

Cartea a apărut cu sprijinul Ministerului Culturii și Cultelor

Coperta: Grațian Székely
ISBN 973-592-134-0

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

POPESCU, DANA

Mateiu I. Caragiale – inițiere și estetism / Dana
Nicoleta Popescu. - Timișoara : Excelsior Art, 2005
Bibliogr.
ISBN 973-592-134-0

821.135.1.09 Caragiale, M.I.
929 Caragiale, M.I.

© – 2005 – Editura EXCELSIOR ART Str. C. Bredeceanu, nr. 8, etaj IV,
camera 401 (C.P. 262, O.P. 1), – 300011 – Timișoara, România,
telefon/fax: 0256/201078,

E-mail: edituraexcelsior@rdslink.ro Web: www.excelsiorart.rdstm.ro

Printed in ROMANIA

DANA NICOLETA POPESCU

**MATEIU I. CARAGIALE
INIȚIERE ȘI ESTETISM**



**Editura Excelsior Art
2005**

*Pentru Grațian, prieten adevărat,
care a știut să stea de veghe la scrierea acestei cărți*

CUPRINS

Argument	7
1. Mateiu I. Caragiale între baroc și manierism	9
2. Hagialăcurile – trasee inițiatice	41
3. Elemente și alchimie	63
4. Măști în marele teatru al lumii	84
5. Simbolistica oglinzii la Mateiu I. Caragiale și alți scriitori estetisti.	135
6. Stilul bijuterie – dinspre formă spre simbol	167
Concluzii	194
Bibliografie	198

ARGUMENT

S-ar putea spune că există un Mateiu I. Caragiale pentru fiecare interpret al său. Dar pentru cei mai mulți dintre exegeți, descoperirea operei mateine s-a constituit ca o adevărată Întâlnire.

Autoarea acestei cărți a luat cunoștință de existența lui Mateiu I. Caragiale în perioada liceului, adică spre sfârșitul anilor '80 – o epocă greu de suportat pentru mai toată lumea, mai ales pentru adolescenți. **Craii de Curtea-Veche** a reprezentat, atunci, o revelație: exista o lume esteticului, o nobleții dispărute, a tainelor niciodată pe de-a întregul dezvăluite. Din această lume putea veni salvarea – acel tip de salvare pe care numai arta îl poate da. Pe de altă parte, incitantul univers matein presupunea o continuă căutare și inițiere, pentru că avem cu toții nevoie de un Graal al nostru, măcar pe tărâmul ficțiunii.

S-ar putea spune, așadar, că există un Mateiu I. Caragiale pentru fiecare interpret al său – autorul ni se arată astăzi ca aflat la interferența unor formule contradictorii sau complementare.

Ioan Derșidan, unul din exegeții împătimiți de opera mateină și autorul eruditului studiu **Mateiu I. Caragiale – carnavalescul și liturgicul operei**, a reușit să cosmotizeze vastul material bibliografic existent. Criticul distinge două generații critice: critica de întâmpinare și situare din timpul vieții autorului, respectiv relectura criticii de interpretare. Critica specializată s-a divizat, aderând la șase direcții exegetice, denumite de Ioan Derșidan astfel: protocolul Clubului mateiucaragialian; „familia de sânge”, „familia de spirite” și familia metafizică; ocultare, enigme și estetizări; interpretări fidele și lecturi simbolice; variante monografice; (re)întoarcerea autorului.¹

Marii scriitori sunt înșelători, arta lor i-a înzestrat cu mai mult decât o față. Când privești una din ele, ți se ascund celelalte. Mateiu I. Caragiale ne apare ca un autor dual: ocult, hrănit din taină și încifrare, dar în personalitatea căruia sacrul și profanul coexistă și se înfruntă; depozitar al unor sensuri simbolice, dar în același timp scriitor estetizant; un balcanic ce năzuiește la civilizația Apusului.

