

CAIETELE
LUCIAN BLAGA

LUCIAN BLAGA YEARBOOK

CAIETELE LUCIAN BLAGA / LUCIAN BLAGA YEARBOOK

Anul 2019

Adresa redacției: Sibiu, B-dul Victoriei, nr. 5-7

Telefon: 0269/215556

Fax:0269/212707

ISSN 1842-435X

ICV 2016= 62.1

Online – ISSN 2601 – 7776

www.lucianblagacolloquium.wordpress.com

E-mail: colocviusibiu@gmail.com

Publicație editată de către Facultatea de Litere și Arte, Departamentul de Studii Romanice și Centrul de Studii Lingvistice, Literare și Culturale (CSLLC)

Redacția:

Directori onirifici: Mirela Ocinic, Pamfil Matei

Redactor-șef: Alina Bako

Redacția:

conf. dr. Dragoș Varga, conf. dr. Valerica Sporiș,

conf. dr. Radu Drăgulescu, lector dr. Simina Terian,

conf. dr. Radu Vancu, asist. drd. Vlad Pojoga, drd. Iulia Deaconu

Comitet științific:

Ana Maria Binet (University of Bordeaux, France)

Alina Cherry (Wayne State Detroit University, USA)

Nicolae Henț (University of Erevan, Armenia)

Ioana Jieanu (University of Ljubljana, Slovenia)

Olga Romanova (Baltic Academy of Riga, Latvia)

Ciprian Suciu (Macedonia University of Salonica, Greece)

Andrei Terian („Lucian Blaga” University, Sibiu, Romania)

Celia Vieira (Instituto da Maia, Porto, Portugal)

**UNIVERSITATEA “LUCIAN BLAGA” DIN SIBIU
FACULTATEA DE LITERE ȘI ARTE
CENTRUL DE STUDII LINGVISTICE,
LITERARE ȘI CULTURALE (CSLLC)
DEPARTAMENTUL DE STUDII ROMANICE**

**CAIETELE
*LUCIAN BLAGA***

VOLUMUL al XX-lea

Tomul I

Editura Universității „Lucian Blaga”

Sibiu 2019

Cuprins

Secțiunea I:

LUCIAN BLAGA – STUDII LITERARE ȘI FILOSOFICE 10

Tatăl ei, Lucian Blaga. Reconstituiri biografice

Alexandra Ana-Maria Diaconița

Facultății de Litere, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași 11

Misticări și recuperări biografice: „Cazul” Lucian Blaga

Ioana Pavel

Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca 22

Ultimul Blaga

Alexandra Olteanu

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași 33

Aforismele lui Lucian Blaga – Relația cu proverbele românești

Simona Gridan

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu 44

Depoetizarea epistemologiei lui Lucian Blaga

Manuel-Avram Ienciu

Universitatea de Medicină, Farmacie, Științe și Tehnologie,
Târgu-Mureș 49

Inocentul alienat și depășirea limitelor (auto)impuse

Gabriela-Emilia Merce

Universitatea de Vest din Timișoara 52

**Măștile blagiene: o perspectivă asupra mitului dramatic – contururi
de formă și fond**

Alina Maria Dumitrescu

Universitatea de Vest din Timișoara 62

Absurditatea metodelor de reeducare în romanul „Luntrea lui Caron”

Pușcaș Ana-Paula

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu 76

Ipostaze thanatice în poezia lui Lucian Blaga și Dylan Thomas

Raul Săran

Universitatea de Vest din Timișoara 86

Ipostazele corporalității în poezia blagiană

Iunis Minculete

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu 93

Lucian Blaga – fatalismul mioritic. Polemici de epocă

Lucreția Pascariu

Universitatea „AL. I. Cuza”, Iași 98

Secțiunea a II-a:	
LUCIAN BLAGA – POETICĂ ȘI STILISTICĂ	110
Metafora bolii în poezia și aforistica lui Lucian Blaga	
<i>Bianca Alecu</i>	
Facultatea de Litere, Universitatea din București.....	111
<i>Pax Magna</i> sau despre simpatia demon-creator	
<i>Ioana Jeler</i>	
Universitatea de Medicină, Farmacie, Științe și Tehnologie, Târgu-Mureș	123
Lucian Blaga: metaforizarea poeticii gândiriste	
<i>Adela-Diana Chindriș</i>	
Universitatea de Vest din Timișoara	129
Pentru o poetică a ritmurilor discursive în lirica blagiană	
<i>Mihai Duma</i>	
Universitatea „Babeș-Bolyai” – Cluj-Napoca.....	136
Influențe secesion în lirica blagiană	
<i>Denisa-Maria Frătean</i>	
Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu	143
Apologia tăcerii și a căutării în poemul autoportret	
<i>Andreea-Corina Batori</i>	
Universitatea de Medicină și Farmacie, Științe și Tehnologie Târgu-Mureș	153
Liniștea sau cufundarea în sine	
<i>Eduard-Titus Ciorteș</i>	
Universitatea de Medicină și Farmacie, Științe și Tehnologie Târgu-Mureș	162
Secțiunea a III-a:	
AVANGARDA LITERARĂ	166
Criza corporalității în poetica lui Ilarie Voronca	
<i>Alexandru Foițoș</i>	
Universitatea de Vest din Timișoara	167
Gherasim Luca – O poetică spectaculară	
<i>Andreea Mihaela Marinaș</i>	
Universitatea din București	177
Elemente avangardiste în perioada postbelică	
<i>Dordea Daniela-Elisabeta</i>	
Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu	185
Avangarda (anti)-umană. Incursiune în poezia politică a lui Paul Celan	
<i>Ioana Moroșan</i>	
Universitatea din București, Facultatea de Litere.....	191
Universuri antagonice în poeziile avangardiste: Geo Bogza și Lucian Blaga	
<i>Lavinia Mareș</i>	
Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca	199

Secțiunea a IV-a:	
METODE RECENTE ÎN ABORDAREA TEXTELOR LITERARE	209
Geocriticism: pentru o interpretare a romanului românesc despre revoluției de la 1989	
<i>Teodora Susarenco</i>	
Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu	210
Topos dionisiac în antumele lui Lucian Blaga	
<i>Lehel-Szabolcs Szakács</i>	
Universitatea de Medicină, Farmacie, Științe și Tehnologie, Târgu-Mureș	218
Secțiunea a V-a:	
LUCIAN BLAGA – ATELIER DE TRADUCERI	222
1. Limba engleză.....	223
<i>Georgiana Danciu</i>	
Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu	223
<i>Elena Roxana Gaiu</i>	
Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu	225
<i>Ozana Secăreanu</i>	
Facultatea de Litere, Universitatea din București.....	227
<i>Ana Iulia Soviany</i>	
Universitatea din București	231
<i>Șuică Marina Cristina</i>	
Universitatea București, Facultatea de Litere.....	233
English versions of	
<i>Începuturi, Întâlniri and Inima pădurii, by Lucian Blaga</i>	
<i>Bianca Alecu</i>	
Universitatea din București	236
<i>Doina-Silviana Comșa</i>	
Facultatea de Litere, Universitatea București.....	242
<i>Judit Albert</i>	
UMFST, Târgu Mureș.....	245
<i>Diana-Maria Lupei</i>	
UMFST, Târgu Mureș.....	247
2. Limba franceză.....	250
<i>Sara Roxana Barbu</i>	
Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu	250
<i>Tinca Damaris</i>	
Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu	251
<i>Larisa-Ștefania Iosif</i>	
Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, Facultatea de Litere și Arte	253
3. Limba germană	257
<i>Andreea-Isabella Tatoi</i>	
Universitatea din București	257

Șerban Acasandrei Universitatea din București	260
4. Limba sârbă.....	262
<i>Sanja Rokvić, Tamara Dašković, Kristina Đorđević</i>	262
<i>Sara Bjelogrić, Nadina Stojiljković</i> Universitatea din Belgrad.....	264
<i>Daria Aleksandra Ugrenović, Ksenija Knežević, Nina Conić</i>	267
5. Limba armeană	268
<i>Shushanna Aghababyan</i> Faculty of Russian and Foreign Languages.....	268
<i>Olga Gishian, Nona Petrossian</i> Faculty of Russian and Foreign Languages, Armenia	269
<i>Edita Shahinyan</i> Faculty of Russian and Foreign Languages.....	270
6. Limba slovenă.....	272
<i>Meta Compara</i> University of Ljubljana	272
<i>Klara Katarina Rupert</i> University of Ljubljana	275
<i>Lara Potočnik</i> University of Ljubljana	277
7. Limba bulgară	279
<i>Petia Kelivanova</i> Universitatea „Sfinții Chiril și Metodiu” Veliko Târnovo, Bulgaria.....	279
<i>Mirela Ivanova</i> Universitatea „Sfinții Chiril și Metodiu” Veliko Târnovo, Bulgaria	281
8. Limba rusă.....	283
<i>Nurjan Șombin</i> Kazahstan.....	283
9. Limba maghiară	285
<i>Timea Prosan</i> Universitatea „Transilvania”, Brașov	285
10. Limba Arabă	289
<i>Mohammad Wasim Dyab</i> Siria.....	289
11. Limba persană.....	291
<i>Anita Ostovar</i> Iran	291
12. Limba tamilă	293
<i>Laura Ardeleanu</i> Franța	293

