

## CUPRINS

<i>Secțiunea a patra. RITMUL</i> .....	5
Capitolul întâi. CELE MAI SIMPLE ELEMENTE FORMALE ALE RITMULUI POETIC.....	7
Capitolul al doilea. ÎN CONTINUARE DESPRE ELEMENTELE FORMALE RITMICE.....	23
Capitolul al treilea. UNITATEA RITMICĂ A MIȘCĂRII .....	35
Capitolul al patrulea. ÎNTREGUL RITMIC SIMPLU.....	47
Capitolul al cincilea. FORME ALE MIȘCĂRII RITMICE .....	63
Capitolul al șaselea. APARIȚIA ÎNTREGULUI RITMIC .....	89
Capitolul al șaptelea. CONTINUARE. ACȚIUNEA RECIPROCĂ A PĂRȚILOR .....	105
Capitolul al optulea. RITM ȘI RIMĂ.....	127
Capitolul al nouălea. RITMUL MUZICAL ȘI GENERALITĂȚI ..	135
<i>Secțiunea a cincea. CULOARE, TON ȘI CUVÎNT</i> .....	155
Capitolul întâi. CULORI ȘI COMBINAȚII DE CULORI.....	157
Capitolul al doilea. EMPATIA ÎN CULORI .....	175
Capitolul al treilea. CONSONANȚĂ ȘI DISONANȚĂ.....	187

Capitolul al patrulea. TEMEIURILE PRIME	
ALE ESTETICII MUZICALE.....	201
Capitolul al cincilea. SIMBOLICA VORBIRII. ELEMENTE	
ACUSTICE ȘI FORMALE.....	221
Capitolul al șaselea. LATURA OBIECTIVĂ A REPREZENTĂRII	
VERBALE.....	239
<i>Secțiunea a șasea. MODIFICĂRILE FRUMOSULUI</i> .....	247
Capitolul întâi. CALITĂȚILE SENTIMENTULUI	
DE PLĂCERE .....	249
Capitolul al doilea. CONTINUARE. ALTE CALITĂȚI	
ALE SENTIMENTULUI DE PLĂCERE .....	263
Capitolul al treilea. SUBLIMUL.....	275
Capitolul al patrulea. TIPURI DE SUBLIM .....	289
Capitolul al cincilea. SENTIMENTE ESTETICE COMPOZITE..	301
Capitolul al șaselea. TRAGICUL.....	313
Capitolul al șaptelea. COMICUL ȘI CELE ÎNRUDITE CU EL.....	329
Capitolul al optulea. UMORUL .....	343
Capitolul al nouălea. URÎTUL. COMPLETARE LA	
MODIFICĂRILE FRUMOSULUI .....	353

## ***Capitolul întâi***

# **CELE MAI SIMPLE ELEMENTE FORMALE ALE RITMULUI POETIC**

## **Ritmizare subiectivă și „accentuare”**

Cînd vorbesc despre *ritm* în cele ce urmează, mă gîndesc la ritmul elementelor ce se succed temporal. Și am în vedere, în primul rînd, ritmul poetic.

Acesta este un ritm *lingvistic* ordonat. La baza lui stau legile limbajului natural; acestora li se adaugă însă specificul care deosebește ritmul poetic de ritmul natural al vorbirii. Despre acest factor vorbesc aici în primul rînd.

Ritmul poetic n-ar putea fi pentru noi îmbucurător, așa cum este, dacă el n-ar corespunde unei nevoi a spiritului. Învățăm să cunoaștem cel mai bine această nevoie din realitatea ritmizării subiective.

Să așezăm pentru un moment în locul silabelor, care sînt purtătoarele ritmului poetic, bătăile de tact. O serie de bătăi de tact la fel de tari se urmează, să zicem, la intervale de timp

egale, și nu prea încet. Atunci eu simt nevoia de a accentua, în alternanță regulată, unele dintre aceste bătăi de tact, lăsându-le pe celelalte neaccentuate. Accentuez, de pildă, de fiecare dată, pe prima din fiecare două bătăi de tact, și o las pe a doua neaccentuată.

Ce este aici accentuarea? Poate că eu simt, în măsura în care execut accentuări alternative, impulsuri sau tendințe spre mișcări corporale. În primul rînd, impulsuri spre mișcări ale organelor vorbirii, și anume, spre acelea pe care le-aș fi executat dacă aș fi produs cu organele mele de vorbire zgomotele tactului – ca atare sînt socotite bătăile de tact – și aș fi accentuat totdeauna pe prima dintre cele două; adică, le-aș fi produs cu un mai mare efort vocal. Poate că simt, de asemenea, impulsul spre mișcări ale capului, ale mîinii sau ale piciorului; mă simt tentat să asociez cu perceperea fiecărei bătăi de tact o mișcare a acestor părți ale corpului și astfel, de fiecare dată, să-i imprim o forță mai mare primei dintre cele două mișcări care se succed.

