

**Universitatea „Babeş-Bolyai”, Facultatea de Istorie și Filosofie,  
specializarea Filosofie**

**Teză de doctorat**

***Retroiectarea sublimului (ca proiect poetico-muzical)  
la Marc Richir. Pentru o fenomenologie non-simbolică***

**Conducător științific:  
Prof.univ.dr. Virgil Ciomoș**

**Doctorand :  
Georgeta-Codruța Furtună**

**Cluj-Napoca  
2012**

## Cuprins

<b>Introducere</b> .....	<b>5</b>
<b>Capitolul 1</b>	
<b>Premisele proto-ontice, pre-reflexive ale retroiectării sublimului.</b>	
<b>Jacques Garelli și interpretarea estetică a lumii</b> .....	<b>12</b>
<b>1.1. Existența unei lumi estetice non-conceptuale. Logosul estetic</b> .....	<b>13</b>
<b>1.2. Cunoaștere și evidență pre-reflexivă. De la sublim la grotesc</b> .....	<b>16</b>
<b>1.2.1. Modalitățile evidenței husserliene. Judecată și</b> <b>evidență. Cunoaștere</b> .....	<b>19</b>
<b>1.3. Rolul sintezelor pasive în structurarea lumii anti-estetice, ante-predicative.</b> <b>Diereza ca reducere retroiectivă a</b> <b>sintzei</b> .....	<b>29</b>
<b>1.4. Modus versus methodus</b> .....	<b>34</b>
<b>Capitolul 2</b>	
<b>Tradiția în accepțiune hermeneutică și tradiția în accepțiune</b> <b>richiriană</b> .....	<b>41</b>
<b>Capitolul 3</b>	
<b>Sublimul richirian ca licărire fenomenologică</b> .....	<b>51</b>
<b>3.1. Conflictul imaginației și Rațiunii</b> .....	<b>52</b>
<b>3.2. Întâlnirea nivelelor simbolic și fenomenologic. Puterea instituantă a oricărei</b> <b>instituirii (Gewalt)</b> .....	<b>58</b>
<b>3.3. Gradele sintezelor pasive și licărirea fenomenologică</b> .....	<b>67</b>
<b>3.4. Schița metodologică a eideticii transcendente fără concept</b> .....	<b>71</b>
<b>3.5. Licărirea fenomenologică a qualiei</b> .....	<b>72</b>
<b>3.6. Juisarea estetică ca licărire a qualiei</b> .....	<b>75</b>
<b>3.7. Eidetica transcendentă fără concept. Poetizarea fenomenului-de-lume</b> .....	<b>79</b>
<b>3.8. Arta fenomenologică a eideticii transcendente fără concept</b> .....	<b>81</b>
<b>3.9. Jacques Garelli - un exemplu de amorsă de eidetică transcendentă fără</b> <b>concept</b> .....	<b>87</b>
<b>Capitolul 4</b>	
<b>Chiasma poetică a limbajului. Instituire simbolică versus libertate</b> <b>fenomenologică</b> .....	<b>93</b>
<b>4.1. Experiența sublimului. Limbajul ca lacună și exces în fenomenalitate</b> .....	<b>94</b>
<b>4.2. Retroiectare și lacună marcată. Decupajul și marcajul esențelor sălbatice</b> .....	<b>98</b>
<b>4.3. Ritm și reducere. Euritmie de limbaj</b> .....	<b>103</b>
<b>4.4. O aplicație a lacunei în cura psihanalitică. Jacques Lacan și trupul de limbaj</b> ....	<b>106</b>
<b>4.5. Psihanaliza și modelul cognitiv-comportamental</b> .....	<b>112</b>
<b>4.6. Retroiectarea sublimului ca proiect poetic-muzical</b> .....	<b>113</b>
<b>4.7. Imaginea poetică</b> .....	<b>115</b>

4.8. Peisajul transcendentă.....	119
<b>Capitolul 5</b>	
<b>Retroiectare și viață primitivă.....</b>	<b>127</b>
5.1. Geneză și viață primitivă.....	127
5.2. Arhitectonica fenomenologică a vieții primitive.....	136
5.3. Sintezele pasive de asociație/asemănare.....	140
5.4. Asociație. Rezonanță și trezire la distanță.....	143
5.5. Reducția hiperbolică și câmpul transcendentă. Iluzia transcendentă.....	150
5.6. Aporiile temporalității în sintezele pasive și în viața primitivă. Husserl <i>versus</i> Richir.....	157
5.6.1. Aporiile prezentului stratificat.....	164
<b>Capitolul 6</b>	
<b>Imemorialul Ileității și sublimul la Emmanuel Levinas.....</b>	<b>177</b>
6.1. Imemorial, Ileitare, diacronie.....	178
6.2. Substituirea în moarte.....	184
6.3. Sublimul levinasian.....	191
<b>Capitolul 7</b>	
<b>O interpretare fenomenologică a experienței sublimului în expresionismul abstract american.....</b>	<b>199</b>
7.1. Expresionismul abstract – teze.....	200
7.1.1. Barnett Newman și teroarea sinelui.....	205
7.2. Peisajul transcendentă al imaginii picturale.....	207
7.3. Mark Rothko – <i>tablourile ca drame</i> .....	217
7.3.1. Vălul finitudinii ca peisaj transcendentă.....	220
7.3.2. Rothko și Matisse – <i>Tristețea regelui</i> sau experiența estetică a pierderii.....	223
<b>Capitolul 8</b>	
<b>Didactica retroiectivă.....</b>	<b>231</b>
8.1. Relația didactică retroiectivă de predare-învățare.....	234
<b>Concluzii.....</b>	<b>244</b>
<b>Glosar.....</b>	<b>246</b>
<b>Bibliografie.....</b>	<b>253</b>

## Rezumat

Teza de față își propune să descrie felul în care are loc retroiectarea sublimului richirian, respectiv consecințele acestei retroiectări la nivelul fenomenalizării fenomenelor de limbaj și a fenomenelor-de-lume. Una dintre cele mai relevante convertiri ale retroiectării în sublim este replierea sublimului în el însuși și dezvoltarea proiectului poetico-muzical ca ultim stadiu estetic la care poate ajunge conștiința umană pentru a-și împlini potențialitățile creatoare devenite - prin retroiectare - transpasibile. Retroiectarea sublimului ca proiect poetico-muzical răspunde dezideratelor fenomenologiei non-simbolice prin fluidizarea esențelor devenite fascicule multistratificate de qualia și prin promovarea unei variații eidetice anterioare formării noțiunii sau obiectului, în sfera proto-ontică, ante-predicativă, pre-reflexivă. La rândul ei, numai o fenomenologie non-simbolică poate releva sugestiv conceptele-cheie ale filosofiei richiriene precum licărirea fenomenologică, eidetica transcendentală fără concept, imaginea poetică sau peisajul transcendental, tocmai pentru că acceptă existența unei variații de grad doi intra și inter-eidetice și eliberează esența de orice substrat conceptual, predicativ, pentru a o reda logologiei sale barbare.

În prima parte a tezei am încercat să investigăm premisele proto-ontice, pre-reflexive ale retroiectării sublimului la Jacques Garelli pentru a explica ulterior opțiunea noastră pentru o fenomenologie non-simbolică și originea conceptuală a acestei fenomenologii ; în special am dezvoltat ideea unei lumi și a unui logos estetic ale căror reguli sunt altele decât cele ale logicii și ale conceptului, respectiv sunt legile operei de artă. Pentru că Garelli își dezvoltă concepția lumii și a logosului estetic ca o credință originară (*Urglaube*) în acord cu tezele husserliene privind evidența credinței într-o experiență pre-individuală a lumii, am considerat necesar să prezentăm ce înseamnă conceptul de evidență la Husserl. Logosul lumii estetice se impune ca o pasivitate pre-reflexivă care afectează non-conceptual subiectul expus certitudinilor logicii predicative. Logica lumii estetice este o pasivitate originară, o afectare arhaică, o heterologică care se impune cu certitudinea evidenței logice fără a fi însă, logică. Evidența husserliană este produsă prin existența sintezelor pasive care indică accesul spre o lume a pre-donației pasive unde se dă evidența obiectivă unei activități de judecare evidente. Pre-donația reprezintă modul prin care obiectele oferite cunoașterii devin evidente la nivel proto-ontic.