Craii de Curtea-Veche, la fel ca întreaga creație mateină, se află situată la porțile răsăritului. Mircea Muthu a arătat adevăratul chip al balcanismului, care, dincolo de artificiu, decorativism sau mahagialism, ascunde o dramă sau chiar accente tragice.² „Considerăm așadar balcanismul artistic un reflex important a ceea ce s-a numit «metafizica abisală a Răsăritului», în a căruia optică evenimentul nu e decât întâmplare iar existența însăși stă sub semnul provizoratului etern, de unde necesitatea – imperativă adesea! – a unei finalități soteriologice.”³

În cele ce urmează, îl vom vedea și arăta pe Mateiu I. Caragiale ca autor ce permite cufundarea în literatura inițiatică, dar în același timp aparținător familiei estetiștilor. Am ales pentru demersul nostru o formă ce amintește de Pecetea lui Solomon: două secțiuni, fiecare alcătuită din trei capitole. Cel dintâi dintre triumfiuri îi este dedicat autorului și inițierilor sale: interferența dintre baroc și manierism din opera sa; renașterea spirituală sub semnul traseelor labirintice; universul personal al autorului, în care Craii se întrupează în elemente primordiale. Cel de-al doilea triumfi îl înfățișează pe Mateiu I. Caragiale integrat familiei de spirite întru mască și deghizări multiple; oglindă și reflectări; stilul bijuterie, poveștile bijuterii, podoabe și pietre prețioase.

Nu năzuim să atingem „adevărata sumă a cunoștințelor din gândirea ermetică”⁴, dar credem în puterea revitalizantă a simbolului. Și, în ciuda esteticii mateine, sperăm în revelarea tainelor.

„A discuta despre fericire, uitare, alienare, amintire, tristețe, reîntoarcere, poveștire, călătorie și nostalgie, moarte, despre eul crăiesc înseamnă a le recunoaște cărților un caracter deschis, în care întregul stă sub semnul posibilităților de lectură și interpretare.”⁵

Note

¹ cf. Ioan Derșidan, **Mateiu I. Caragiale – carnavalescul și liturgicul operei**, București, Editura Minerva, 1977, pp. 317-394

² cf. Mircea Muthu, **Balcanismul literar românesc**, Cluj, Editura Dacia, 2002, vol. I, **Etape istorice ale conceptului**, p. 18

³ Mircea Muthu, op. cit., vol. III, **Balcanitate și balcanism**, p. 70

⁴ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, **Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere**, București, Editura Artemis, vol. III, 1995, p. 62

⁵ Ioan Derșidan, op. cit., p. 319

1. MATEIU I. CARAGIALE ÎNTRE BAROC ȘI MANIERISM

„...această categorie trăiește pe tărâmul celor
care tânjesc după îndepărtatul Paradis pierdut.”
(Eugenio d’Ors, **Barocul**)

Ar fi greu de spus, atunci când încercăm să definim creația lui Mateiu I. Caragiale, dacă avem de-a face cu un autor baroc sau manierist – exegeții au îmbrățișat una din aceste două formule sau au apelat la altele, mai ambigue, cum ar fi „decadentism” sau „estetism”, termeni care, de fapt, ilustrează realități asemănătoare. Urmărind elementele ce diferențiază cele două curente artistice, vom constata că amândouă își fac simțită prezența în opera autorului român, creație ce se sustrage delimitărilor stricte.

Un parcurs teoretic pentru a contura barocul și manierismul – curente artistice înrudite sau adversare? – se impune astfel ca fundal necesar al cercetării noastre. Prezentarea generală care urmărește să evidențieze asemănările și deosebirile dintre baroc și manierism reprezintă un posibil punct de pornire pentru descoperirea latențelor ce pulsează în opera lui Mateiu I. Caragiale.

Încă de la început controversată, problema barocului este cu atât mai fascinantă. Critici obiectivi sau împătimiți ai vreunei idei – ca Eugenio d’Ors, „îndrăgostit de o categorie” – au încercat să clarifice câteva din dilemele apărute în jurul celui mai capricios curent artistic: *forma mentis* sau curent urmând Renașterii? termen scolastic sau perle neregulate? formă de urât artistic sau neașteptată frumusețe? baroc sau manierism? Dileme pe care nu ne propunem să le rezolvăm, după cum nu încercăm să dăm câștig de cauză vreunui din cele două curente artistice.

Barocul își vădește caracterul capricios încă de la încercările de elucidare a etimologiei termenului. René Wellek¹ sprijină inițial varianta

baroco, care preia, din nomenclatura scolastică, numele celui de-al patrulea mod al figurii a doua a silogismului. După părerea exegetului, etimologia dată de **New English Dictionary**, referitoare la perla asimetrică, trebuie abandonată. Vom reveni asupra problemei, sprijinind tocmai această teorie, după cum va face autorul însuși în **Post-scriptum**-ul din 1962, obligat să dea câștig de cauză cuvântului portughez *barroco*, termen ce desemnează perlele cu formă neregulată.