Secțiunea a VI-a	
CREAȚIE LITERARĂ	295
<i>Maria David</i>	
Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, Facultatea de Litere	296
<i>Dordea Daniela-Elisabeta</i>	
Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu	300
<i>Ienciu I.A. Manuel-Avram</i>	
Universitatea de Medicină, Farmacie, Științe și Tehnologie Tg. Mureș.....	303
<i>Deac (Ioncioaia) I. Alexandra</i>	
Universitatea de Medicină, Farmacie, Științe și Tehnologie Tg. Mureș.....	304
<i>Iulia Deaconu (Ticărău)</i>	
Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu	307

Secțiunea I:

LUCIAN BLAGA – STUDII LITERARE ȘI FILOSOFICE

TATĂL EI, LUCIAN BLAGA. RECONSTITUIRI BIOGRAFICE

Alexandra Ana-Maria Diaconița, masterandă
Facultății de Litere, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași

Abstract: The volume Tatăl meu, Lucian Blaga has a double meaning: first of all, Dorli Blaga intends to shape the writer's portrait and, above all, the man Lucian Blaga himself, for whom the act of creation becomes a refuge. Secondly, it creates an autobiographical work, appealing to her own memories and exposing her own opinion regarding the writers and political unions of the 20th century. This volume clearly shows the daughter's duty to defend her father's name. This essay Tatăl ei, Lucian Blaga. Reconstituiri biografice presents the impediments encountered by Lucian Blaga in his literary and political career, but also his image in the intimate position as a parent and husband. The sacrifices accomplished on behalf of his family, the fear of having his work plagiarised and the strength to bear the injustices of the Romanian state are just some details from Lucian Blaga's life, presented by his daughter or revealed by the writer himself in his correspondence.

Key-words: personality, diary, family memories, letters, creation

„...dar ceea ce voi scrie e amintirea mea”¹

Lucian Blaga încearcă prin scrierile cu caracter memorialistic să stăpânească efemerul; în *Elanul insulei*, scriitorul susține că „plăcerea de a scrie memorii consistă în a reorganiza în spiritul libertății ceea ce destinul a organizat odată cu constrângerea împrejurărilor” (Blaga, 1977: 108) ceea ce prezintă și viziunea lucrării de față. Memorialistica lui Lucian Blaga indică o naturalețe a scrierii, care-i lipsește, de altfel, lui Dorli Blaga sub expunerea căreia se descoperă amprente ale unei datorii filiale, necesare în a clarifica postura și imaginea tatălui în contemporaneitate. Astfel, în *Tatăl meu, Lucian Blaga*, Dorli Blaga evocă un tip de *libertate* ce se bazează pe aspecte private ale vieții de familie, care relaționează cu noțiunea de *adevăr*, de *elucidare* a misterului în care profilul intelectualului Lucian Blaga se situează. Dorli Blaga conturează secvențial posturi inedite ale tatălui, ale soțului, scriitorului și diplomatului Lucian Blaga, concentrându-se, de altfel, și pe unele evenimente private, ce indică povara purtării unui nume atât de cunoscut.

Încadrat în memorialistica actuală, volumul pare a întregi colecția de dezvăluiri asupra personalității marelui poet și filosof, infirmând, așadar, unele publicații ale vremurilor de restriște. Deși, în aparență, acesta pare a fi principalul motiv al apariției cărții, autoarea susține că: „povestind despre

¹ Dorli Blaga, *Tatăl meu, Lucian Blaga*, Editura Humanitas, București, 2015, p 9.

Tata, Mama, Tudor, copii, prieteni (adevărați și trădători), m-am salvat dintr-o stare care, după studiile diferitelor *Dosare de Securitate* și mai ales după reacțiile, ciudat de deplasate, ale unor prieteni, privind demersul meu, putea deveni depresivă” (Dorli Blaga, 2015: 128). Există, astfel, o dublă valență a acestui volum; Dorli Blaga intenționează a se elibera și îndepărta de pseudo-realitatea prescrisă de cei situați împotriva concepțiilor filosofice și literare ale propriului Tată, oferind, astfel, și o replică a activității și, implicit, a personalității lui Lucian Blaga, individualizându-l. Așadar, în ***Tatăl meu, Lucian Blaga***, autoarea evidențiază relațiile de familie, conturând portretul scriitorului și, mai ales, al *omului* Lucian Blaga, pentru care *opera* devine *refugiu*, iar crearea ei un *mod de viață* și nu doar o *achiziționare de informații*. Totodată, în volum sunt condensate mai multe documente reprezentative în conturarea unor etape din viața scriitorului; în *Corespondență de familie comentată* sunt identificate scrisorile referitoare atât la viața privată cât și politică a scriitorului, pe când în subcapitolul *Tatăl meu supravegheat de Securitate* din *Oprimarea*, autoarea se prezintă nu doar în calitate de fiică a unuia dintre cei mai importanți scriitori ai secolului al XX-lea, ci și în calitate de soție și mamă posesoare a unei puternice înclinații către sacrificiu, aidoma tatălui ei.

Alternanța apelativului *Tata-Lucian Blaga* din interiorul cărții se datorează separării a două ipostaze: cea parentală și cea profesională. Totodată, utilizarea apelativelor sugerează și relația dintre relatările vieții private, generate de destăinuiuri și rememorări din copilărie: „A intrat Tata, i-am văzut chipul deasupra patului. Era serios, tăcut, nu zâmbea, mă privea. Și a făcut un gest de dojană, cu degetul arătător, spunând: «Dorli, Dorli!» Atât. Am aflat mai târziu că refuzasem să dorm” (Dorli Blaga, 2015: 12) și evenimentele din viața publică, în cadrul cărora autoarea omite până și prenumele scriitorului, reliefând atât privilegiul de a aparține familiei Blaga, cât și accentuarea importanței acestui nume în istoria literară și filosofică. Prin intermediul lui Dorli Blaga, se încearcă, astfel, o revalorizare a statutului și a numelui Blaga; aceasta respinge până și oferta președintelui Academiei RSR, Miron Nicolescu, de a contextualiza creația tatălui, bazându-se pe o serie de argumente care indică încercarea apărării unui nume atât de controversat, precum cel de Blaga: „refuzul meu categoric de a oferi manuscrise din lucrările lui Blaga de filosofie, lucrări pentru care a fost scos din Academie, lucrări care au fost prezentate negativ și în exegeze publicate de Academia RSR. De asemenea mi-am spus părerea despre faptul că, atunci când vin «străini», subit Blaga este bun pentru a fi expus” (Ibidem: 69).

Lucrarea de față, raportată la personalitatea lui Lucian Blaga, urmărește reevaluarea unor piloni biografici prin intermediul volumului memorialistic al lui Dorli Blaga, dar și al Jurnalului Corneliiei Brediceanu și, implicit, al *Corespondenței* scriitorului, accentuându-se atât diferite aspecte

familiale ori modalități de generare a actului creației, cât și calitatea de om politic a lui Lucian Blaga, valorificată atât prin vizatul Premiului Nobel, cât și prin distincția enunțată de Regele Carol al II-lea în vederea desemnării acestuia drept membru al Academiei Române. Totodată, lucrarea Tatăl ei, Lucian Blaga. Reconstituiri biografice se compune din trei perspective diferite în realizarea portretului lui Lucian Blaga: perspectiva fiicei asupra părintelui, evidențiată prin aspecte ale vieții private-ipostaza tatălui și frământările sale cauzate de opresiunile regimului; perspectiva în ton obiectiv a criticului și istoricului literar Ion Bălu și perspectiva lui Blaga însuși, asumată în corespondență, prin intermediul căreia se realizează un autoportret al scriitorului exilat în propria țară.