În capitolul al doilea am prezentat problematica tradiției dintr-o perspectivă hermeneutică în paralel cu felul în care Marc Richir înțelege tradiția pornind de la

retroiectarea sublimului. Astfel, tradiția richiriană își are sursa în experiența sublimului reunind deopotrivă concepțiile hermeneuticii clasice normative, legiferatoare sau alegorice (prin autoritatea Inconștientului fenomenologic, practica peisajului transcendental sau utilizarea imaginii poetice) cât și cele ale hermeneuticii fondate metodologic științific începând cu Schleiermacher (prin eidetica transcendentală fără concept). Richir propune o relectură a tradiției metafizicii occidentale plecând de la necesitatea abolirii oricărei instituii simbolice prea adesea marcată de pregnanța simbolică și împlinirea sfârșitului anunțat al filosofiei printr-un nihilism care, de această dată, prin practica peisajului transcendental, poate fi și unul creator, nu numai distructiv. Tradiția poate juca un rol formativ ca transmisiune mediatizantă, îndeplinind atât o funcție universală (ca sistem de referință ce reprezintă o valoare dominantă pentru un individ), cât și o funcție particulară (conform lui Stanislav Breton tradiția ar fi mai degrabă accesibilă unei minorități ca deschidere luminătoare în care obiectele se prefigurează, nu ca o structură stabilă gata de a fi identificată).

Sublimul ca licărire fenomenologică prezentat în capitolul trei presupune o redefinire a tradiției kantiene de interpretare a sublimului, în favoarea unei reducții a oricărei instituii simbolice, respectiv în favoarea unei subminări a instituirii simbolice a Legii prin libertatea fenomenologică a Inconștientului arhaic rezultată în urma întâlnirii nivelelor simbolic și fenomenologic. Richir nu contestă necesitatea ca omul să trăiască în cadrele social-administrative simbolice instituite, ci rămânerea în tautologia simbolică pe care acestea o perpetuează prin mecanismele de repetiție. În urma întâlnirii dintre simbolic și fenomenologic, licărirea fenomenologică face vizibilă acțiunea sintezelor pasive de grad unu doi și trei ca o aranjare și rearanjare de qualia ; de fapt, licărirea fenomenologică are loc la nivelul micro al qualiilor multistratificate, astfel că orice fragment de qualia de la nivel de sinteză pasivă de grad trei poate produce licărirea prin existența unei simultaneități și a unei rezonanțe cu qualia de la nivel de sinteză pasivă de grad unu. Licărirea fenomenologică se pretează la un dublu joc al fenomenalizării : pe de o parte, eul prins în licărire se pliază în juisarea estetică asupra lui însuși pentru că este revendicat de către obiectul care îi produce juisarea, iar pe de altă parte, eul va licări ca răspuns la licărirea qualiei lumii care găsește o qualia corespunzătoare în eu și rezonază cu ea relevând un concept de lume autentic, redus (simbolic) la libertatea juisării estetice. Juisarea estetică este o juisare de grad doi care nu primește și nu contemplă obiectul direct, ci presupune o considerare a lui sau o luare de distanță în raport cu el. Considerarea obiectului presupune reducția hiperbolică primirii pasive a obiectului manifestă în juisarea de primire, pentru ca obiectul să fie considerat în el însuși. Reducția practică are două consecințe : de partea eului, va avea loc considerarea primirii (ca act de primire, deosebit

de eul afectat în primire) și diferențierea între primirea obiectului și primirea juisării. Această diferențiere este esențială pentru a înțelege juisarea estetică drept o licărire care funcționează în pliu între eul primirii și eul juisării. Ca urmare, juisarea față de un obiect are loc ca licărire fenomenologică a plenitudinii unui obiect între eul care juissează și cel care consideră. O trăsătură distinctivă a juisării estetice față de alte tipuri de juisări este aceea conform căreia eul care juissează își pierde atitudinea față de obiect în favoarea licăririi fenomenologice. Eidetica transcendentă fără concept presupune această juisare estetică sub formă de licărire a qualiei printr-o poetizare a fenomenului-de-lume opusă oricărei conceptualizări determinate. Arta fenomenologică a eideticii transcendente fără concept presupune o practică susținută a modului de constituire a unei imagini poetice ca o variație eidetică continuă care nu mai este variație de esențe, ci variație de qualia. Cele două teze fundamentale ale eideticii transcendente fără concept sunt următoarele : în primul rând, fiecărui concept factice îi corespund fascicule încrucișate de qualia dar simulacrul ontic ascunde privirii fenomenologului zona pre-reflexivă unde se formează conceptul ; în al doilea rând, conceptul trebuie desprins de universalitatea sa, el având o alcătuire de multitudini de qualia, o consistență tranzitivă, asigurând astfel fluidizarea esențelor.

Creativitatea caracteristică judecăților de reflectare este făcută posibilă în capitolul patru de către chiasma poetică a limbajului. În cadrul limbajului, chiasma poetică facilitează reducția instituirii simbolice și crearea de imagini poetice și peisaje transcendente tributare libertății fenomenologice. Întâlnirea ratată dintre nivelul simbolic și fenomenologic creează o lacună în fenomenologia limbajului prin implozia acestuia în el însuși datorată excesului pe care sublimul îl aduce. Lacuna reprezintă o porțiune de vid marcată în momentul sublimului, diferențiată de articularea cuvintelor și joacă un rol esențial pentru a înțelege ritmicitatea discontinuă a limbajului, respectiv poliritmicitatea temporalizării suspendate în clipă. Lacuna rezultată din retroiectarea sublimului în el însuși devine o chiasmă de fenomene schematizate în esențele lor transcendente. În cadrul limbajului, aceste esențe sălbatice devin efective pentru un subiect după decupajul și marcajul din momentul sublimului când ele sunt magnetizate conforme rezonanțelor lor interne și ale qualiilor corespunzătoare. Rezonanța poate ajunge la euritmie de limbaj în momentul în care lacunele din limbaj, cuvintele articulate și esențele lor care le corespund ajung la o sincronicitate internă. Aplicația lacunei în cura psihanalitică dezvăluie existența unui trup de limbaj lacunar ca o esteziologie a vidului, cu caracter liminar, unde se exprimă simptomul analizatului. Simptomul devine discernabil când analizantul descoperă deosebirea între esențele formale de limbaj (*Wesen* de limbaj) care constituie antepredicativul de grad unu și esențele sălbatice (*Wesen sauvages*)

care există brut în natură și scurt-circuitează ritmul global de limbaj pentru a releva astfel discontinuitățile, actele ratate. În cura psihanalitică, actele ratate deschid accesul către trupul de limbaj lacanian care funcționează ca un inconștient simbolic, deosebindu-se de Inconștientul arhaic al fenomenologiei. Numai retroiectarea sublimului ca proiect poetico-muzical poate să dezvăluie necesitatea ca psihanalistul să acceadă la propria conștiință estetică pentru a nu rămâne totuși în tautologia instituirilor simbolice care traversează inclusiv câmpul psihanalizei și al Inconștientului său simbolic prevăzut cu aranjamente și rearanjamente de qualia care nu pot fi deosebite întotdeauna la nivel simbolic. De aici, necesitatea ca Inconștientul psihanalitic să rămână deschis prin transpasibilitate față de Inconștientul fenomenologic arhaic și către peisajele transcendente pe care acesta le produce. Pentru Lacan, limbajul este un corp subtil care captează imaginile corporale care îl înlănțuie pe subiect, de aceea este necesar ca lacunele, rateurile din vorbire să fie analizate altfel decât prin tehnici de terapie cognitiv-comportamentală care au acces numai la modul de instituire simbolică a cuvintelor, dar nu și la sursa lor arhaică, a întâlnirii ratate dintre simbolic și fenomenologic în experiența sublimului. Refacerea ritmului global de limbaj reprezintă un deziderat atât al fenomenologiei non-simbolice cât și al psihanalizei prin analiza felului în care are loc chiasma între esențele fără concept de la nivel fenomenologic cu conceptele fără esențe de la nivel simbolic. Imaginea poetică și peisajul transcendental constituie o artă fenomenologică și o metodologie retroiectivă pentru identificarea fenomenelor-de-lume care scapă exprimării lor în limbaj prin scurt-circuit și transversalitate paradigmatică. Proiectul poetico-muzical constă într-o eidetică transcendentă fără concept înțeleasă ca proces de descoperire a fenomenelor ce nu pot fi traduse în limbaj simbolic, respectiv a esențelor sălbatice (antepredicativul de grad doi) care subîntind esențele formale de limbaj, esențe pe care le scurt-circuitează în contrapunct ; ele se concretizează ca imagini poetice când devin ritmuri transcendente de fenomenalizare a unei logologii sălbatice a fenomenelor. Euritmia de imagini poetice produce euritmia de peisaje transcendente. Peisajul transcendental reprezintă esența vizată în lacuna imaginii poetice, el asigurând individualizarea acestei imagini prin indicarea a ceva ce nu va putea niciodată intra în fenomenalizare fiind situat imemorial, putând fi sugerat doar ca urmă fenomenologică înscrisă în lacună.