Alexandru Ciorănescu² citează cele două ipoteze (termenul scolastic, respectiv perlele neregulate), fără a se pronunța în mod explicit pentru vreuna dintre ele. Termenul din scolastica medievală a fost discreditat în perioada Renașterii, când sensul său alunecă spre un compromis între „ciudat” și „barbar”: „ceva cu aer straniu și pretențios”, sens peiorativ pe care la început l-au avut și conceptele de *gotic* și *romantic*; reabilitarea *barocului* va veni doar în perioada contemporană. Pe de altă parte, adjectivul ce descrie aspectul neregulat al perlelor aduse de portughezi în Spania și Franța în secolul al XVIII-lea a suferit o extrapolare, astfel încât ajunge să desemneze operele ce se abăteau de la canoanele clasice.

Pe aceeași poziție neclară se situează Matei Călinescu³ și Adrian Marino⁴. Marino prezintă dilema *perolas barocas / berruecas* versus figura silogistică din secolul al XVI-lea și menționează că în secolul următor termenul a fost asimilat sofismelor și pedanteriei.

Primul volum al **Barocului ca tip de existență**⁵ îi prilejuiește lui Edgar Papu o subtilă demonstrație întru susținerea teoriei perlei neregulate. Geneza barocului este situată în Portugalia, odată cu stilul manuelin, de unde termenul, împreună cu motivul perlei, a trecut în Spania. În secolul al XVIII-lea editorul Beman do Gomez de Brito tipărea seria de relatări botezate **Historia Tragico-Maritima**, evidențiind pentru prima dată legătura dintre tragic – intrinsec barocului, după cum vom vedea în continuare – și maritim. Perla apare frecvent în pictura barocă, în arhitectură, în artele minore, devine obsesie alături de aur și de celelalte materiale prețioase „stămitoare de meraviglia”⁶. Vom reveni la motivul perlei, emblemă a feminității, în capitolul destinat bijuteriilor.

René Wellek⁷, respectiv Adrian Marino notează primele reacții încărcate de stupefacție la întâlnirea inopinată cu acest nou tip de frumusețe. În secolul al XVIII-lea barocul era sinonim cu „straniu”, „extravagant”, „bizar”, „prost gust”, „exagerare”, „exces”, „emfază”, fapt explicabil și prin rezistența gustului clasic prin Lessage, Voltaire, Rousseau, Quatremère de Quincy.⁸

René Wellek schițează sensurile pe care le poate lua termenul *baroc*. În clasificarea referitoare la întinderea în timp și spațiu, teoreticianul deosebește termenul tipologic, etern, ce poartă conotația negativă de declin al fiecărui stil (după Croce), respectiv categoria istorică a barocului, numită de entuziasmul nestăvilit al lui Eugenio d'Ors ca „*idée événement*”. Accepțiunea dată de Eugenio d'Ors nu se bucură de aprobarea lui Wellek, întrucât acesta consideră absurdă împărțirea operelor din toate epocile în clasice și baroce. Wellek preferă termenul de „mişcare europeană generală”, situată în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea pe o perioadă ce nu se poate stabili cu exactitate, dar se definește prin operele scrise de englezii Lyly, Milton, Grey, Collins, germanii Fishart, Opitz, Klopstock, italienii Tasso, Marino, spaniolii Guevara, Cervantes, Gongora, Calderon, Quevedo, francezii Rabelais, Ronsard, Du Bartos, Racine, Fénelon.

În ceea ce privește determinarea ca evaluare, Wellek menționează sensul peiorativ propus de Croce, termenul neutru, descriptiv și sensul favorabil dat de germani.⁹ Nici în Spania, arată Ciorănescu, barocul nu are sens peiorativ pentru că se asimilează Secolului de Aur, culmea literaturii hispanice¹⁰.