„Tata spunea că ei sunt o monadă”²

Lucian Blaga apare sub ipostaza îndrăgostitului, cele mai multe din scrisorile cuprinse în volumul **Corespondență**, expunând vulnerabilitatea acestuia în fața iubirii. Totodată, apelativele pe care Blaga le folosește în formulele de adresare: Sfinxule dragă, Mea Gaor, O Gari, Mireasa mea, Stăpâna mea, Adorato, Sanctuarul meu, Edera-iubito, Minunea mea, Mult iubito trădează un cadru intim, deja stabilit între tânărul Blaga și Cornelia Brediceanu și accentuat odată cu destăinuirile frenetice: „te doresc nebun. Așa-i de frumos să fii tânăr. Mă scald în daruri tinere și-n gânduri tinere și-n vreri tinere. Bărbăția îmi bate la ușă - și ciocănitorea la fereastră. Voi fi vr-odată bătrân? Nu cred” (Blaga, 1989: 126). Datorăm aceste formulări și prezenței unui eu exacerbat în a cunoaște dragostea. Erotismul din scrisorile lui Lucian Blaga constituie, prin frânturile expuse, un profil al scriitorului a cărui efervescență a spiritului și, totodată, îmbrățișare a existențialului se regăsesc și în primele două volume de poezii, Poemele luminii și Pașii profetului: „Cum singurătatea fără tine se suportă greu, nu poți ști ziua și ceasul când voi năvăli direct subț plapoma ta sărată – prefăcut în ecstasie steag fâlfăitor” (Dorli Blaga, 2015: 273). Totodată, neoromanticul Blaga formulează în scrisorile adresate iubitei, aserțiuni cu un caracter mult mai intens, sugerându-se, astfel, baza solidă a relației celor doi: „simt totuși ceva precis: te simt pe Tine cum îmi pulsezi în sânge. Aș vorbi, de renaștere, transformare, transfigurațiune, dacă nu ți-ar părea sentimental. În orice caz, în istoria mea individuală s-a început epoca reformațiunii” (Blaga, 1989: 87). Așadar, aparențele se dispersează, iar în scrisori Blaga este definiția sentimentalului, a îndrăgostitului incurabil: „ca să știi că exist – cu cerul deasupra, cu mormintele jos, și cu tine la mijloc în ce e viața” (Dorli Blaga, 2015: 217), care asociază, în unele situații, absența iubitei cu o omniprezență a morții: „Te aștept cu siguranță pe duminică. Altfel mor” (Dorli Blaga, 2015: 268).

² Cornelia Brediceanu-Blaga, *Jurnale, (Introducere)*, Editura Humanitas, București, 2016, p. 9.

Dorli Blaga reia declarația tatălui cu privire la termenul de monadă, în cele două apariții: **Tatăl meu, Lucian Blaga** și în introducerea **Jurnalelor** mamei sale. Odată cu apariția muzelor în viața scriitorului, monada preia un caracter artificial, despre care afirmă și Dorli Blaga într-un interviu inclus în Addenda volumului Corneliiei Brediceanu: „Eu l-am înțeles. Adică, de exemplu, aveam vreo doisprezece ani când a apărut Domnița efectiv în viața lui și am realizat, fără să vorbesc, că Mama era întristată, dar se stăpânea” (Brediceanu, 2016: 167). Ion Bălu, în cel de-al doilea volum dedicat **Vieții lui Lucian Blaga**, analizează aspectele care au condus la criza creatoare a scriitorului, intuind, astfel și motivul pentru care acesta apelează la inspirația oferită de muze, conturând, totodată, și statutul de om al acestuia: „Afecțiunea soției, ce-i înconjură cu un zid creația nu i se părea suficientă; se obișnuise cu ea și i se părea normală de la un timp, probabil nici nu o mai sesiza. [...] Odată cu atenuarea pasiunii inițiale, soția nu-i mai inspira nicio poezie de dragoste” (Bălu, 1996: 425). Însăși Dorli Blaga – având perspectiva părintitoare – susține că Ion Bălu accentuează unele detalii cu scopul captării interesului cititorului, criticul literar oferind evenimentelor o notă senzațională. În cadrul familial, statut de scriitor emerit al tatălui nu împiedică realizarea profesională a fiicei; Dorli Blaga, făcând referire la comportamentul lui Lucian Blaga și, implicit, la receptarea poziției acestuia în literatură, susține că: „în cazul unui părinte cum a fost Tatăl meu, pentru copii nu ar trebui să se pună problema competiției cu părintele. Pentru mine a fost ușor, eram fată și mă puteam realiza, în condiții relativ normale, pe alte planuri” (Dorli Blaga, 2015: 10).

Personalitatea artistului în vremuri de cumpănă

Registrul epistolelor se schimbă treptat, devenind mult mai concentrat în prezentarea unor evenimente și știri cotidiene. Acest fapt poate fi analizat atât din prisma depășirii etapei îndrăgostitului și pășirii în evenimential, Lucian Blaga fiind însărcinat, totodată, și cu atribuții diplomatice, cât și din prisma apariției, în cea de-a doua jumătate a secolului XX, a cenzurii. Pe lângă declarațiile de dragoste, vasta corespondență reliefează și concepții asupra socialului, pe care Lucian Blaga - tânărul idealist - reușește a le expune ca probleme ale sinelui: „văd cu ochi trupești negațiunea idealului meu. Oameni pe care realitatea îi influențează cu o irezistibilă putere ipnotică, oameni pe care lanțuri de fer îi leagă de ziua de azi, - reptile cari făr’de-a fi cândva stăpâni pe situație, încremenesc în fața întâmplării, ca prada sub ochii unui șarpe. Nu simți tocmai contrarul dela ceea ce am numit – personalitate?” (Blaga, 1989: 83), într-o scrisoare datată în 1916. Încă din acest an, Lucian Blaga profilează o filosofie a socialului, care se va metamorfoza odată cu opresiunile postbelice a căror victimă va fi scriitorul. În acest caz, termenul personalitate evidențiază forța individului de a se manifesta mental și comportamental, forță suprimată, de altfel, de constrângerile sociale. Opozanții

ideilor lui Lucian Blaga s-au remarcat atât publicând articole împotriva creației acestuia, cât și îndepărtându-l din funcțiile publice. Cazul Blaga-Beniuc se datorează unei „invidii de poet” (Dorli Blaga, 2015: 47), pe care Blaga a accentuat-o prin ironiile la adresa autorului romanului *Pe muche de cuțit*: „involutară «jignire», pe care crede el că i-aș fi adus-o, e în legătură cu un cerc de cocoane. Am făcut gafa de a-i cita un vers arhicunoscut. [...] Dar eu l-am corectat nițeluș, spunând «Acesta-i poetul Mihai Beniuc/ Știe șase limbi! Dar rusește...»” (Sirbu, 2013: 1139). Odată cu apariția Securității ca forță represivă, aceste reptile evocate de Lucian Blaga vor declasa creația scriitorului, utilizând false argumente cu scopul asigurării unei situații protejate din partea sistemului; Mihail Iubu acționează întocmai celor afirmate anterior, susținând cu vehemență că „Lucian Blaga scrie totuși și în prezent însă, așa după cum am mai arătat nu publică. Aceasta o face deoarece nu dorește să colaboreze cu regimul actual față de care are o atitudine ostilă” (Blaga, Bălu, 1999: 85). Să fie denumirea de atitudine ostilă potrivită pentru dorința scriitorului de a-și proteja opera de infiltrațiile pro-regim? Cu siguranță că Lucian Blaga își aprecia opera mai mult decât a „accepta compromisul cu puterea care se instala, în primul rând datorită restricțiilor în ce privește libertatea în exprimare, în creație” (Dorli Blaga, 2015: 29), după cum afirmă fiica acestuia, Dorli Blaga. Se sesizează, în acest caz, o oprimare a scriitorului ca personalitate în România secolului XX. Lucian Blaga manifestă un vădit orgoliu la adresa societății înroșite și a dorinței acesteia de a-l trata aidoma unei marionete a sistemului: „Dacă sunt o personalitate, atunci să fiu considerat ca atare și tratat așa cum se cuvine unei personalități. Eu nu înțeleg să fiu personalitate numai atunci când e nevoie să fac declarații politice, iar în rest un simplu traducător”³. De asemenea, Lucian Blaga prezintă și o slăbiciune firească a omului de litere în privința receptării și a recunoașterii propriei creații de către posteritate, afirmând: „«Toți mă veți uita, opera mea va pieri, voi muri singur, ca un câine!»” (Sirbu, 2013: 1140). Dreptatea în căutarea căreia se află Lucian Blaga și care-i oferă, treptat, și statutul de personalitate, se evidențiază atât prin atitudinea acestuia față de sistemul din care face parte ca scriitor („eu doream să mi se dea pensia de la Fondul Literar, la care am dreptul. Dreptul și l-au obținut alți scriitori, în acest timp de când mie mi se tot răspunde că nu sunt bani. [...] Eu, ca membru al Uniunii Scriitorilor, aș avea un drept să cer ca rodul muncii mele să fie apărat. Dar vezi, asta este situația mea în țara mea. În timp ce străinii mă propun pentru Premiul Nobel – fără ca măcar să știu despre asta, Editura îmi dă certificat de traducător categoria III”) (Dorli Blaga, 2015: 340), cât și vis-à-vis de propria creație, autorul *Poemelor luminii* apelând la discreția și la cunoștințele propriei fiice: „De altfel cariera ta peste doi-trei ani va fi una singură: să administrezi

³ http://www.romlit.ro/index.pl/o_declaratie_inedit_a_lui_lucian_blaga, articol de Ilie Rad, *O declarație inedită a lui Lucian Blaga*, nr. 30/2012, data accesării: 22 octombrie 2018, 15:43.

bine toată proprietatea mea filozofică, literară, teatrală. Vei putea trăi mai bine după aceasta, decât cu un salariu de profesoară” (Dorli Blaga, 2015: 44).