Retroiectarea sublimului înfățișată în capitolul cinci, asigură întoarcerea la viața primitivă a ego-ului primitiv, prin deconstrucția instituirilor simbolice, la urma imemorială pe care primitivitatea vieții o lasă în clipa sublimului ca posibilitate de spațializare a ritmurilor fenomenale în însuși procesul de temporalizare în prezență. Viața primitivă se desfășoară la

nivel de sinteză pasivă de grad trei, adică la nivel de transpasibilitate și transposibilitate într-o continuă variație a esențelor sălbatice între ele și în interiorul lor.

Analiza fenomenologică a vieții primitive ține de fenomenologia genetică (există o geneză a vieții primitive), în sensul evidențierii istoriei sedimentării straturilor de sens în corelație cu *habitus*-urile corespunzătoare. În acest sens, fenomenologia genetică devine o fenomenologie explicativă care urmărește geneza conform legii formațiunilor primitive de sens. Husserl nu are în vedere geneza facticității unei individualități supuse hazardului, ci geneza posibilă, generală, universală a elaborării simbolice a limbii filosofice. Problematic este faptul că formele de viață primitivă din teoria genetică sunt legate încă de aperccepții, adică de o rațiune formală logică. În schimb, la Marc Richir, viața primitivă presupune mai curând o teorie mitologică unde sensul vieții nu se dă în aperccepții, ci în scurt-circuitarea acestora în momentul sublim, ceea ce oferă acces la formațiunile mitologice, anterioare oricărei geneze. Geneza apercceptivă la Husserl se datorează unei confuzii între originea fenomenologică a instituirii și originea simbolică a ei. Richir obiectează lui Husserl lipsa unei explicitări tematice a contingentei, ceea ce ar duce la o mai bună comprehensiune a formațiunilor primitive de sens. În plus, un alt argument pentru necesitatea tematizării contingentei îl constituie acela al transpoziției arhitectonice care nu se efectuează într-o globalitate a logicii formale, ci o dată cu fiecare fapt de limbaj sau eveniment contingent. Important este că în urma acestei transpoziții, evenimentul sau individul având acces (prin transpoziție) la originea sa primitivă, la formațiunea sa de sens corespunzătoare, își poate da singur propria lege de funcționare. Cu alte cuvinte, instituirea simbolică poate fi abolită dacă un eu, un fapt contingent atinge sursa sa primitivă pentru a elibera astfel libertatea fenomenologică și pentru a-și da propriul sens fără a avea nevoie de o circularitate tautologică a instituirii. Viața primitivă devine astfel o libertate fenomenologică populată de esențele sălbatice de limbaj (antepredicativ de grad doi) care produc sublimul pozitiv și detașează eul de înțelegerile sale psihologice sau personale (cu identitate simbolică). Transcendentalul ultim ca viață și trăire primitivă căutat atât de Husserl cât și de Richir va releva de o curgere absolută a vieții în așa fel încât ea este detașată de curgerea temporală și mai mult implicată în profunzimile Eului absolut transcendental, profunzimi atât de arhaice și de primitive încât sunt complet detașate de viața și fluxul conștiinței prezentului viu. Nu este mai sigură o identificare a conștiinței cu prezentul său viu, ci o pură discontinuitate indusă de recursul la esențele sălbatice ale vieții primitive. Arhitectonica vieții primitive este, de fapt, o arhitectonică a esențelor sălbatice pe care experiența sublimului le trezește. Problema principală constă în a discerne esențele care provoacă un sublim pozitiv și cele care provoacă



un sublim negativ care poate aluneca în zone pre-reflexive grotești. La Marc Richir, arhitectonica permite câmpului fenomenologic să distingă între instituant și instituit, între instituire simbolică (esențe formale de limbaj) și libertate fenomenologică (esențe sălbatice). Caracteristic arhitectonicii este demersul în zig-zag care, alături de o rigurozitate metodică arată că pozitivitatea ființei stabile a ontologiei trebuie contrabalansată și depășită, ea reprezentând numai o etapă în fenomenologizarea esențelor sălbatice și în arta eideticii transcendente fără concept. Arhitectonica vieții primitive conform lui Marc Richir constă într-o adecvare la metodă dar aceasta este mai mult formală pentru că oferă un cadru, un sistem de referință explicitării fenomenologice față de ea însăși, permițând întrebărilor fenomenologiei să se regăsească în locul vid pe care ea îl face posibil. În acest sens, arhitectonica richiriană se apropie de ceea ce Kant înțelege prin arhitectonică în „Doctrina transcendentă a metodei”. Spre deosebire de Kant, pentru care arhitectonica ține de organizarea în sistem a cunoștințelor sub o Idee care să împlinească scopurile Rațiunii, Richir promovează o arhitectonică filosofică unde diversele părți ale întregului posedă o organizare rapsodică intrând în rezonanță discontinuă unele cu altele în cadrul unei eideticii transcendente fără concept unde geneza vieții primitive nu este legată de o Idee a scopului final al Rațiunii, ci de o actualizare spontană, transpasibilă a fiecărui eu sau eveniment factice, capabil să își dea singur legea de funcționare fără a avea nevoie de subordonarea față de o Idee. Afinitatea părților derivate din scopul suprem al Rațiunii kantiene se traduce la Marc Richir printr-o euristică internă a schematismului de fenomenalizare în licărirea fenomenologică și fenomene de rezonanță în cadrul sintezelor pasive de asociație. Adevărul arhitectonicii devine cadrul în care gândirea vie are posibilitatea de a se dezvolta exclusiv în mod transpasibil, eliberată de presuposițiile ontologice ale metafizicii occidentale. Sistemul încheiat despre care vorbește Kant, chiar invocând afinitatea părților sale, este o iluzie pentru că se dezvoltă din interior ca și cum ar fi ajuns la o coerență sistemică a chestionărilor sale. Altfel spus, pentru filosofia clasică, răspunsurile au fost deja date, dovadă a faptului că această filosofie (inclusiv filosofia critică) este prinsă în iluzia instituirii simbolice pe cale de a se face o dată cu ea. Contrar acestei perspective, filosofia fenomenologică ca problemă ultimă, reluată ca arhitectonică trebuie să evalueze instituirea simbolică și sursa ei mai puțin evidentă. Arhitectonica vieții primitive constă în ieșirea de sub amprenta instituirii simbolice prin libertatea fenomenologică pe care filosofia fenomenologică o poate reinstitui drept transpasibilitate între o instituire arhaică și altă instituire arhaică. Fenomenul de rezonanță asigură facilitatea acestei transpasibilități la nivel de sinteză pasivă de grad trei.