Aceste impulsuri motrice sînt *fenomene însoțitoare* firești ale accentuării. Accentuarea nu *constă* nicidecum în ele.

Aceasta ne-o spune chiar și simpla observație. Cu cît eu sînt mai atent la bătăile tactului și urmăresc mai cu atenție succesiunea lor, cu atît mai clar se prezintă fenomenul accentuării alternative. Dar, simultan, îmi dispare conștiința acelor impulsuri spre mișcare. Poate că impulsurile devin mișcări reale. În acest caz, eu nu am nici conștiința acestor mișcări sau n-am nevoie s-o am. Dar am cu atît mai limpede conștiința accentuării.

La aceasta, adaug: eu pot și în cadrul unei succesiuni spațiale de puncte sau linii să accentuez lăuntric anumite puncte sau linii. Dar aici, cel puțin, sînt excluse impulsurile motrice ale organelor vorbirii.

Deocamdată să lăsăm asta. Cum ajungem noi la acele impulsuri motrice? Ele sînt declanșate de bătăile de tact auzite.

Și din aceasta rezultă: anumite bătăi de tact – în ipoteza noastră, totdeauna prima din două – produc un impuls motrice mai puternic. Prima dintre cele două bătăi de tact, mai precis spus, perceperea acesteia, exercită în mine un efect mai puternic.

Aceasta este „accentuarea”. Ea constă în acest efect psihic mai puternic. Dacă accentuez de fiecare dată pe prima dintre cele două bătăi de tact, aceasta înseamnă: cu toate că bătăile de tact sînt identice, de fiecare dată, în mine, perceperea celei dintîi capătă importanță mai mare, forță mai mare, capacitate mai mare a efectului psihic. Faptul se manifestă nemijlocit în aceea că se produce un impuls motrice mai puternic.

Asta o pot exprima și altfel. Procesele sau trăirile psihice – spre pildă, senzațiile sau percepțiile – acționează în mine mai puternic cînd ele sînt percepute mai intens, cînd devin obiectul unei mai mari atenții, cînd sînt cuprinse mai puternic de activitatea de a percepe, cînd activitatea de percepere este îndreptată asupra lor cu mai mare energie, se concentrează în ele, se încordează spre perceperea lor. Sau, mai degrabă, a percepe ceva mai intens, a-l face obiectul unei atenții mărite ș.a.m.d. nu înseamnă nimic altceva decît a-l aduce la un efect psihic mai intens, a-i împrumuta forță sau eficacitate psihică mai mare. A „accentua” o bătaie de tact înseamnă, așadar, a o percepe cu o anumită intensitate sau a o face în grad mai înalt obiect al atenției. Înseamnă a-i conferi intensitate a perceptivă, a o scoate a perceptiv în relief.

Mai lipsește aici un aspect. Acel efect psihic mai puternic nu este în sine o *trăire conștientă*. Dar el se oglindește în conștiință. Eu am, atunci cînd a percep ceva intens sau îl evidențiez a perceptiv, un sentiment corespunzător, un sentiment de tensiune, de încordare, de intensitate.

Astfel, realitatea accentuării este complet definită. Accentuarea unei bătăi de tact constă în aceea că, în perceperea

acesteia, activitatea de percepere este nu numai efectiv, ci și sensibil încordată în oarecare grad; accentuarea bătaii de tact ca *trăire conștientă* nemijlocită constă în existența acestui *sentiment* și în conștiința raportării lui la o anumită bătaie de tact.

### **Alternarea regulată a accentuării**

Cum ajung eu însă la acea accentuare regalată a primeia dintre cele două bătaii de tact? Cum, în primul rînd, ajung eu, în general, la o asemenea *alternanță* regulată? Privitor la asta, putem răspunde trimițînd la un fapt general. Este faptul sau legea conform căreia în viața noastră psihică are loc peste tot, în mod firesc, o alternanță între încordarea și destinderea atenției. Această lege se manifestă în orice percepere a unei diversități. Atenția cuprinde o parte sau un element al diversității, se încordează față de el, apoi îl lasă liber, adică, tocmai, se destinde, se încordează apoi din nou față de o nouă parte sau element al diversității ș.a.m.d.

Aici intervine legea, binecunoscută de noi mai dinainte, a similitudinii fenomenelor psihice succesive, și mai ales a similitudinii acțiunilor aperceptive. În cazul nostru, aceasta spune: dacă am început o dată să mă încordez și să mă destind lăuntric într-un anumit fel, în mine apare tendința de a mă menține în această alternanță sau succesiune de încordare și destindere.

Acestea laolaltă dau legea sau tendința alternării regulate a accentuării.