Aprecieră care i se cuvine lui Blaga la nivel social provine din intervenția Regelui Carol al II-lea în numirea acestuia ca membru al Academiei Române; deferența cu care îi este înfățișată atât opera, cât și propria imagine îl măgulește și încântă pe scriitor, fapt care nu constituie decât unul din motivele pentru care va fi contrariat de adversarii literari și politici. Preluat din Analele Academiei și transpus în lucrarea lui Ion Bălu, *Viața lui Lucian Blaga*, afirmațiile Regelui evidențiază și clasifică atât creația scriitorului, cât și statutul său în literatura română: „Am mai ținut să asist la această recepție pentru că ea are o mare însemnătate: Academia primește în sânul ei pe primul reprezentant al talentelor literare românești de după război. Recepția lui Lucian Blaga la Academia Română este consacrarea oficială și definitivă a literaturii actuale românești” (Bălu, 1996: 59). Recunoscut ca personalitate a României interbelice, Lucian Blaga nu se va bucura îndeajuns de gratitudinea apropiaților, declinul fiindu-i asigurat de schimbarea regimului și, mai ales, de înlăturarea sa de la catedra Universității din Cluj. Așadar, atât opera, cât și imaginea distinsă pe care le afișează Lucian Blaga vor fi prejudiciate de Securitate: Blaga va fi acuzat de naționalism extremist odată cu studierea atentă și, implicit, eronată a capitolelor *Spațiul mioritic* și *Orizont* și stil. Ca replică dată falselor afirmații ale oponenților scriitorului, Dorli Blaga se focalizează asupra preocupărilor trans-naționale ale scriitorului, susținând că: „ar fi bine să se remarce respectul și admirația lui pentru culturile tuturor popoarelor și etniilor” (Dorli Blaga, 2015: 221). Dosarul de Securitate „Lucian Blaga”, pe lângă faptul că se află redactat într-un agramatism nedemn de un asemenea serviciu al statului, evocă și o serie de erori evenimentiale, precum trecerea în ilegalitate a Cercului Literar de la Sibiu; astfel, se consideră că după desființare, „membri acestui cerc printre care și Blaga Lucian sau⁴ continuat activitatea lor în mod ilegal sub forme de ședințe la care participau foști politicieni, maniști, liberali, etc, ședințe care erau urmate de dans, chefuri, etc”⁵ (Blaga, Bălu, 1999: 59). În contextul vremii, aceste dansuri, chefuri sunt false argumente care au scopul diminuării imaginii de personalitate a lui Lucian Blaga prin conturarea portretului de dușman al poporului, imagine recurentă în memoriile fiicei. Dorli Blaga confirmă în **Tatăl meu, Lucian Blaga** amicitia dintre Blaga și cerchiști, însă nu precizează niciun aspect care să-l condamne pe scriitor. De altfel, autoarea clarifică rolul lui Blaga în cadrul Cercului Literar de la Sibiu, afirmând: „Cerchiștii, ca grupare, nu s-au lăsat patronați de nimeni și s-au menținut de la constituire independenți. Blaga a fost întotdeauna invitat al Cercului” (Dorli Blaga, 2015: 219). Într-o scrisoare

⁴ Precum apare în *Dosarul de Securitate*

⁵ *Ion Bălu, Deschiderea «dosarului de acțiune informativă» împotriva lui Lucian Blaga-20 decembrie 195, II. Conținutul pe scurt al materialelor compromițătoare.*

din anul 1953 se reliefează profilul scriitorului deznădăjduit, posesor al unei personalități puternice, sugerate de curajul cu care își solicită drepturile: „Spune-le că, dacă nu mi se dau condițiile necesare de lucru (avansul), eu pur și simplu nu mai lucrez, căci n-am posibilitatea să lucrez. Voi considera contractul reziliat. Trebuie să le vorbești cu hotărâre. Nu pot admite să-și bată joc de mine” (Dorli Blaga, 2015: 328). Familia Blaga nu dezvoltă capricii mondene ci, mai mult, se dovedește a fi rezervată în privința prietenilor, cauza fiind și faptul că „Tatăl meu se simțea urmărit și nu ar fi riscat să țină întruniri la el acasă” (Dorli Blaga, 2015: 220). Referindu-se și la Cornelia Brediceanu în elucidarea acestei situații familiale, autoarea susține că: „Personalitatea Tatălui meu o captiva în așa măsură, încât nu simțea nevoia altor relații de prietenie” (Dorli Blaga, 2015: 35).

Nominalizarea la Premiul Nobel din anul 1956 conduce la o situație defavorabilă în ceea ce privește poziția scriitorului și interesele regimului; Dorli Blaga mărturisește că evenimentul, deși „a iritat grozav și nu a avut asentimentul oficialităților comuniste din România” (Dorli Blaga, 2015: 203), a oferit recunoașterea internațională a filosofului. Totodată, efasarea traiectoriei către aprecierea occidentală- act uneltit de Președintele Uniunii Scriitorilor, Zaharia Stancu, îl determină pe Lucian Blaga, ca în toamna anului 1956, să ofere un ultimatum instituției prin intermediul unei epistole adresate fiicei sale: „Dacă până la 31 decembrie nu mi se rezolvă chestiunea pensiei – îmi voi da demisia din Uniunea Scriitorilor. Fiindcă nu mai sunt dispus să privesc cu brațele încrucișate – la această nepăsare, ce mi se arată, când e vorba de rodul unei vieți” (Dorli Blaga, 2015: 340). În ceea ce privește propunerea lui Blaga pentru Premiul Nobel, Gheorghe Grigurcu, în articolul **Blaga în amurg**, susține că: „indiscutabil, acordarea faimosului premiu, ar fi reprezentat o gloriificare nu doar a bardului nostru, ci și a întregii literaturi române”⁶, evidențiindu-se atât grandoarea viziunii scriitorului și a operei sale, cât și șansa poporului român de a se afirma în Occident. Prin intermediul scrisorilor și, implicit, prin relatările Corneliei Brediceanu și ale lui Dorli Blaga, se remarcă puternice contururi ale personalității lui Lucian Blaga, ale creației acestuia și, mai ales, ale societății secolului XX. Orgoliul scriitorului este susținut de superioritatea gândirii sale, fapt care a condus și la indignarea organelor represive ale statului prin refuzul publicării unor opere mult-așteptate. De altfel, această superioritate a scriitorului reiese și din recunoașterea valorii personale, a viziunii auctoriale autentice, scriitorul însuși mărturisind într-o scrisoare adresată lui Vasile Băncilă: „E curios că întâia oară am un sentiment neîncercat încă: îmi devin parcă un personaj transparent. Sunt pe urmă eu însumi impresionat de latențele și virtualitățile gândirii mele! Și simt parcă o vină: vina că nu dezvolt îndeajuns eu însumi toate posibilitățile.

⁶ http://www.romlit.ro/index.pl/blaga_n_amurg, articol de Gheorghe Grigurcu, *Blaga în amurg*, nr. 32/2006, data accesării: 21 octombrie 2018, 19:21.

Dar sunt mânat veșnic spre noi idei, cari sper să fie nu mai puțin pline de virtualități, ca și celelalte de până aici” (Blaga, 1989: 26). În ceea ce privește orgoliul lui Lucian Blaga, acesta este remarcat și de autorul Florilor de mucigai, a cărui afirmație este citată în cea de-a doua parte a articolului lui Gheorghe Grigurcu: „«Blaga e un poet mare, păcat că e prea plin de sine»”⁷. De altfel, orgoliul scriitorului în universul socio-cultural se estompează odată cu apariția crizei familiale, marcate de posibilitatea ca Tudorel, nepotul acestuia, să fie privat de prezența lui Dorli: „Devenise copilul obiect de constrângere împotriva lui Blaga? [...] «Să nu-ți faci griji, să te liniștești, eu pentru acest copil fac orice, chiar și scriu...» Prin asta se înțelegea că ar scrie cum i se cere” (Dorli Blaga, 2015: 52). Acest sacrificiu, deși pare a suprima prestigiul scriitorului, are rolul de a evidenția calitatea de familist a acestuia. Dorli Blaga reușește să prezinte câteva dintre lipsurile pe care Lucian Blaga, alături de Cornelia Brediceanu, le-au suportat în vederea asigurării unei educații calitative tinerei: „în sărăcia noastră, după ’47, s-a chinuit mult pentru mine, și asta chiar în secret de Tata uneori. Trimitea la talcioc să se vândă tot ce se putea vinde numai ca să fac eu limbi străine, de exemplu. A insistat și mi-a dat, prin asta, ceva extraordinar. Pentru că, în felul acesta, eu am avut acces în trei culturi măcar, fără traduceri” (Brediceanu, 2016: 164). Totodată, aceste lipsuri ale familiei construiesc firea modestă a tinerei Dorli Blaga, care nepoziționându-se sub umbra de aur a Tatălui, a suportat consecințele renumelui său. Privind situația din secolul actual, se recunoaște incorectitudinea și absurditatea sistemului politic, practica respingerii marilor valori în favoarea acestor reptile lipsite de personalitate, înfățișate de militanții pro-regim. Anularea sentimentului de proprietate despre care amintește Dorli Blaga în **Tatăl meu, Lucian Blaga**, desemnează conștientizarea importanței unui vast bagaj intelectual: „în afara grădinii de la Bistrița, noi nu am avut casă în care să locuim, am fost întotdeauna chiriași. Iar ce au mai avut părinții mei, au vândut imediat după război, aproape pe nimic, ca să putem trăi” (Dorli Blaga, 2015: 142).