Sintezele pasive de asociație/asemănare au loc la nivelul unor multiplicități de date hyletice și similare, unde fiecare constituie repetiția alteia, așa cum le definește Husserl, iar în cadrul unei comparații ideale are loc, o regăsire a lor după esența comună care le este caracteristică. Regăsirea definește sintezele pasive de asociație și vizează găsirea acelor date separate unele fiind asemănătoare, altele fiind repetiții. Putem spune astfel că același lucru se dă simultan în multiple feluri și rămâne identic. Există o similitudine a repetiției care, pentru Husserl reprezintă o limită ideală la care se reduce orice discurs despre repetiție. Trebuie să deosebim similitudinea ca repetiție și asemănarea prin fenomenul de regăsire care face ca suprapunerea și comparația în cazul celor două să se desfășoare diferit. Recuperarea comparativă se află mai aproape de asemănare decât de similitudine ca repetiție : fiind date o pluralitate de date separate, prin comparație se efectuează o sinteză pasivă al cărei scop este acela de a aduce termenii supuși comparării într-o dimensiune de suprapunere în spirit. Astfel, putem spune că termenul de recuperare sau regăsire a elementelor dispartate desemnează locul unde există asemănarea.

Asociația stabilește în pasivitate un alt tip de asociație decât cel al conștiinței, o unitate superioară care aranjează obiectele conștiinței într-o simultaneitate. Important pentru a explica rezonanța la distanță este faptul că asociația originară nu se fondează într-o esență, ci într-o pasivitate pură a unei conștiințe de grad superior, ceea ce înseamnă că asociația poate atinge zonele pre-reflexive unde se formează orice conștiință și orice concept. Asociația asigură unificarea universală a vieții unui eu, fiind o sinteză multiformă care pe măsură ce se apropie de obiect, îl poate sintetiza pasiv în sintezele de asemănare. Conștiința de grad superior poate reprezenta un blocaj în raport cu Inconștientul fenomenologic richirian ca depozitar al proceselor pasive superioare, de unde apare adevărata sinteză de asociație, pentru că există pericolul ca această conștiință să rămână tot intențională și să nu fie redusă când efectuează sintezele de asemănare. În cazul în care asociația se produce în planul prezentului viu al unei conștiințe, fie și superioare, viața primitivă a acelei conștiințe poate fi eludată și formațiunile de sens primitive nu pot intra în rezonanță cu cele apercptive, fapt care poate aduce o limitare a teoriei husserliene a sintezelor pasive de asociație. În ciuda acestei situații, Husserl admite în cazul fenomenului de trezire la distanță, că asociația rămâne valabilă ca rezonanță în măsura în care produce o unitate pasiv-sensibilă și în măsura în care legătura de asemănare se produce în relație cu un obiect din fundal unde un obiect este reactivat (prin rezonanță), sesizat ca atare și readus în prim-plan. Obiectul este acolo dar nu este sesizat în prezentificarea intuitivă. Sesizarea și reactivarea obiectului din fundal, Husserl o numește reproducere sub forma re-prezentării. Conform legii universale a unei conștiințe, din fiecare

obiect iese o rezonanță dar în același timp intervine legea detașării, a separării. În acest context, rezonanța devine un fel de recuperare/regăsire la distanță în separare. Spre exemplu, în cadrul licării fenomenologice, polii fenomenalității în postura de ipseități separate se atrag și se resping simultan creând o undă pulsatoare definită de Robert Alexander ca un element *ogkoritmic*. Acesta este un mediu de viață primitivă, un mediu de comprehensibilitate, de reflexivitate și de legitimare a fenomenalizării, fenomenologiei și arhitectonicii fenomenologice. Asemănarea și separarea din sintezele pasive de asociație, alături de elementul *ogkoritmic* pot susține ipoteza unui *arc voltaic* între două inconștiente fenomenologice, o dată ce experiența sublimului s-a produs și s-a instalat, la nivel de sinteză pasivă de grad trei, unde convenționalitatea sintezelor pasive de grad unu nu mai acționează. În ipoteza acestui *arc voltaic* și a trezirii la distanță în sintezele pasive de asociație există două opțiuni paradoxale: fie obiectul trezit a fost dintotdeauna trezit, imemorial, deci există o predeterminare a sa ca formațiune de *déjà-vu*, fie în prezentificarea din prezentul viu al conștiinței nu există o rezonanță care să trezească un obiect; în acest ultim caz, ne putem întreba care ar fi mijloacele prin care ceea ce ar trebui să se trezească mai poate fi accesibil unei conștiințe. O a treia opțiune ar fi aceea ca ceea ce se trezește să nu fie necesar să fie accesibil conștiinței, ci numai Inconștientului fenomenologic tocmai sub formă de *arc voltaic* între două instanțe inconștiente pasive, reduse hiperbolic într-o asemenea măsură încât conștiința lor să nu mai poată fi permeabilă nici reducției, nici rezonanței în separare, în favoarea predării în fața unui anonim marcat de elementul *ogkoritmic*; acesta din urmă s-ar dezvolta astfel între cele două instanțe conform logicii sale interne pulsatile. În acest moment intervine *distorsiunea originară* a unui fenomen, respectiv *simulacrul ontologic* pe care Marc Richir îl asociază unei stranii topologii tocmai pentru că prezintă o versiune a aparenței care refulează în ea însăși exteriorul fără a-l putea dezvolta de o manieră coerentă și autentică. Totuși, între interiorul aparenței și exteriorul fenomenal există o comunicare fără soluție de continuitate deoarece fiecare parte își schimbă poziția fără a avea nevoie de o delimitare din partea unei suprafețe semnificante, astfel încât este dificil ca fenomenul să poată fi situat într-o parte sau alta. Această iluzie transcendentală constă în jocul dintre nimic și aparență, respectiv în credința că ar exista ceva în spatele aparenței și că ar exista un nimic care stă pentru a acoperi o lipsă a ceva ontologic pozitiv. Aparența apare ca moment prim al fenomenalizării dar ea se fenomenalizează începând cu nimicul retroiectat într-un moment secund. Filosofia transcendentală este caracterizată și de faptul că aparența ca atare nu poate fi comprehensibilă decât în fenomenalizarea sa plecând de la nimic; în această fenomenalizare s-ar arăta transcendența radicală a fenomenului.

Scopul lui Marc Richir când descrie intriga *simulacrului ontologic* este acela de a refonda fenomenologia transcendentă având în vedere latura fenomenologică în ea însăși, precum și faptul că *simulacrul ontologic* apare ca o dimensiune transcendent-fenomenologică, el fiind o pură aparență ontologică. Reducția hiperbolică pune între paranteze simulacrul, aparența de ființă sau de non-ființă pentru a releva amprenta transcendentă a ontologicului din transcendental și pentru a demasca în acest fel câmpul transcendent specific fenomenologiei transcendente (și al libertății sale) de simulacrul său ontologic. Câmpul transcendent presupune o retranscriere în alt registru, respectiv registrul primitiv veritabil al simulacrului ontologic și rezultă din experiența reflexivă prin care cunoașterea se întoarce asupra ei înseși, fiind mai mult decât o deschidere față de fenomene. Câmpul transcendent devine astfel o experiență de sine al cunoașterii (ca neștiință), un sine asubiectiv.

Temporalitatea husserliană este legată de sintezele pasive, de fenomenologia asocierii care ar trebui considerată ca o prelungire mai elevată a doctrinei originare de constituire a timpului. Experiența clasică a temporalității ar fi, pe scurt, asemănătoare cu cea a emiterii unui sunet, duratei lui în timp, estompării în timp și trecerii lui în uitare. La începutul experienței temporale se află o impresie originară (*Urimpression*) sau un sens originar (*Urempfindung*) aflat mereu într-o stare de non-coincidență cu începutul obiectiv al experienței sau al semnalului emiterii sunetului. În acest mod, impresiei originare i se atașează mereu retenții care se evaporă continuu în trecut, în moartea oricărei temporalități, unde nu mai există trăire, fiecare retenție reprezentând retenția retenției precedente. Distanța față de trecut devine posibilă ca retenție a conștiinței imediate a trecutului pentru că sensul se reînnoiește permanent ca un acum permanent care se deschide atât retențiilor trecutului cât și potențiilor viitorului aflat în curs de desfășurare. Intenționalitatea conștiinței care face experiența timpului este dublă la Husserl. Pe de o parte, există o intenționalitate transversală care reține impresia originară ca fiind aceeași pe măsură ce se afundă retențional în trecutul imediat, iar pe de altă parte, o intenționalitate longitudinală ca avansare infinită a acum-lui în timp prin intermediul potenției.