## „Accentuare” obiectivă

Această tendință apare în cazul unei succesiuni regulate de bătaii de tact identice. Aceasta este premisa de la care am plecat. Să presupunem, însă, că ar exista un ritm obiectiv contrar acestei tendințe, adică, în cazul nostru, din fiecare două bătaii ale seriei prima ar fi de fiecare dată *obiectiv* mai puternică, adică ar suna mai tare. Atunci, cealaltă bătaie de tact *solicită* de fiecare dată activitatea de percepere în grad mai mare, adică necesită o încordare mai puternică a acesteia. Are loc acum o concordanță între datul obiectiv și necesitatea subiectivă. Primul se oferă de la sine, adică datorită propriei sale structuri, aceluși fel de percepere la care trimitea legitatea activității mele de percepere. Acest acord este un temei firesc al plăcerii față de acel ritm obiectiv.

Ce implică accentuarea obiectivă trebuie „accentuat” aici în mod special: sonoritatea ca atare *nu* este „accentuare”. Ea nu este altceva decât sonoritate. Ea devine accentuare în măsura în care pretinde accentuarea mea, adică încordarea activității mele de percepere. Accentuarea obiectivă este accentuarea mea prin sonoritatea cerută sau motivată de aceasta; sau: ea este întemeierea accentuării mele pe sonoritate.

Succesiunea bățăilor de tact sonore sau mai puțin sonore reclamă, ziceam, alternarea accentuării și neaccentuării, sau alternarea încordării și destinderii atenției.

O cerință de aceeași natură există, însă, cu toate că în măsură mai redusă, și în simpla succesiune a bățăilor de tact identice. Această succesiune nu constă numai în bătaii de tact, ci ea include și pauze. Ea este succesiunea regulată a unei bătaii de tact, a unei pauze, a unei bătaii de tact ș.a.m.d. Ea conține deja în sine, așadar, o alternanță regulată. Iar această alternanță este o alternanță a celor obiectiv accentuate și neaccentuate.

Bătăile de tact sînt „accentuate” în comparație cu pauzele, adică sesizarea fiecărei bătaie de tact cere o relativă încordare a atenției. Pauza sau continuarea de la fiecare bătaie de tact la cea care urmează cere o slăbire a atenției. Avem, prin urmare, încă în această simplă succesiune a bătăilor de tact identice, un *ritm obiectiv*.

În consecință, accentuarea regulată a primeia dintre cele două bătaie de tact din serie este deja o ritmizare de *ordin superior*. Nevoia de a accentua alternativ, în raport cu seria, o bătaie de tact și de a lăsa neaccentuată pe cea imediat următoare, este o nevoie de a *nu rămîne* la acea ritmizare existentă obiectiv în succesiunea simplă a bătăilor de tact identice, ci de a *progresă* spre o ritmizare de grad *superior*.

Această nevoie se menține, adică eu nu rămîn la accentuarea primeia dintre cele două bătaie de tact ale seriei, ci accentuez, din nou, una dintre cele două bătaie de tact accentuate, de pildă pe prima, în măsură *mai mare* și o las pe a doua relativ neaccentuată, o las, prin urmare, la accentuarea *mai redusă*. Și accentuez iarăși, în măsură încă mai mare, pe cea dintîi dintre cele două bătaie de tact mai puternic accentuate ș.a.m.d.

De pildă, țin la ureche ceasul de buzunar și urmăresc fiecare bătaie. În acest caz, mă surprind asupra faptului că accentuez lăuntric pe prima dintre cele două bătaie de tact, la fel, în măsură mai mare, pe prima din patru, iarăși în măsură mai mare pe prima din opt, din șaisprezece, din treizeci și două, și, poate, în sfîrșit, din șazeci și patru. Un întreg din șazeci și patru de bătaie apare ordonat ritmic în acest fel.

De asemenea, și aici trebuie să spun din nou: presupunînd că acest sistem de accentuări și neaccentuări în trepte superioare și inferioare există obiectiv, atunci întregul alcătuit din șazeci și patru de bătaie este îmbucurător pentru mine. El este astfel, deoarece vine în întîmpinarea nevoii de accentuare în

trepte diferite sau a nevoii de a realiza ritmizarea în tot mai mare măsură.

## Divizare ritmică

Dar esența specifică a ritmului nu constă doar în atare accentuare regulată sau reliefare apercceptivă a bătăilor individuale. Nu constă în această succesiune de încordare și destindere; aceasta nu este decît o latură a problemei. Cealaltă latură este concentrarea elementelor seriei în *unități* asemănătoare. Iar acest moment se unește cu acea accentuare alternativă într-un al treilea moment, anume, în subordonarea acestor unități față de elementele accentuate.