Interesat de diferite domenii de studiu, poliglot și autor al unei vaste creații incluse atât în istoria literaturii române, cât și în cea europeană, construcția interioară a lui Lucian Blaga se dovedește a fi în contrast cu cea a Cornelinei Brediceanu. Dorli Blaga, în memorii, reconstituie portretul părinților, focalizându-se asupra conturării imaginii tatălui răbdător, dedicat familiei și, mai ales, propriei creații. De altfel, în scrisorile adresate Cornelinei Brediceanu, Lucian Blaga evidențiază ipostaza în așteptare a omului pândit de consecințele hazardului: „Nu afli că în unele scrisori sunt foarte liniștit? Crede-mă, eu însumi îmi simt mare această liniște. [...] e o liniște pândită de furtună, mare, tocmai pentru că în fiecare moment pot să se dezlănțuiască fulgerele” (Blaga,

⁷ http://www.romlit.ro/index.pl/blaga_n_amurg_ii, articol de Gheorghe Grigurcu, *Blaga în amurg*, II, nr. 33/2006, data accesării: 22 octombrie 2018, 14:32.

1989: 92), ceea ce contrasează cu dinamismul lăuntric al soției. Aceasta, în ipostaza de iubită, deține un caracter impulsiv, sugerat de gesticulația expusă de Lucian Blaga în scrisori: „mi-ai zis odată: «Așa-mi vine să-ți arunc paharul în cap» - și m-ai privit atât de viu, de sălbatec, de adânc – încât mi s-a zguduit templul din temelii și m-am gândit «ecce homo!»” (Blaga, 1989: 88). În **Tatăl meu, Lucian Blaga**, autoarea folosește doar apelativul de „Mamă” în desemnarea Corneliei Brediceanu, neutilizând, astfel, numele întreg al acesteia, ceea ce sugerează și o discrepanță profesională între cei doi părinți. De altfel, Dorli Blaga prezintă și natura relației sale cu Cornelia Brediceanu: „ea nu era o tandă [...] eu nu am amintiri cu ea în care să mă mângâie, să mă sărute... [...] Era o mamă extraordinar de corectă, tot ce-a făcut a făcut foarte bine” (Brediceanu, 2016: 163). Ca revers al acestui comportament matern, în capitolul **Correspondență de familie comentată**, Dorli Blaga conturează atașamentul față de Lucian Blaga, evocând cadrul copilăriei și, implicit, al jocului de familie, numindu-și părintele: Tăticu, Tati, Tai-Tai-Tai, Uci, Ucităt - „încercam să citim cuvintele pe dos. Astfel «tăticu» devenea «Ucităt». Prescurtat «Uci»” (Dorli Blaga, 2015: 320).

„«Mi-am încheiat sistemul, acum pot să mor»”⁸

În *Aforisme și însemnări*, relația *Creație-Iubire* este analizată atât în mod colectiv, cât și în mod individual, cele două elemente fiind identificate ca „pasiuni cari se leagă și se condiționează reciproc, într-un fel care nu este și al altor pasiuni. [...] E un semn de feminitate să pui accent suprem pe iubire, și un semn de bărbăție să-l pui pe creație” (Blaga, 1977: 160). De altfel, resortul interior al scriitorului în elaborarea *Trilogiei* se datorează conexiunii dintre *Creație* și Dorli, cele două elemente decisive în desemnarea progresului literar al acestuia : „Lucian se gândește cu multă satisfacție că a început sistemul său filozofic, cu *Eonul dogmatic*, în anul când s-a născut Dorli, iar când va împlini Dorli 7 ani va termina și cu al șaselea volum al sistemului. [...] Sistemul nostru filozofic crește paralel cu Dorli, «cum mi-a crescut sistemul» - zice uneori Lucian, glumind, când o vede pe Dorli ce mare s-a făcut” (Brediceanu, 2016: 50). Totodată, prin intermediul corespondenței și al memoriilor se stabilește atât profilul scriitorului, cât și cadrul în care opera acestuia este concepută. Lucrând în birou ori în natură, creația lui Blaga este mereu pătrunsă de o frenezie a spiritului, de o obsesie a materializării propriei filosofii. Cornelia Brediceanu, consemnând în propriul jurnal data de 25 septembrie 1937, descrie febrilitatea cu care scriitorul se lasă pradă inspirației și energiei creatoare: „Lucian a terminat azi întâia redactare a volumului său Artă și valoare. Acum două săptămâni nici nu se gândea să-l înceapă. Dintr-odată s-a hotărât și s-a apucat de lucru. În douăsprezece zile de muncă încordată, în medie 5 ore pe zi,

⁸ Dorli Blaga, *Tatăl meu, Lucian Blaga*, Editura Humanitas, București, 2015, p. 47.

a scris întreg volumul, 178 pagini mari” (Brediceanu, 2016: 95), sugerându-se, de altfel, un talent și o tehnică scriitoricească pe deplin formată. Totodată, într-o scrisoare adresată Corneliiei Brediceanu cu un an înaintea publicării Poemelor luminii, Lucian Blaga atribuie acestei modalități de scriere un conturat destin poetic, scriitorul susținând: „Încep să cred eu însumi că sunt poet. Și-o să mă desăvârșesc încetul cu încetul și în tehnică formală” (Blaga, 1989: 134).

Actul creației îl stăpânește pe Lucian Blaga, care împrumută din experiențele private ale surorii sale, Letiția, în conturarea personajului eponim din Daria; Dorli Blaga, de altfel, admite și accentuează firul biografic din interiorul creației scriitorului : „atunci când era vorba de creația lui, Tata nu prea ținea seama nici chiar de familie” (Dorli Blaga, 2015: 273). Totodată, însuși scriitorul clarifică, într-o scrisoare adresată lui Vasile Băncilă, importanța raportului viață-operă, accentuat de ipostaza creației ca refugiu: „În fond am avut o viață grea, cu luminișuri din când în când. M-am refugiat totdeauna în operă” (Blaga, 1989: 29).

O altă obsesie a scriitorului, dezvăluită de Dorli Blaga, constă în teama preluării de idei poetice și filosofice de către contemporanii săi, Lucian Blaga fiind „perfect conștient că imaginile, metaforele, chiar versuri întregi se pot fura (fie și neintenționat, de către un poet). De aceea el se ferea ca textele lui inedite să circule în lumea literară” (Dorli Blaga, 2015: 204). De altfel, și în volumul de **Corespondență** se remarcă cerința scriitorului ca propria creație să fie secretizată: „Manuscrisul, te rog să nu-l mai arăți nimănui!!! Și să-i păstrezi secretul!”, susține Lucian Blaga într-o scrisoare către Oscar Walter Cisek, datată în anul 1925. Această obsesie reiese, mai ales, în scrisorile adresate Corneliiei Brediceanu; scriitorul evocă, mai întâi, argumentul că nu deține nicio copie a poemelor trimise, reliefându-se, totodată, și o îmbunătățire a propriei tehnici: „Poemele în proză cele vechi – mi-ar părea bine să faci focul cu ele. [...] Cele în versuri ce ți le trimit să le grijești bine, fiindcă eu nu le am scrise deloc” (Blaga, 1989: 135). De asemenea, Blaga împărtășește viitoarei soții, încă înainte de a publica Poemele luminii, neliniștile care-l stăpânesc continuu și care aparțin aceluiași univers auctorial: „Numai de ceva mi-e grozav de teamă: să nu-mi arate cumva poemele cuiva să-mi fure ideile!” (Blaga, 1989: 152) susține scriitorul referindu-se la Sextil Pușcariu. Acest mijloc de prevenire conturează atât un orgoliu al creatorului, cât și o neputință a acestuia de a-și proba propria operă – respectivele creații nefiind publicate.

În volumul *Tatăl meu, Lucian Blaga*, între scriitor și opera creată pare a se fi realizat o conexiune plasată sub semnul unei *datorii*, odată cu încheierea *sistemului filozofic*, în 195: „Mi-am încheiat sistemul, acum pot să mor”. Această finalitate a ființei legate de propria operă prezintă profilul scriitorului dedicat atât actului creației, cât și posterității, întrucât Lucian Blaga redactează până și un *Testament editorial*, prin care justifică schema noului

plan al *Trilogiilor*. Totodată, această accepțiune a *thanatosului* este sugerată de Blaga în aceeași scrisoare adresată lui Vasile Băncilă în care atribuie creației rolul de refugiu; scriitorul, însă, copleșit de suferința soției, găsește în operă o recuperare a propriului echilibru interior: „Am crezut că n-o să mai scap teafăr din acea situație! Pe urmă încetul cu încetul ne-am refăcut. De multe ori am voit să scap trăgându-mi un glonte. Numai grija fetei m-a salvat” (Blaga, 1989: 29).