Adrian Marino¹¹ menționează barocul etern cu apariții periodice la încheierea unor cicluri istorice – Burckhardt este primul cercetător care recunoaște existența barocului elenistic, indian. Printre curente de esență barocă din Europa secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea, criticul român citează următoarele: *euphuism*, *metaphysical poets* (Anglia), *gongorism*, *conceptism*, *culteranism* (Spania), *marinism* (Italia), *prețiozitate*, *rococo* (Franța). În viziunea lui Marino, manierismul este un curent prebaroc: „viziunea barocă a lumii exprimată printr-o serie de opoziții tipice, însoțite de conștiința lor manifestă: cosmogonice și antropologice, epistemologice și mistice, științifice și estetice, toate conciliate în situații ambigue și întrucâtva «ironice».”¹²

Conform unei teorii ce preia o idee a lui Wölfflin¹³, barocul se constituie ca fază inevitabilă a oricărui stil. Istoria formelor culturii cunoaște trei etape repetabile: cea arhaică, de căutare a echilibrului, urmată de cea clasică, presupunând plenitudine și ordine și, în sfârșit, faza barocă de exuberanță și fantezie. Această ultimă fază credem că ar corespunde fenomenului desemnat de Adrian Marino prin termenul *barochism*, dezvoltare a barocului până la abuz, manieră, așa cum se manifestă în *churriguerism*, *rococo*, *rocaille* și *marivaudaj* (în literatură)¹⁴.

După Matei Călinescu¹⁵, primul autor care folosește termenul *baroc*

pentru a defini un stil artistic – cel ce succede Renașterii – este Jakob Burckhardt în *Der Cicerone*, dar consacrarea i-o va aduce Heinrich Wölfflin, inițiatorul unui amplu proces de revalorizare a barocului¹⁶. În *Principii fundamentale de istoria artelor*, Wölfflin evidențiază conceptele psihice ale acestei schimbări de stil: un stil bazat pe efect și mișcare. Forma își pierde contururile, linia se dizolvă, diagonală înlocuiește verticala și orizontala care dominau pictura secolului anterior. Cu ajutorul diagonalei, al formelor deschise și maselor în mișcare apare ideea de efemer și de spectacol. Sunt celebre cele cinci perechi de noțiuni stabilite de Wölfflin pentru a descrie evoluția artei înspre noua frumusețe a secolului al XVII-lea: liniar-pictural, reprezentare bidimensională-reprezentare în profunzime, forme închise-forme deschise, claritate absolută-claritate relativă, multiplicitate-unitate.¹⁷

Cele cinci principii sunt însă aproape inutilizabile în literatură, iar mișcarea, recunoscută de Wölfflin ca o caracteristică a barocului, nu este ea însăși finalitate. Ciorănescu își propune să descopere finalitatea ce se recunoaște în încercarea de rezolvare a conflictului materializat în dramă (ca specie literară, dar și ca trăire afectivă). Alături de descoperirea dramei, barocul este definit prin cerebralism, stilistica total nouă și ideea demnității poetice a cuvântului. Barocul, concluzionează teoreticianul său, e o fază necesară a evoluției literaturii.¹⁸ Autorul pare a ignora barocul etern, mărginindu-se la curentul artistic strict delimitat temporal.

Dar barocul fuge de încadrări rigide și definiții exacte, așa că o „anti-definiție” în stilul lui Edgar Papu ni se pare mai nimerită: „...barocul rămâne încă o noțiune incertă, elastică, relativă, o celulă vie, proteică, neastâmpărată, care-și schimbă pe neașteptate și formele și dimensiunile și locul unde am știut-o. Are caracterul amibic al unei mase protoplasmice instabile. Interpretările sale variază imens sub toate aspectele, sub cel axiologic (negative, pozitive, neutre), genetic spațial (origine asiatică sau europeană), genetic temporal (origine antică sau modernă), structural (componentă rigidă sau vagă și evanescentă).”¹⁹ Un astfel de crochiu are meritul de a schița atmosfera caracteristică, exact punctul de sprijin al **Barocului ca tip de existență**. Celor două tendințe dominante în exegeza barocului, menționate de René Wellek (în termeni de stil, respectiv după categorii ideologice sau atitudini emoționale), criticul român le opune trei obiective: forma, ideea și simțirea.²⁰

Unii teoreticieni vor exacerba caracterul religios al barocului. Matei Călinescu se situează pe o asemenea poziție: după părerea sa – pe care nu o

împărtășim – noul stil în arhitectură, pictură, sculptură și decorație este o consecință a Contrareformei care își răspândise influența după Consiliul ecumenic din Trent (1545-1563) și în țările catolice din America latină.²¹ Considerăm, în schimb, pertinentă viziunea lui Edgar Papu: „Barocul [...] nu permite să-l legăm strict de un eveniment istoric izolat, irepetabil, prizonier în datele unei matematici cronologice.”²² În ceea ce privește legătura dintre baroc și Contrareformă, exegetul conciliază cu abilitate unele păreri prea tranșante.²³

Vom vedea că barocul se sustrage nu numai încadrărilor cronologice, ci și situării în apropierea unor alte curente artistice sau în opoziție cu ele. Este oare barocul doar *un curent artistic*?