În natura activității noastre de percepere nu există numai faptul că ea se încordează și se relaxează, sau se concentrează și se dizolvă, ci, după cum știm, mai ales tendința de-a concentra și separa o diversitate. Eu sesizez succesiv elementele seriei ritmice. Nu pentru a pierde pe unul în altul, ci le preiau unul după altul, îl rețin deci pe cel sesizat mai devreme atunci cînd progrez spre cele ulterioare. Astfel, le concentrez spre unitatea unei serii unice de elemente.

Cîte asemenea elemente succesive pot eu concentra într-o unitate nu voi stabili aici. Dar presupun că o serie de elemente este atît de mare încît mai poate fi concentrată într-o unitate. Și, de fapt, o socotesc concentrată astfel.

În acest caz apare și nevoia ca în această unitate ce cuprinde toate elementele să se delimiteze unități de întindere mai redusă, sau ca acea unitate să fie împărțită în unități mai puțin cuprinzătoare. Iar nevoia subdivizării se menține pînă ce ajung la elemente. Sau, spus invers: există nevoia de a concentra mai întîi elementele în unități de întindere redusă,

apoi de a concentra aceste unități în alte unități și apoi într-o unitate de ordin superior ș.a.m.d., pînă ce ajung la unitatea atotcuprinzătoare.

## Principiul dualității

De aici rezultă de îndată un fapt însemnat: drept cea mai firească divizare apare divizarea după principiul dualității.

Înțelegem asta, dacă ne gîndim la următoarele: baza obiectivă a concentrării elementelor ritmice este mai ales *succesiunea* lor temporală. Și cu cît se succed elementele mai nemijlocit temporal, cu atît mai puternic este impulsul de a le concentra.

Dar acum urmează *imediat* fiecărui element al seriei de bătaie de tact un și *numai un* element. Un al treilea element urmează imediat după al doilea, dar nu urmează tot așa de imediat după întîiul. De aici urmează o constrîngere specială de a concentra de fiecare dată o bătaie de tact și *una* ce-i urmează. La această constrîngere nu mai ia parte nici o altă bătaie de tact. Așadar, pentru mine este firesc, ca, întotdeauna, două bătaie de tact să se asocieze într-o unitate foarte restrînsă sau inferioară, cu excluderea oricărei alteia.

Acest principiu se dovedește la fel de eficace și pe o treaptă superioară. Fiecărei atari unități îi urmează o *unitate identică unică*. În asta rezidă temeiul ca din două asemenea unități de cîte două elemente să se formeze o unitate superioară ș.a.m.d.

Să facem de îndată o contra-probă, adică să luăm în considerare de îndată și posibilitățile unei alte coordonări. Concentrez, să zicem, *trei* elemente într-o unitate. În acest caz, pe de o parte, primul și al doilea, iar pe de altă parte, al doilea și al treilea element sînt intim asociate temporal. De aici rezultă o tendință de a asocia primul și al doilea element și, pe de altă parte, al

doilea și al treilea într-o unitate mai deosebită. Dar aceste două tendințe se combat. Există, așadar, în concentrarea a cîte trei elemente un moment de opoziție, un fel de contradicție internă. Din contră, concentrarea de cîte două elemente este în sine lipsită de opoziție și contradicție. Și – trebuie, ferm accentuat – ea este singura despre care se poate spune aceasta.

Contra acestui principiu al dualității s-ar putea ridica următoarea obiecție: dacă poate exista o contradicție, atunci cînd un prim și un al doilea element și, apoi, acest al doilea și un al treilea element sînt reunite, atunci nu există nici o contradicție dacă cel *mijlociu* dintre cele trei elemente formează o unitate, *pe de o parte* cu cel care-i premerge nemijlocit, și, *pe de altă parte*, cu cel care-i urmează tot atît de nemijlocit. Privită de la aceste elemente mijlocii, concentrarea de trei elemente apare ca un lucru cît se poate de firesc.

Această observație are justetea ei. și vom reveni asupra ei.

Dar deocamdată ne vom opri la cele ce urmează.

Observația de mai sus este justă acolo unde e vorba despre elemente existente simultan. Aici, însă, este vorba despre elemente care se succed. Și, de aceea, lucrurile sînt mai puțin simple.

Daca trei elemente identice stau alături în spațiu, de pildă, pe direcție orizontală, atunci toate trei elementele sînt date simultan. Deci primul se comportă, mai ales temporal, față de cel mijlociu la fel cu al treilea. Cum s-a spus mai devreme, mai ales, și în orice privință amîndouă elementele se oferă în același fel spre coordonare cu cel mijlociu. Cel din dreapta și cel din stînga sînt echivalente. Comportamentul apercetiv este același, dacă eu receptez în raport cu elementul mijlociu, *pe de o parte*, pe cel din dreapta și, *pe de altă parte*, pe cel din stînga, sau dacă extind punctul de vedere al activității de percepere, *pe de o parte*, spre dreapta, și, *pe de altă parte*, spre stînga.