Dorli Blaga în cartea sa încearcă o reconstituire a imaginii părintelui demn, dedicat atât familiei, cât și propriei creații, autoarea apelând atât la elemente biografice în conturarea portretului tatălui și scriitorului Lucian Blaga, cât și la elemente autobiografice, care oferă volumului puternice note memorialistice. Totodată, existența scrisorilor ca mărturii ale evenimentelor și, implicit, ale trăirilor poetului evidențiază *personalitatea* și conduita acestuia și întăresc profilul mai puțin cunoscut, reconstituit, al îndrăgostitului, al tatălui și al scriitorului Lucian Blaga. Astfel, ***Corespondența de familie*** publicată de Dorli Blaga, ***Jurnalele*** Corneliei Brediceanu și volumul de ***Corespondență***, publicat în 1989, alcătuiesc opere veritabile în conturarea monografiei Lucian Blaga, dincolo de poziția pe care *Trilogiile* i-o conferă în literatura română și europeană, și dincolo de imaginea pe care aliații regimului reușesc să i-o creeze în rapoartele pentru Securitate și în presa vremii.

Bibliografie

- Bălu, Ion, *Viața lui Lucian Blaga*, vol. II, București, Editura Libra, 1996.
- Blaga- Brediceanu, Cornelia, *Jurnale. 1919, 1936-1939, 1939-1940, 1959-1960*, București, Editura Humanitas, 2016.
- Blaga, Dorli, Bălu, Ion, *Blaga supravegheat de Securitate*, Cluj-Napoca, Biblioteca Apostrof, 1999.
- Blaga, Dorli, *Tatăl meu, Lucian Blaga*, București, Editura Humanitas, 2015.
- Blaga, Lucian, *Corependența (A-F)*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1989.
- Blaga, Lucian, *Elanul insulei*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1977.
- Grigurcu, Gheorghe, *Blaga în amurg*, II, nr. 33/2006, http://www.romlit.ro/index.pl/blaga_n_amurg_ii, 22 octombrie 2018.
- Grigurcu, Gheorghe, *Blaga în amurg*, nr. 32/2006, http://www.romlit.ro/index.pl/blaga_n_amurg, 21 octombrie 2018.
- Rad, Ilie, *O declarație inedită a lui Lucian Blaga*, în *România literară*, nr. 30/2012, http://www.romlit.ro/index.pl/o_declaraie_inedit_a_lui_lucian_blaga, 22 octombrie 2018.
- Sîrbu, D. Ion, *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal*, București, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2013.

MISTIFICĂRI ȘI RECUPERĂRI BIOGRAFISTE: „CAZUL” LUCIAN BLAGA

Ioana Pavel,
Universitatea „Babeș-Bolyai” – Cluj-Napoca

Abstract: *This study is based on a research on literary criticism, with a focus on several aspects of Lucian Blaga's biography from an ideological perspective, aiming and examining its falsifications before 1989 and its true version after the socialist period. Due to most of the papers published by his daughter, Dorli Blaga (more specific, correspondence, diaries and official documents), we could claim that Blaga represents not only a literary case, but also a political one. To be more precise, the purpose of this article is to reveal some demystifications directly related to his biography, outlining three main periods in what concerns Blaga's reception: the '50s, the '60s and the after '90s.*

Keywords: *biography, falsifications, demystifications, literary and political case, reception*

Lucian Blaga e unul dintre acele nume ale literaturii române pentru care interesul nu se rezumă doar la opera literară sau filozofică, ci se extinde și în privința aspectelor biografice care o pot lumina, măcar într-o perspectivă a aproximărilor date de modurile de receptare a activității de creație. Intenția studiului de față este aceea de a contura direcțiile principale ale receptării în etape a operei (poetice, în special) în relație cu biografia, observând raportul dintre mistificările aspectelor „vulnerabile” ideologic înainte de 1989 și restituirea, revalorificarea sau, pur și simplu, corectarea lor odată cu anii '90, când, pe lângă tentația revelării „secretelor” autorului, apar textele memorialistice / cu valențe autoficționale (romanul *Luntrea lui Caron*, jurnalul Corneliei Brediceanu-Blaga, corespondența, documentele dosarului de urmărire și mărturiile fiicei), dar și studii atent documentate, care încearcă să restituie versiunea „obiectivată” a vieții sale.

Lucian Blaga – un „caz” al literaturii române?

Având în vedere profilul individual pe care îl deține interiorul canonului, Lucian Blaga rămâne ilustrativ pentru calitatea sa de dublu „caz”: întâi, e unul politic, cu dosar de urmărire informativă deschis de Securitate în 1955 (documentele sunt restituite și comentate de Dorli Blaga și de Ion Bălu¹,

¹ Comentariile nu se rezumă la clarificarea evenimentelor ori la relaționarea dintre relatarea lor și adevăratul sens, ci implică și corectarea informațiilor cuprinse în documente. Iată un exemplu redat de Ion Bălu: „«Ministerul Afacerilor de Interne. Director de cabinet. *Lucian Blaga* a fost în timpul dictaturii, ambasador la *Lisabona* numit de Mareșalul Antonescu la stăruințele doamnei Goga. Actualmente stă deoparte.» Declarația nu e semnată, nici datată. Declarația e falsă, deoarece

cel mai important biografist al autorului), scriitor interzis, cenzurat, scos din bibliografiile școlare și universitare; apoi, e și un „caz” literar, pentru că, pe de o parte, anumite aspecte ale operei nu pot fi citite decât în prezența informațiilor care țin de cel politic (așa se explică, de exemplu, faptul că proiectul filozofic al celor cinci trilogii a rămas neîncheiat sau că opera a fost receptată neuniform și trunchiat), iar, pe de alta, e evident că se numără printre scriitori proteici ai literaturii române, atipic ca formație intelectuală și ca „gust” literar, discutat obsesiv în condițiile relației dintre poezie și sistemul filozofic pe care îl propune.

Motivele receptării deformate a operei lui Blaga înainte de 1989 țin de contextul istoric și de schimbările politice de pe plan național. În contextul instaurării regimului prosovietic în România, activitatea sa literară din perioada interbelică (neacceptată de noul sistem) e supusă criticii realismului socialist (Baghiu, 2013). Cea mai mare „vină” a filozofului de această dată apare în urma articolelor publicate în *Gândirea* despre problema etniei. Deși, ulterior, Blaga își delimitează teritoriul conceptelor pe care le propune, restrângând concluziile pe o hartă mai strict delimitată, „spre a le împiedica să se identifice cu doctrina fascismului” (Crohmălniceanu, 1963, 63), mișcărilor de dreapta nu au ezitat să îl revendice drept ideolog. În fapt, critica ideologică s-a îndreptat mai vehement împotriva filozofiei decât împotriva poeziei, iar acest lucru nu se datorează doar așa-zisei orientări „de dreapta” revendicate ulterior, ci și faptului că ideologii vremii fie nu îi înțeleg sistemul estetic și filozofic pe care îl propune, fie îl intuiesc ca model al gândirii autonome, motiv suficient pentru declanșarea măsurilor împotriva activității sale literare. Mai mult decât atât, noul regim e profund deranjat de formația intelectuală germanofilă (afiliat, cu precădere, idealismului german), dar și de prestigiul internațional de care se bucura deja (Baghiu, 2013).

Din... „tăcerile” criticii literare: anii '50

Dacă debutul lui Blaga din 1919 cu *Poeemele luminii și Pietre pentru templul meu* a fost întâmpinat cu mult entuziasm (Sextil Pușcariu, Nicolae Iorga), analizele operei sale între 1948 și 1961 sunt reduse la... tăcerea criticii literare. În *Istoria critică...*, Manolescu observă:

Între 1948 și 1961, nu s-a publicat niciun rând despre poezia lui Blaga. Ultima referință este a lui G. Călinescu din *Poezia realelor*, prima, după 13 ani, tot a lui Călinescu din *Contemporanul*, dacă nu punem la socoteală protestul unui Nestor Ignat, scandalizat prin anii '50 de eventualitatea reluării „tradiției” decadente, ori necrologurile rostite de Ion Agârbiceanu și de Aurel Rău la înmormântarea poetului. Critica poeziei se reia prin discriminarea ei de la filosofia

Blaga a fost ministru (și nu ambasador) la Lisabona în 1938, numit de Regele Carol II.” (Bălu; Blaga, 1999, 8)

considerată de Călinescu însuși, în acei ani, idealistă și falsă. (Manolescu, 2008, 680-681)

Ideea e confirmată de teza de doctorat a Irinei Dincă (*Lucian Blaga – deschideri transdisciplinare. Stil, metaforă, receptare*), care constată „hiatusul” receptării din anii realismului socialist, apelând la întregul corpus al textelor despre Blaga, adunate și ordonate cronologic de Cornelia Blaga (Dincă, 2012, 322-324).