Nu putem adera la viziunea mai degrabă surprinzătoare a lui Alexandru Ciorănescu, autor ce subțiază, uneori până la anihilare, granițele dintre baroc și clasicism. Deoarece exegetul așază ca principală caracteristică a artei baroce intelectualismul, definește în cele din urmă barocul ca mișcare istorică mai mult sau mai puțin asemănătoare Renașterii, care va fi asimilată și transformată în baroc așa cum barocul însuși va suporta acțiunea clasicismului.²⁴

În general, barocul este prezentat în opoziție cu clasicismul, dar există critici care susțin imixtiuni baroce chiar în timpul perioadei clasice. Apărătorul unei astfel de opinii este Helmuth Hatzfeld, conform căruia întregul clasicism francez ar fi o variantă a barocului.²⁵

Jean Rousset se situează pe o poziție apropiată, fiind probabil influențat de barocul francez, cel mai puțin baroc din toată Europa. În *Literatura barocului în Franța. Circe și păunul*, exegetul arată că barocul francez apare disociat, mutilat²⁶ și apropie cele două curente pe care ne-am obișnuit să le considerăm divergente. Demonstrația sa se lansează trecând în revistă punctele comune celor două curente artistice: gustul pentru elaborare și compoziție, refuzul realității luate în sine și al naturii nude, omul văzut doar în relațiile sale cu semenii. Înclinația pentru măreț și nobil (considerată ca repulsie comună de a da expresie ultimelor taine ale omului interiorizat), fastul baroc și sublimul, maiestuosul în clasicism, precum și înclinația pentru ornament sunt tot atâtea argumente pentru criticul francez în sprijinul ideii de asemănare.²⁷ Credem însă că ascunzișul întortocheat al sufletului omenesc este caracteristic barocului – ne vom referi în altă parte la motivul linxului citat de Edgar Papu, motiv baroc al tipului prudent și ascuns.²⁸

Apropiind barocul de clasicism, Jean Rousset plasează, ca o consecință firească, o prăpastie de netrecut între baroc și romantism: „eul baroc este o

intimitate care se arată, eul romantic e un secret care se revelează în singurătate... [...] Romanticismul, al cărui întreg efort tinde să dezgolească și să izoleze rădăcinile secrete ale eului individual, este separat printr-un abis de baroc care reușește să decentreze omul și să-i deplaseze centrul de gravitate în jurul lui, spre multiplele-i euri pe care și le compune.”²⁹ Și pentru Edgar Papu barocul și romantismul sunt două curente distincte, însă în viziunea criticului român termenii nu sunt contrastanți, ci doar complementari – de exemplu, exaltarea și autoironia lucidă.³⁰

În discuția despre baroc și clasic, Matei Călinescu este de părere că lui Heinrich Wölfflin îi datorăm contribuția cea mai însemnată în plasarea barocului într-o schemă evolutivă duală: istoria artelor ar pune în evidență o evoluție necesară de la *clasic* la *baroc*.³¹ Clasicul reprezintă triumful „formeî închise” și al staticului, iar barocul „forma deschisă” și dinamicul. Opozițiile descoperite de Wölfflin și citate de Matei Călinescu dobândesc valoare tipologică și categorială, înlocuind bipolaritatea clasic-romantic cu una nouă: clasic-baroc.³² Prin această modificare a schemei, adăugăm noi, se realizează și primul pas în recunoșterea unui baroc etern în antiteză cu un clasicism etern, anticipându-l pe Eugenio d’Ors. Inițial, Adrian Marino nu este de acord cu această oscilație a barocului între curentele „consacrate”, ci consideră că barocul este un tip utopic, în realitate existând doar compromisuri între clasic și baroc, baroc și romantism. În cele din urmă, exegetul subscrive totuși la opoziția prezentă la Wölfflin, Eugenio d’Ors și Focillon, admite existența „eonilor” clasic și baroc, care coexistă, cu faze de echilibru, predominantă sau ambiguitate.³³