La Husserl, doctrina conștiinței timpului este rezultatul unei idealizări conceptuale și fenomenele originare servesc pentru a ilustra această idealizare. Spre deosebire de această concepție, Marc Richir propune o concepție a dezvoltării unei poliritmiticități a temporalizării în discontinuități ritmate intern în cadrul unei conștiințe diferențiale între un imemorial și un imatur. Înainte de a explica discontinuitatea ritmică richiriană a problemei temporalității, vom explica continuitatea din temporalizarea husserliană. Pentru Husserl, prezentarea unui obiect

în fața conștiinței se face continuu, într-un permanent prezent viu mereu reiterabil care nu admite discontinuitate, cu retențiile și protențiile sale : momentul se înscrie intra-temporal și durează ca obiect un moment reiterabil ulterior prin protenții. Richir afirmă că Husserl nu folosește noțiunea de clipă (*Augenblick*) pe care el o identifică cu *Kairos*-ul. Analiza husserliană a conștiinței intime a timpului pornește mai mult de la șocul impresiei originare, de la o analiză abstractivă a acum-ului, analiză a fenomenologului care încearcă să oprească continuitatea fazei de prezență la sine a momentului din prezentul viu. Pe de altă parte, analiza husserliană dă seama de o aporie din care Husserl nu va ieși pentru că el vrea să sesizeze pe viu conștiința intimă a timpului sau conștiința constituantă. A sesiza pe viu constituirea fenomenologică va fi posibilă doar dacă se va da un *Jetzpunkt* inițial al cărui rol în economia fluxului temporal constă în a bloca regresia la infinit a fluxului cu privire la el însuși în favoarea subiectivității absolute. O posibilă soluție a aporiei ar putea consta în conștiința diferențială care funcționează pe post de ireductibilitate a curgerii din fluxul temporal, o stopare a curgerii ca discontinuitate lacunară, ceea ce ar presupune o întârziere la origine (imemorial) și un avans la origine (imatur) a fluxului în raport cu el însuși. Sesizarea pe viu a fazei de prezență a temporalizării nu reprezintă o sesizare într-o coincidență sau circularitate saturată de ea însăși, ci o sesizare ca o trezire la distanță. Aceasta este făcută posibilă de *hiatus*-ul originar înțeles ca transpasibilitate transpasibilă ea însăși fazei de prezență actuale.

Conform lui Marc Richir, prezentarea din prezentul viu al conștiinței presupune o discontinuitate lacunară prin faptul că fluxul însuși reprezintă deja dintotdeauna distanța față de el însuși ; în aceste condiții, prezentarea se va realiza deopotrivă ca o întârziere și un avans la origine. Este vorba despre imemorialul și imaturul care se întrepătrund în *distorsiunea originară* asemănător reminiscenței și premoniției transcendente legate de o manieră indisolubilă una de alta, aflate la originea temporalizării sensului în prezență. Referitor la discontinuitatea fluxului, trebuie să existe un moment mort, o clipă vidă între fluxul imemorial și fluxul imatur, un fel de „ timp în alb”, o distanță la origine care deschide faza de prezență ei înseși, adică deopotrivă trecutului retențional cât și viitorului protențional. Potrivit lui Marc Richir, această distanță ca diferențială a conștiinței este constitutivă atât pentru faza de prezență cât și pentru fluxul însuși. Prin urmare, prezentul stratificat husserlian devine la Richir o poliritmică ca prezență fără prezent asignabil unde un loc esențial îl ocupă *Phantasia* care suspendă prezentul prin încrucișarea de reminiscențe și premoniții transcendente, sau a diverselor *phantasiai* libere de o reprezentare internă a obiectului imaginației ca în psihologie, în favoarea licăririi fenomenologice. Richir avansează ipoteza că există o spațializare în temporalizarea însăși, lucru care îi scapă lui Husserl.

În capitolul șase, am investigat viața primitivă ca imemorial al Ileității levinasiene pentru că expunerea imemorialului poate furniza informații despre ce înseamnă viața primitivă richiriană. Am prezentat teoria sublimului levinasian în acord cu formațiunile primitive de la nivel diacronic, nu înainte de a dezvolta ideea unei subiectivități ca dezapropriere de sine. Imemorialul este atemporal, el neintrând în temporalizarea din faza de prezență, nefiind așadar accesibil conștiinței ; el reprezintă locul transcendenței radicale a Ileității de unde ordinul, datoria și responsabilitatea imemorale sunt proferate unui subiect dezapropriat de sine, prins între o vină imemorială și cerințele mereu accentuate ale aproapelui devenit persecutor, un celălalt nedorit datorită excesului hiperbolic prin care acesta se impune subiectului livrat ca ostatic unei alterități față de care nu-și va putea achita niciodată datoria. Levinas nu menționează dacă Ileitatea joacă rol de Inconștient fenomenologic sau dacă imemorialul ar putea fi totuși investigat prin sintezele pasive de grad trei, la nivel de transpasibilitate. Am presupus că o asemenea ipoteză este adevărată de vreme ce din locul imemorial al Ileității este donat apelul către asumarea responsabilității pentru un altul, prin urmare, transpasibilitatea este posibilă. Distincția *Același-Altul* traversează opera levinasiană, *Același* fiind marca ontologiei totalizatoare și a oricărui demers care încearcă să subsumeze conceptual o realitate empirică, în timp ce *Altul* semnifică transcendența radicală care scapă oricărei circularități tautologice simbolice, fiind o libertate fenomenologică pură.

Ileitatea reprezintă la nivel orizontal orice instituire culturală, socială etc., iar la nivel vertical straniețea și epifania unicității chipului sub forma unei vizitări atemporale care întrerupe continuitatea temporală de la nivel orizontal. De aici, putem deduce faptul că imemorialul Ileității poate deveni accesibil ca dimensiune diacritică fiind o discontinuitate proto-temporalizatoare și proto-spațializatoare. Această interpretare este susținută de hermeneutica diacritică ai cărui principali reprezentanți sunt Paul Ricoeur, Jean Greisch și Richard Kearney pentru care *hiatus*-ul între *Același* și *Altul* este o diacronie imposibil de recuperat în prezent decât ca primire a epifaniei chipului și datoriei etice la care acesta obligă. Hermeneutica diacritică presupune trasarea unei căi de mijloc între extreme, cale pe care noi am asimilat-o procesului de dezapropriere de sine a subiectivității levinasiene, pe măsură ce altul o revendică din ce în ce mai mult prin chemarea Ileității la o substituție în moarte pentru celălalt. De fapt, Ileitatea servește drept model de dezapropriere de sine subiectului levinasian egocentric prin a treia cale pe care o inaugurează ca ireversibilitate a timpului care nu mai trece ci a trecut dintotdeauna deja între trecutul imemorial al zicerii și viitorul imatur al zisului, ca dezis, o urmă, o amprentă fenomenologică în simbolic. Pasajul Ileității suspendă faza de prezență temporalizatoare în favoarea unei proto-temporalizări unde nimic nu este

reiterabil, ci aflat în orizontul unei așteptări eshatologice a păcii și a comunității intersubiective fraterne. Trecerea Ileității ca urmă fenomenologică reprezintă sursa diacroniei și a constatării imposibilității ca subiecții, martori ai trecerii, să fie contemporani : pasajul este rapt, îmbătrânire a timpului care îi separă în clipa imatură niciodată prezentă, clipă care poartă în ea înscrisă urma imemorială dar care nu se identifică cu ea. O urmă deja trecută dar care obligă în contemporaneitate. Imposibilitatea contemporaneității subiecților se datorează gradelor diferite de dezapropriere de sine în care aceștia se află. În timp ce unul dintre subiecți a fost deja dezapropriat de sine de către Ileitare și aruncat spre celălalt pentru a transmite sacrificiul Ileității, celălalt încă se află în postura de recurență la sine, ceea ce determină o lipsă de sincronicitate în proximitate și o tragedie a condiției umane, incapabile să sesizeze mișcarea anabatică a Ileității, stări de fapt exprimate foarte bine în suprematism și mai ales în expresionismul abstract american unde problematica substituirii în moarte capătă o expresie picturală adecvată.