Făcând abstracție de reacțiile în legătură cu traducerea lui *Faust*², istoria criticii românești înregistrează prima monografie a operei blagiene, după aceea a lui Vasile Băncilă din anii '30, ca fiind studiul lui Ovid S. Crohmălniceanu (1963). Explicația pentru această „întârziere” apare și pe fundalul politic al refuzului public al lui Blaga de a se număra printre membrii partidului (convins inițial de către asistentul său de la universitate, Zevedei Barbu, își anunță ulterior demisia), astfel încât reacția autorităților nu se limitează doar la interzicerea de a-și tipări volumele, ci urmărește inclusiv scoaterea ei din rețeaua bibliotecilor, respectiv a bibliografiilor școlare și universitare și, în consecință, impunerea modului de receptare, permisă fiind doar criticarea operei (Bălu, 1999, 122).

Receptarea operei blagiene în anii '60: Ovid S. Crohmălniceanu și Dumitru Micu

După atacul „revizionismului” din 1960, Crohmălniceanu face un gest surprinzător, dacă nu chiar paradoxal, recuperând unul dintre „clasicii” literaturii interbelice prin monografia dedicată lui Blaga (apărută în 1963, pe fundalul politic al liberalizării). Studiul e reluat, cu mici diferențe, în volumul al II-lea din *Literatura română între cele două războaie mondiale*. Criticul îl amintește însă și în primul volum al aceluiași studiu, unde intenționează, în capitolul dedicat gândirismului, să traseze ideologia mișcării și să o situeze în raport cu alte aspecte de ordin social, cultural, istoric etc. ale epocii Blaga ocupă, în acest cadru, o poziție-cheie, întrucât e văzut ca fiind unul dintre gânditorii orientării, cu toate că ideile filozofiei sale sunt adevărate „speculații” care rămân „arbitrare” din cauza faptului că nu se bazează pe argumente științifice (Crohmălniceanu, 1972, 84).

² Referințele la traducerea lui *Faust* sunt, de fapt, singurele ocurențe pozitive ale prezenței lui Lucian Blaga pe harta literaturii din această perioadă. În raportul său despre traduceri prezentat la Congresul Scriitorilor din 1965, Alexandru Balaci semnalează: „Traducerile scriitorilor români din clasicii și contemporanii literaturii apusene au atins, în acești ani, un înalt nivel de fidelitate creatoare, despre care grăiesc cu măiestrie și prospețime opere ca: La Fontaine în tălmăcirea lui T. Arghezi, Endre Ady, în românește de Jebeleanu, poemele lui Nerude în versiunea Mariei Banuș, ediția nouă a *Iliadei* de G. Murnu, *Faust* de L. Blaga, Whitman în traducerea lui Mihnea Gheorghiu, Mickiewicz (*Pan Tadeusz*) de Miron Radu Paraschivescu, citând aici numai o seamă dintre ele.” (Balaci, 1956, 170). Traseul receptării traducerii lui *Faust* în epocă e discutat pe larg de Ion Bălu (Bălu, 1999, 262 și urm.).

Crohmălniceanu atrage atenția asupra faptului că, deși asociat gândirismului, Blaga se pronunță vehement împotriva orientării ideologice (de dreapta) a mișcării, asumându-i exclusiv crezul estetic. Momentul politic de adoptare a limbajului regimului antonescian corespunde și retragerii din scena gândiristă a mai multor nume, printre care se află și Lucian Blaga (alături de Adrian Maniu, Ion Pillat, Gib Mihăescu, Cezar Petrescu) (Crohmălniceanu, 1972, 90-92). Cu toate aceste (re)orientări, nu se poate nega faptul că cel mai important merit al revistei a fost publicarea liricii universale expresioniste (de unde contactul și, în continuare, influența artei expresioniste europene în spațiul românesc) (Crohmălniceanu, 1972, 94), literatură pe care Blaga o apără în mod categoric.

În privința textelor critice despre poezie, probabil cea mai adecvată lectură e cea „paralelă”, urmărind nuanțările și diferențele de expunere a ideilor, atât în raport cu biografia, cât și cu opera. Ambele texte debutează cu problema dificultății de încadrare a lui Blaga într-o mișcare literară / într-un curent (Crohmălniceanu, 1963, 6 și Crohmălniceanu, 1974, 192). Poetul e o figură atipică inclusiv în rândul gândiriștilor (Crohmălniceanu, 1963, 14 și Crohmălniceanu, 1974, 193), iar explicația cea mai plauzibilă pentru Crohmălniceanu în privința acestei individualizări ține de formația sa intelectuală:

Într-o vreme când mai toți literații noștri se aflau sub vraja lui Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Valéry sau Jammes, idolii săi erau Goethe, Rilke, Ștefan George, Mombert și Trakl. Pe tărâm speculativ, iarăși, îl atrăgeau ideile unor Nietzsche și Klages, Spengler și Veihinger, Woringen și Riegl, preocupările «Lebensphilosophiei» și «Gestaltismului», «fenomenele originare» și problemele de morfologia culturii. (Crohmălniceanu, 1974, 196-197; ideile se regăsesc și în Crohmălniceanu, 1963, 14-15).

Demersurile comparatiste pot „testa” gradul de influență al numelor din listă, argumentând în ce măsură contribuie ele la formarea individualității creatoare. Dincolo de orientarea germanofilă, ușor de observat, e important de semnalat faptul că Blaga e „conectat” la „spiritul veacului” său, refuzând efuziunile simboliste ori sentimentalismul romantic în favoarea misticismului expresionist, atras fiind de autorii ideilor de revoltă permanentă, de ciclicitate a civilizațiilor, de supraindividualitate a stilurilor ori de abstracție și intropatie, idei mai puțin „simpatizate” în efervescența culturală a interbelicului românesc.

Prezentarea sumară a elementelor biografice e, în mare măsură, aceeași, de la data și locul nașterii, la școlile prin care învață și până la doctoratul susținut la Viena, la traduceri din lirica universală și *Faust* ori la cariera sa din străinătate (Crohmălniceanu, 1963, 16-21 și Crohmălniceanu, 1974, 198-201). Una dintre diferențe apare în legătură cu prezentarea apariției

volumelor din 1919. Studiul din 1963 prezintă evenimentul ca pe o informație factuală („În 1919 îi apar două volume: *Poemele luminii* și *Pietre pentru templul meu*. Primul cuprinde versuri scrise în perioada studenției, celălalt, un șir de aforisme. Ambele volume sunt premiate de *Academia Română*.” – Crohmălniceanu, 1963, 19), în timp ce textul din 1974 aduce o modificare esențială în raport cu șansa publicării, integrând inițiativa lui Blaga în acest demers: „Îndată după război, Blaga încredințează tiparului rodul inspirației lirice și reflecțiilor sale din epoca studenției vieneze, sub forma a două volume subțiri. Unul, intitulat *Poemele luminii*, era o culegere de versuri, celălalt, *Pietre pentru templul meu*, cuprindea o serie de aforisme.” (Crohmălniceanu, 1974, 199). Ceea ce e important de semnalat între aceste două variante ține de episodul apariției *Hronicului...*, în ediția din 1965, îngrijită de G. Ivașcu, unde Blaga mărturisește faptul că inițiativa publicării îi aparține Corneliiei (informație pe care Crohmălniceanu o avea la dispoziție, în munca sa de rescriere a variantei din 1963): „în dorința de a pregăti editarea, a trimis, *fără a-mi mai cere consimțământul* [s.n.], poeziile mele profesorului Sextil Pușcariu de la Cernăuți” (Blaga, 2012, 231). Reacția lui Pușcariu e extrem de favorabilă, el publică o recenzie a volumului *Poemele luminii* chiar înainte ca acesta să apară (Blaga, 2012, 242).