Barocul apare în mod existențial opus clasicismului prin însuși impulsul său spre rebeliune și conflictele tendințelor antagoniste, oscilând continuu ca soluție a unor insatisfacții morale. În ce privește ierarhia socială, Marino asociază spiritualitatea barocă unei clase în decadentă, iar clasicismul unei clase în ascensiune.³⁴ Totuși, Edgar Papu dă exemplul pictorului Rubens, care este și burghez, și baroc, dezlegând încă o dată barocul de constrângerile unei teme fixe.³⁵

În ampla și ingenioasă antiteză pe care o concepe între clasicism și romantism, George Călinescu atinge și problema barocului, care ar împrumuta idei de la gotic – asocierea dintre baroc și gotic este prezentă și la Wölfflin și Eugenio d’Ors. Viziunea călinesciană situează barocul ca intermediar între clasicism și romantism, toate trei fiind tipuri utopice.³⁶ „Barocul s-ar părea că este o oscilație între clasicism și romantism, și practic afli la un barochist

note clasice și romantice. De obicei barocul urmează maturității clasicismului sau romantismului, e un stil de «decadență». [...] ...clasicul e exemplar, romanticul e combătut de pasiuni și chinuit de probleme, barochistul e gratuit.”³⁷

Rosario Villari semnează **Introducerea** la volumul **Omul baroc**, alcătuit din eseuri dedicate celor douăsprezece personaje – sau *personae* – emblematice ale perioadei. Coordonatorul își asumă dificila misiune de a condensa într-un număr redus de pagini istoria unui curent artistic care a suscitât numeroase polemici. Schițarea fenomenului va fi, inerent, redusă la câteva trăsături inițiale, astfel că Villari se oprește la amestecul de straniețe, noutate, contradicție, revoltă, uluire, bizarie și măreție, grevate pe conflictualitatea care a atras atenția istoricilor: „Coabitarea dintre tradiționalism și căutarea noului, dintre conservatorism și revoltă, dintre iubirea de adevăr și cultul disimulării, dintre înțelepciune și nebunie, dintre senzualism și misticism, dintre superstiție și rațiune, dintre austeritate și «consumism», dintre afirmarea dreptului natural și exaltarea puterii absolute reprezintă un fenomen pentru care pot fi găsite exemple nenumărate în cultura și în realitatea lumii baroce.”³⁸ În studiul pe care îl dedică tipologiei artistului baroc, Giovanni Careri se referă la *ars poetica* lui Bernini, fundamentată pe încălcarea – dar nu violarea – regulilor cuvenite, fără a le înlocui însă cu alte reguli. Cercetătorul trece dincolo de domeniul arhitecturii și evidențiază în cadrul fiecărei arte un proces dinamic, în care regulile sunt împinse până la limită, mici încălcări de frontiere pe care se pot altoi, în manieră nouă, regulile unor arte noi.³⁹

Am lăsat intenționat la urmă „cartea ce ar putea fi un roman, roman al unui om îndrăgostit de o Categorie”⁴⁰. Don Quijote este Eugenio d’Ors, iar Categoria-Dulcinee – barocul. În ciuda multor nume celebre care nu s-au sfiit să-l asemene pe Eugenio d’Ors cu Cavalerul Tristei Figuri, nu citim comparația în cheie depreciativă: Don Quijote e unanim recunoscut ca erou tipic baroc, astfel că am transformat ironia în omagiu. În studiul intitulat simplu **Barocul**, Eugenio d’Ors remarcă existența unor constante în lanțul succesiunii istorice. Barocul și clasicismul sunt categorii eterne, *eoni*, termen explicat în felul următor: „Pentru alexandrini, un *eon* însemna o categorie care, în ciuda caracterului ei metafizic – adică în ciuda faptului că ea constituia în mod strict o categorie – avea o dezvoltare înscrisă în timp, avea un fel de istorie...”⁴¹ Cele două stiluri corespunzătoare unor concepții de viață opuse se află astfel față în față: stilul clasic, al „formelor care trag în jos” și barocul „formelor care zboară”.⁴²