Substituirea este direct tributară dezaproprierii de sine și se caracterizează prin două trăsături principale. În primul rând, substituirea este o pură gratuitate unde cel care se substituie altuia nu așteaptă ca acesta să i se substituie în mod reciproc ; prin această substituie, subiectul se individuează, ceea ce arată unicitatea elecțiunii sale și re-aproprierea prin substituie. În al doilea rând, subiectul care se substituie devine de neînlocuit în datoria sa anarhică imemorială, o pură pasivitate revendicată de o Ileitare care nu apare pentru a-i garanta nimic, nici măcar autoritatea substituirii în fața celui care încă nu s-a dezapropriat complet de sine. Nimeni nu i se poate substitui dar subiectul care se substituie are de purtat vina tuturor celor în numele cărora se substituie. Responsabilitatea imemorială devine o violență excesivă pentru că obligă subiectul fără a-i lăsa posibilitatea unei alegeri morale sau fără a-i da posibilitatea de a se transforma într-un promotor de legi morale, asemănător eului kantian. Proximitatea celuilalt devine o povară și dovada elecțiunii subiectului pentru o datorie pe care numai el o poate împlini mergând până la substituirea în moarte pentru celălalt ca deferență care atinge cote hiperbolice. Substituirea levinasiană scapă dualității activitate-pasivitate pentru că nici o acuzație sau reproș nu poate fi formulat către cel care beneficiază de substituție. Substituirea privește doar pe cel care expiază gratuit și își asumă straniețea patimii lipsit fiind de orice cadru de referință sau de reper moral. Substituirea în moarte depășește cadrele moralității inaugurând o experiență paradoxală a lipsei de măsură asemănătoare peisajului transcendental unde evenimentul sau omul își dă propria lege neavând nevoie de nici o instanță simbolică. Aceasta face ca subiectul să se expună ultrajului

celuilalt, să îl accepte și să îl preia ca suferință inclusiv în proximitate. Eul dezapropriat devine răspunzător inclusiv de greșeala persecutorului său.

Sublimul levinasian se încadrează în această lipsă de măsură a substituirii paradoxale, eul continuând să existe dincolo de moarte care devine o re-apropriere tocmai prin deconstrucția subiectivității. Chipul celui care se substituie licărește întocmai precum se produce licărirea fenomenologică la Marc Richir, de aceea, el devine responsabil de responsabilitatea celuiilalt. Licărirea se propagă o dată cu epifania Chipului Ileității în mișcarea anabatică orientată spre cel care se substituie : ceea ce licărește se produce între substituit și cel care i se substituie.

Inspirația, mărturia, profetismul, gloria infinitului, sinceritatea dezisului, toate sunt caracteristici ale sublimului levinasian.

Inspirația, ca și profetismul presupun o alterare a interiorității psihismului celuiilalt printr-un traumatism pre-originar provocat de un *Altul* care nu îi lasă *Aceluiași* timpul de a-l aștepta, a reacționa printr-o alegere ; sufletul animă subiectul, îl revendică în ciuda sa și îl trimite către a da mărturie de această urmă a Ileității care poruncește tacit destrucționând identitatea eului. Reușita celuiilalt de a-l dezapropria de sine pe *același* și de a-l inspira către asumarea patimii gratuite nu și-o poate revendica pentru sine pentru că aparține gloriei infinitului care se spune dezințându-se de orice poziție ontologică prin dezisul care reprezintă sinceritatea Ileității însăși. Gloria infinitului reprezintă și identitatea ascunsă a subiectului care nu mai poate respinge convocarea la asumarea responsabilității față de celălalt și la propria mărturie față de înălțimea, grandoarea Ileității pe care trebuie să o mărturisească fără echivoc, prins fiind între datorie și elecțiune. Pentru Levinas, lumea capătă contur și poate fi spusă pentru că există o prezență inefabilă a chipului celuiilalt care indică în același timp grandoarea transcendenței și umilința ei care obligă. Înălțimea expusă în chipul altuia pentru a deveni umilință reprezintă modul sublimului de a se manifesta ca nuditate a chipului unde sărăcia sa reprezintă grandoarea sa.

Inspirația psihismului levinasian este, de fapt, o profeție imemorială unde Ileitarea scapă oricărei tematizări a zis-ului pentru a-și arăta propria grandoare, accentul fiind pus aici pe elevația pe care ea o poate aduce și nu pe apelul către celălalt. Reducția intrigii intersubiective la Ileitare este profetism în care Ileitarea de eliberează de cei doi termeni ai intrigii pentru a se ilustra pe sine însăși disponibilă oricărei interpretări dar menținându-și intangibilă gloria dezicerii, adică a inspirației sincere. Am încercat să aplicăm această reducere la Ileitare prin câteva opere ale suprematismului lui Kasimir Malevich unde ceea ce predomină reprezintă sentimentul pur, abstract, nu ideile minții conștiente sau obiectul în sine.



În sublimul levinasian, există și o stare în care Ileitarea și abstracția pe care aceasta o introduce în intriga intersubiectivă creată de ea, contează mai mult decât rolul Ileitării de a profera justiția inter-umană și ordinea etică. Suprematismul propunea o non-obiectivitate a sentimentului pur, dezgolit de orice referință la realitate. Malevich amintește despre un sentiment al ritmului pe care nu putem să nu îl punem în corelație cu poliritmicitatea de care vorbește Marc Richir în cazul temporalizării și al limbajului unde ritmul care locuiește lacuna subîntinde unitățile temporale, respectiv articulate de limbaj.

Capitolul șapte reprezintă o prelungire a acestui sentiment de vid într-o interpretare fenomenologică a sublimului richirian în expresionismul abstract american, având în vedere doi dintre principalii săi reprezentanți : Barnett Newman și Mark Rothko. Expresionismul abstract american asigură o expresie picturală adecvată caracterului lacunar al fenomenului-de-lume și al fenomenului care nu poate intra în limbaj și traduce non-simbolic excesul de sens al fenomenelor din afara limbajului pe care sublimul îl aduce printr-o reducere hiperbolică a modului de aranjare și rearanjare a qualiilor picturale. Tabloul nu mai reprezintă un obiect de decor, ci o suprafață semnificantă pe care spectatorul trebuie să o descompună după propria judecată de gust dar implicându-se activ, absorbit fiind de multistratificarea qualiilor pe care pictorul a dorit să le exprime. Expresionismul abstract american devine astfel mai puțin un stil precis de a crea opere de artă în sensul esteticii clasice, cât o manieră fenomenologică de a dispune de anfractuozitățile picturale conform sensibilității pictorului care dorește o implicare a spectatorului în procesul de creație și de interpretare a operei. Reprezentanții acestui curent vor sublinia puterea culorii de a determina emoții, sentimente în receptarea tabloului de către privitor, în detrimentul gestului pictural care domina în acțiunea painting. Tabloul este considerat un „a fi” original menit să provoace în sensibilitatea privitorului un sentiment de uimire pe care Barnett Newman îl atribuie sublimului și în acest mod, pânza devine purtătoarea unui sens transcendent care se dă în relația tablou-spectator.

Barnett Newman considera pictorii expresioniști drept simboliști abstracti dar în același timp minimaliza orice referință simbolică, orice detaliu care să releve de instituirea simbolică și considera astfel că formele pe care le utilizau erau abstracte, orientate conform unei voințe ritualiste preluate din arta primitivă, spre o comprehensiune metafizică. De aici, ar putea decurge ipoteza unei dezvoltări a unei interpretări non-simbolice în expresionismul abstract american : ceea ce ei căutau se situează dincolo de reperele simbolice ale tautologiei și pregnanței simbolice, și nu vizează iluzia unei arte puriste ci a unei abstracții a formei căreia trebuie să îi fie găsit numele, o abstracție hiperbolică fără repere vizuale reale. Acest tip

de artă el îl asimila ideii pure capabilă să dezvăluie misterul originii și condiția tragică a omului aruncat în lume.

Pentru Barnett Newman, tablourile sale erau destinate pentru ca privitorul să își poată privi în oglindă teroarea propriului sine încă necunoscut și nesiguranța izvorâtă din precaritatea condiției umane în raport cu o transcendență amenințătoare. Ideea pură la care aspirau reprezentanții expresionismului abstract american trebuia să coincidă cu sublimul o dată cu eliberarea canoanelor tradiționale de frumusețe occidentale, de idealul grec care a pătruns și în arta modernă până la Mondrian. În schimb, expresionismul abstract trebuia reorientat spre prelucrarea picturală a informului și a formei pure provocate de *tremendum*-ul pe care transcendența le suscită în om.

Tendența lui Newman este de a înlocui spiritualismul lui Kandinski reducând multitudinea de forme și culori la un minimalism arid care să corespundă cât mai bine categoriei sublimului. Tablourile sale sunt marcate de verticalitate, monocromie și un elementarism purist menite să plaseze spectatorul într-o relație cât mai directă cu tabloul, cu propriul sine și cu sensul transcendent vehiculat în picturi precum „Abraham”, „Vir heroicus subimis”, „Cathedra”. Barnett Newman sublinia importanța relației față-către-față a spectatorului în raport cu tabloul și poziționarea acestuia la o anumită distanță față de tablou tocmai pentru ca privitorul să aibă o experiență totală între el și tablou și să-și regăsească sinele uitat. Nu este vorba despre o experiență estetică clasică, de tip consolator, nu există nici un element de frumusețe, ci doar o ariditate care să favorizeze întâlnirea sinelui. Teroarea acestuia din urmă provine din faptul că spectatorul rămâne neimplicat în procesul de dezvoltare a propriei conștiințe estetice și nu își mai poate recunoaște propria individualitate. Sinele teribil și constant devine subiectul predilect al lui Newman al cărui scop este acela de a-l determina pe privitor să conștientizeze tragismul existenței sale mundane. Mesajul tabloului provine din rezonanța dintre qualia pictorului și qualia privitorului și reprezintă o prezentare a nimicului și a strigătului de indignare, a primului om care era deja artist confruntat fiind cu vidul absolut. Atât la Barnett Newman cât și la Mark Rothko se poate constata o predilecție pentru sublimul negativ: sublimul este considerat din perspectiva neplăcerii pe care o exercită asupra sensibilității subiectului subliniindu-i finitudinea. Se exercită o presiune asupra omului, o violență absolută a Celui cu Totul Altul, de esență necunoscută, un inform, nefigurabil, care nu există în natură și pe care cei doi pictori mai sus menționați îl numesc folosind termeni precum „neant”, „obscuritate”, „vacuitate”, „solitudine”, „tăcere”. Sublimul de acest fel nu mai extinde imaginația făcând-o să se simtă nelimitată, ci produce o distrugere a sensibilității, care nu se regăsește nici în varianta

kantiană, nici în cea richiriană. Distrugere care poate merge până în straturile grotești ale zonei pre-reflexive așa cum este cazul picturii „Dull Griet” de Bruegel. Un posibil motiv pentru care sublimul propus de Newman și Rothko are tendința de a exclude sau de a reduce la inoperativitate sensibilitatea ar fi acela conform căruia aceasta ar reprezenta fundalul-suport al idealului de frumusețe clasică, fapt ce ar prejudicia transmiterea mesajului unui tablou expresionist abstract : ceea ce se vrea trimis este o prezență austeră, severă, neliniștitoare. De aici, și teroarea constantă a sinelui supus unor reducții succesive și perpetue.

Peisajul transcendental așa cum este prezentat la Richir ca o scurt-circuitare a antepredicativului de grad unu, reprezintă la Barnett Newman o scurt-circuitare a modului de distribuire a qualiilor pe pânză, o sărăcie a lor absolută, o ariditate extremă pentru ca efectul vizual să fie cel dorit : nu un sentiment de siguranță sau de împlinire a creației pe care îl sugerează zip-ul, ci o un sentiment de lipsă de siguranță a privitorului care trebuie să se confrunte cu răceala culorilor, cu suprafețele imense în care trebuie să pătrundă și se pierde pentru a se confrunta cu sinele uitat. Nu există în tablourile newmaniene un sentiment al unei atmosfere sau o iluzie spațială. Funcția zip-ului este aceea de a da iluzia unui spațiu ordonat de către creația originală dar, de fapt, alături de mărimea colosală a pânzei, produce sentimentul unui neloc unde privitorul trebuie să ajungă prin eforturile personale, neloc de unde se poate produce retroiectarea sublimului în el însuși ca proiect poetic-muzical și ca desăvârșire a conștiinței estetice a spectatorului. Ceea ce Newman dorește să transmită nu sunt ideile estetice, ci sentimente pure sau drame umane, așa cum afirmă Mark Rothko. Pentru a discerne sentimentele pe care le are, spectatorul trebuie să știe sau să învețe cum să se situeze afectiv în fața prezenței fără prezent asignabil pe care intensitatea culorilor și mărimea pânzei o suscită.

Tablourile ca drame reprezintă preocuparea principală a lui Mark Rothko, în detrimentul culorii atât de folosite de pictorii color-field de care dorește să se distanțeze : scopul său este acela de a reda emoții umane fundamentale, tragedie, extaz, moarte. În cazul tablourilor lui Rothko, privitorul nu mai dispune de nici un reper figurativ, de nici o referință culturală pentru a integra într-o idee sau concepție coerentă ceea ce pictorul dorește să sugereze prin liniile orizontale care par să respire o aspațialitate și o atemporalitate. Tablourile lui Rothko se dilată datorită marginilor monocrome care învăluie liniile orizontale. Spectatorul nu se poate plasa nici în afara tabloului, nici în exteriorul lui, el fiind absorbit de tensiunea/ suflul care rezultă din suprapunerea pătratelor de culoare. Suprafața pictată devine un tărâm necunoscut, un vâl al finitudinii unde privitorul nu mai poate să se adăpostească, dincolo de care nimic nu mai poate fi văzut datorită neputinței imaginației de a produce un

obiect corespunzător. Acest văl respinge orice tentativă de asimilare hermeneutică a tabloului și orice încercare de a vedea dincolo de el. Pictura lui Rothko a fost desemnată ca fiind preponderent frontală, fapt care se datorează absenței profunzimii și dispoziției verticale a tușelor de culoare orizontale. Orizontalitatea produce o impresie de repaus iar stratificarea lor verticală induc o tensiune internă în tablou, ca o licărire fenomenologică între doi poli, o mișcare de ascensiune continuă spre Înălțime. Dispunerile frontale ale tușelor de culoare sunt văluri, aparențe care refuză să se dezvăluie neofitului. Formele-culori din tablou sunt destinate meditației ca în Capela de la Houston. Vălul finitudinii ca peisaj transcendental nu reprezintă o negare a invizibilului transcendent, ci proiectarea experienței umane a limitei : tabloul nu trimite spre un alt spațiu aflat undeva dincolo, ci la privitorul aflat în fața pânzei care trebuie să ghicească ce înseamnă lumina internă izvorâtă din culori. Experiența vălului finitudinii este o experiență a imposibilității și a inaccesibilității de a vedea transcendența altfel decât prin urma pe care o lasă în imaginile picturale. Partea de sus a tabloului exprimă melancolia și angoasa care în partea de jos se transformă în fervoare asigurând astfel suflul intern al tabloului care trăiește și respiră. Iradierea luminii din obscuritatea culorilor expune spectatorul misterului ei și-l dezintegrează pentru a-l livra Îleității. Prezența misterioasă nu are nimic de-a face cu exprimarea de sine a artistului, ci a non-eului său care devine un simplu vehicol al Îleității ; renunțarea la sine a pictorului reușește să confere tabloului statutul unei revelații absolute. Caracteristica acestei revelații nu are nimic armonios, ci izvorăște din violență, așa cum Rothko însuși afirmă : echilibrul precar al culorilor este liniștea de dinaintea dezastrului. Dezastru ilustrat de pictura lui Matisse, „Tristețea regelui” care marchează o experiență estetică a pierderii oricărei urme a transcendenței și a afundării în *das Man*-ul uniformizator, unde revelația nu mai este posibilă decât ca acceptare a pierderii experienței sublimului pozitiv. În acest caz, Alain Bonfard consideră tabloul ca o apariție neașteptată, o experiență a imposibilului care, de fiecare dată când este privit evocă distanța care separă spectatorul activ de subiectul tabloului. Tema nu devine manifestă decât atunci când privitorul acceptă că îi este inaccesibilă și că a ratat-o încă înainte de a o sesiza prin sugestiile picturale. Tabloul devine pretextul evocării unei amintiri petrecute în Tahiti, unde soarele încă strălucea și din care nu a rămas decât ruina. Regele, ca actor principal al tabloului nu se mai implică în crearea peisajului transcendental ci se oprește pentru o clipă - clipa care îl unește cu privitorul, clipă atemporală – pentru a observa pasiv spectacolul destrămării atmosferei care odată îl încălzea : frunzele din tablou cad nestingherite prevestind moartea apropiată, trupul dansatoarei și-a pierdut conturul și a devenit anonim, chipul ei odată vizibil s-a amestecat cu alte elemente ale sferei pre-conceptuale nemailcărind nici pentru rege, nemailducându-i

fericirea nevăzută. Regele devine, ca și spectatorul său de peste timp, martorul descompunerii ultimei sale amintiri fericite .

Atât tablourile lui Newman cât și cele ale lui Rothko beneficiază de o încrucișare de fascicule de qualia ca premoniții și reminiscențe transcendente ale unui trecut imemorial și ale unui viitor imatur care fuzionează pentru o clipă în momentul producerii sublimului și licăririi fenomenologice pentru ca spectatorul să între-zărească grandoarea obiectului căutat, pentru ca ulterior licărirea să se dezică de sine însăși și să așeze privitorul în fața unei pânze oarecare. Peisajul transcendental între-văzut nu suportă prea mult timp acțiunea clișeele noastre culturale simbolice, de aceea nu persistă decât ca o fulgurație nefigurabilă, nesituabilă, netemporalizabilă. Spectatorul care dorește să devină disponibil licăririi fenomenologice trebuie să suporte propria reducere a instituirii simbolice, scurt-circuitarea limbajului simbolic instituit, reinstituirea antepredicativului de grad doi și a esențelor sălbatice corespunzătoare care vor contribui la crearea peisajului transcendental și prin transpoziție arhitectonică, îl vor face accesibil privitorului la nivel de antepredicativ de grad unu.

Capitolul opt prezintă o aplicație în domeniul didacticii în cadrul relației de predare-învățare, a problematicii retroiectării sublimului. Termenul de didactică retroiectivă presupune acele procese de concepere retroiectivă a predării, învățării și evaluării. Aceste procese vor fi reconsiderate din perspectiva retroiectării sublimului ca proiect poetico-muzical în cazul profesorului care realizează actul de predare și care, pentru a aplica didactica retroiectivă în cadrul lecției, trebuie să-și fi atins gradul maxim de împlinire a conștiinței estetice, grad care corespunde întoarcerii proiectului poetico-muzical în proiect fenomenologic, la originea non-simbolică a limbajului. În ceea ce privește didactica actuală, nu mai este suficientă definirea procesului educațional prin descrierea și detalierea formală a elementelor sale constitutive, ci este necesar ca subiectul care realizează o atare definire a procesului de educație, să fie îndeajuns de redus hiperbolic în momentul sublimului încât să poată proceda concomitent cu descoperirea laturii sale pur creatoare, la o aplicație constructivă în domeniul metodologiei didacticii a acestei inovativități. Cu alte cuvinte, cei care se ocupă cu studiul didacticii în cadrul mai larg al psihologiei, respectiv pedagogiei, trebuie să își fi descoperit deja latura lacunară (în sens richirian) a lor înșile și a fenomenelor pe care le studiază și, ca atare, să procedeze la o fenomenologizare a didacticii în acord cu discontinuitățile de temporalizare sau de limbaj existente în cadrul fenomenelor-de-lume, precum și în acord cu ritmurile interne esențelor sălbatice. Didactica retroiectivă, care are multe în comun cu didactica modernă, fără a se identifica cu aceasta, nu mai trebuie să folosească aplicarea unor standarde metodologice și a unor modalități procedurale de predare consacrate, ci să promoveze transpasibilitatea

simultană ca euritmie a ritmurilor interne care traversează deopotrivă profesorul și elevul. Chiar dezideratele didacticii moderne sub formă de interactivitate și de predare-învățare activă din partea elevului trebuie depășite, o dată integrate fiind, către o analiză fenomenologică a distanței interne dintre lacunele din limbaj și cele din afara limbajului, dintre fenomenele-de-lume exprimate prin limbaj și fenomenele-de-lume din afara limbajului. În acest sens, rolul profesorului dezapropiat de sine devine crucial pentru că învață studentul discernământul fenomenologic al esențelor formale de limbaj și al esențelor sălbatice de limbaj cărora le corespund diverse ritmuri de fenomenalizare; de asemenea el trebuie să evidențieze *hiatus*-ul aflat la originea fenomenologică a limbajului, din cauza căruia nu tot ceea ce apare în limbaj este și autentic relevând mai mult de distorsiunea originală și de simulacrul ontologic ; nu tot ceea ce apare în limbaj poate fi și fenomenalizat ca atare, de o manieră adecvată respectând regulile eideticii transcendente fără concept, ale arhitectonicii fenomenologice. De aceea, lacuna de limbaj îndeplinește o funcție educativă esențială învățând studentul sensul simptomului său și valoarea posibilității sale creatoare deopotrivă. De asemenea, profesorul trebuie să știe să explice de ce fenomenele de rezonanță și de trezire la distanță din sintezele pasive, precum și cele trei grade ale sintezelor pasive ce relevă de Inconștientul fenomenologic, sunt decisive pentru a evalua veridicitatea fenomenelor-de-lume și pentru a stabili ce tip de qualia al subiectului rezonază cu alt tip de qualia al fenomenului-de-lume corespunzător.

Retroiectarea sublimului ca proiect poetico-muzical devine un reper pentru modul de comprehensiune al lumii devenite estetice, al tradiției devenite libertate fenomenologică și chiasmă poetică, al vieții primitive care devine imemorial al Ileității și peisaj transcendental al imaginii picturale în expresionismul abstract american. A retroiecta înseamnă a recrea ceea ce se retroiectează, sau a reapropria dezaproprierea de sine a unui asubiect pentru care uimirea devine starea existențială fundamentală, stare care începe să îi reorganizeze structurile cognitive, nu înainte de a-i fi descoperit stadiile sintezelor pasive cu cele trei grade și puterea creatoare a Inconștientului fenomenologic. Retroiectarea devine astfel prezentificarea niciodată prezentă sau proto-prezentificarea unui viitor imatur care se convertește imediat în trecut imemorial fără a avea șansa de a-și dezvolta perspectiva viitoare, de ascensiune eshatologică. Eshatologia timpului se află nu în viitorul imatur propriu-zis, ci în clipa conversiei lui în anterioritate sau în retroiectarea lui care devine imemorială, păstrând drept consecințe cele amintite mai sus, rezultate din imperfecțiunea retroiectării sublimului în el însuși. Ne putem întreba dacă retroiectarea sublimului în el însuși nu ar releva tot de o tautologie simbolică, de o circularitate simbolică dar ricoșeul imaturului în imemorial

demonstrează faptul că există un depozit arhaic și anarhic al sublimului și al Inconștientului fenomenologic, depozit care autorizează libertatea creativă a retroiecției. Dacă imaturul ar fi identic cu imemorialul în sublim, nu ar exista consecințe ale sublimului în fenomenalitatea lumii precum decuparea și magnetizarea esențelor sălbatice, marcarea bordurilor lacunei, locuirea lacunei de către imaginea poetică, respectiv de către peisajul transcendental etc. și indicarea acestuia la nivel de antepredicativ de grad unu, pentru a putea fi sesizat.

**Cuvinte-cheie : retroiectare, sublim, licărire fenomenologică, qualia, fenomenologie non-simbolică**