Din punctul de vedere al lui Crohmălniceanu, opera lui Blaga poate fi „salvată” prin lectura oblică a filozofiei sale reflectate în poezie. Comentând pe marginea sistemului filozofic (legat indivizibil de cel poetic), criticul observă „pronunțate înclinații teiste, chiar mistice, dar nu are nimic comun cu credința creștină” (Crohmălniceanu, 1963, 8). Cu alte cuvinte, nu e poet religios / ortodox și, prin urmare, poate fi recuperat pe harta literaturii române interbelice. Cu toate împotrivirile sale față de sămănătorismul acceptat de Nichifor Crainic, concepția blagiană „suferă” din cauza unei viziuni extrem de conservatoare asupra satului românesc, manifestând „o neascunsă repulsie pentru orice transformare care i-ar putea altera acestuia sufletul primitiv” (Crohmălniceanu, 1963, 11). Aderența poetului la „opera constructivă a socialismului” (Crohmălniceanu, 1963, 21) e explicabilă, din nou, prin prisma formației sale intelectuale în școala filozofică germană:

Tânărul care se întorcea în 1920 de la Viena se formase la școala spiritualismului și iraționalismului german din epoca imperialismului. Această orientare filozofică se făcuse simțită încă de la sfârșitul veacului al XIX-lea și era determinată, în ultimă instanță, de îngrijorarea pe care o inspira claselor stăpânitoare socialismul. Nevoia lor de a i se împotrivi cu orice mijloace începe să se reflecte destul de viu și pe tărâm ideologic. (Crohmălniceanu, 1963, 25)

Pentru Crohmălniceanu, recuperarea lui Blaga se poate face prin apelul la construcția mitică a satului (element care ține, în definitiv, de construcția

identitară românească), idee obsesivă (uneori frustrantă chiar) pe parcursul întregii monografii:

satul își pierde complet orice realitate istorico-socială și devine o pură construcție metafizică. Blaga concepe un soi de univers rural atemporal, imobil și etern, un lăcaș simbolic imaginar, al sufletului copilăresc primar. Această reprezentare traduce, pe de o parte, neîncrederea în posibilitatea lumii burgheze de a mai menține ordinea existentă, sentimentul că din chiar elementele societății capitaliste (marea producție industrială, progresul tehnico-științific, mașinismul) se nasc inevitabil forțele care amenință să distrugă vechile așezări, pe de altă parte, teama de zguduiri revoluționare, refugiul într-o zonă închipuită ca refractară total răsturnării așezărilor tradiționale (clasele stăpânitoare de la noi s-au hrănit multă vreme cu iluzia neaderenței structurale a țaranului român la orice formă de colectivism. (Crohmălniceanu, 1963, 31)

Cu alte cuvinte, viziunea mitic-arhaizantă a lui Blaga în raport cu satul e expresia „metaforică” a două aspecte favorabile din punct de vedere ideologic sistemului politic: e vorba, în primul rând, de posibilitățile capitaliste care pot distruge valoarea arhetipală a satului (ceea ce se poate citi și drept o condamnare implicită a capitalismului); în al doilea rând, criticul vede în apărarea imaginii mitice concretizarea dorinței de echilibru și a temerii în fața schimbărilor pe care le poate aduce fervoarea unei revoluții care să aducă o schimbare radicală (idei acceptate de sistemul ideologic din interiorul căruia le discută). Totuși, această gândire e amendată din mai multe motive: nu e științifică (Blaga nu își expune ideile suficient de „științific”, nu cercetează obiceiuri și tradiții cu ajutorul instrumentelor etnografiei și ale sociologiei – Crohmălniceanu, 1963, 56), iar iraționalitatea care o caracterizează e amenințată de construcții „nebulose”, minate de contradicții interioare ale sistemului de gândire (Crohmălniceanu, 1963, 60). În fapt, condamnarea iraționalismului burghez e una dintre constanțele criticii realist-socialiste, motiv de la care derivă și atitudinea destul de acuzatoare a criticului, valabilă pentru întregul studiu și menținută, fără a atinge însă aceeași vehemență, în *Literatura română dintre cele două războaie mondiale*.

Monografia lui Crohmălniceanu evidențiază punctele de forță care coagulează volumele poetice: tentația misterului și lumina ca forță demiurgică în *Poemele luminii* (Crohmălniceanu, 1963, 68-70), panteismul și consubstanțialitatea dintre eu și natură în *Pașii profetului* (Crohmălniceanu, 1963, 79), „îmblânzirea” expresionismului (în sensul de adaptare originală) în *Laudă somnului*, *În marea trecere*, *La cumpăna apelor* (Crohmălniceanu, 1963, 91). Teamă în fața schimbării și căutarea echilibrului pe care lumea capitalistă e incapabilă să i-l ofere se transpun, în viziunea criticului, din filozofie și în opera poetică, fapt evident prin abundența viziunilor

apocaliptice, contrabalansate într-o anumită măsură de poeziile de dragoste din ediția din 1962, îngrijită de G. Ivașcu. Concluzia lui Crohmălniceanu e formulată cu o anumită prudență, care îi permite să recupereze doar parțial opera lui Blaga: „Produs al unei rare sensibilități și al unei imaginații prodigioase, altoite însă pe o gândire înfeundată spiritualismului și iraționalismului, opera lui Blaga nu se salvează în întregime din ruinele lumii de ieri.” (Crohmălniceanu, 1963, 176). Modificările din *Literatura română între cele două războaie mondiale* care apar la nivelul interpretării includ semnalarea resurselor folclorice ale poeziei blagiene (elemente absente în monografia din 1963): „Fiindcă utilizează copios un material folcloric, elemente ale eresurilor, credințelor obscure și practicilor magice [...] dă o stranie impresie de obiectivitate.” (Crohmălniceanu, 1974, 240).

Aparținând tot anilor '60, monografia lui Dumitru Micu (1967) propune un alt tip de lectură a liricii blagiene, anticipând câteva dintre premisele criticii psihanalitice. Studiul oferă, la o lectură atentă și „deconstructivă”, semnele raportării poeziei la biografie, prin debutul în care așază muțenia copilăriei printre sursele de inspirație poetică, dar și magic-metafizică:

Până la vârsta de patru ani, Lucian Blaga a fost, nu doar metaforic, „mut ca o lebădă”. De unde vedea, din ce obscure chemări regresive, această paralizantă teamă de cuvânt? Nu cumva, metafizicianul care avea să acorde, în meditațiile lui, atâta însemnătate magiei, acționa din negurile inconștientului, neidentificat și nici măcar bănuțit, asupra minții firave a copilului? (Micu, 1967, 5)

Pornind de la metaforele propuse de Blaga, Dumitru Micu asumă în mod explicit acea distanțare de obiect care îi permite să transforme actul critic într-unul creator de idei, fixând, în acest fel, propria raportare la textul literar, precum și ineditul interpretării: „Întocmai ca poetul, criticul «sporește a lumii taină». Când este autentic, actul critic e creator. Aidoma poetului, criticul își creează obiectul și se autocreează în el.” (Micu, 1967, 9).

În privința hermeneuticii, criticul nu își reprimă (recunoscând acest lucru) „avântul interpretativ” în fața coincidențelor pe care le observă între biografic și literar (Micu, 1967, 10), ceea ce îi permite să citească, în volumul *Poemele luminii*, o carte a experiențelor sufletești, cu valoare apropiată de aceea a unui document autobiografic (Micu, 1967, 12), decidându-se totuși, în mod paradoxal, de „vulgara «explicare» biografică, opera de artă neavând nevoie de de așa ceva, întrucât ea transcende până la anulare biograficul” (Micu, 1967, 13). Dacă lumina e simbolul coagulant al volumului de debut (Micu, 1967, 14), „panaturismul” care sacralizează organicul (dar care va fi depășit prin instanțierea imaginii hristice) din *Pașii profetului* e văzută ca anticipare a figurii lui Zamolxe (Micu, 1967, 18-20), în timp ce „ereziile”

poetice (motive religioase resemantizate) sunt reprezentări ale ideilor filozofice (Micu, 1967, 35).

Considerațiile lui Crohmălniceanu despre atitudinea blagiană față de oraș, civilizație, tehnică etc. sunt răsturnate în lectura lui Micu: „Nu-i adevărat că scriitorul neagă civilizația, orașul ca formațiune concretă, idealizând satul, primitivitatea în înțeles istoric. Lucian Blaga este mai curând (nu fără confuzii, contradicții și inconsecvențe) un apologet al civilizației și al tehnicii” (Micu, 1967, 40). Reversul medaliei e dat de sensul exagerării creației umane în detrimentul naturii și al spiritului; în acest punct, civilizația își întoarce asupra sieși propriile arme, autosuprimându-se, de unde lirismul „sfâșierii” din volumele *În marea trecere*, *Lauda somnului* și *La cumpăna apelor* (Micu, 1967, 41).

Studiul lui Micu e, prin excelență, o lectură tematică (urmărind, spre exemplu, recurența motivului luminii, imaginea muntelui ca ax ordonator al lumii, tema apocaliptică și a „tristeții metafizice”, dorul de țară ca expresie a rupturii de spațiul originar și ordonator al ființei) care confirmă premisa anunțată în debutul volumului: criticul literar are posibilitatea de a opera cu acele decupaje care îi oferă posibilitatea de a-l recupera strict estetic pe poet, fără a-i „leza” imaginea prin argumente evidente de ordin ideologic.

După anii '90. Biografism și psihanaliză

Începând din anii '90, critica literară nu mai are nevoie de strategii oblice pentru a recupera scriitorii „uitați” sau „epurați” ai literaturii române, având acces la documente de arhivă care permit restituirile strict biografice și urmând ca, pe baza lor, studiile să corecteze diversele aspecte rămase în umbră sau, pur și simplu, să își construiască întreg demersul hermeneutic prin apelul la versiunea „obiectivată” a biografiei. În acest sens, (re)editările *Hronicului...* și ale romanului *Luntrea lui Caron*, ale memoriilor sau ale interviurilor despre Blaga (Dorli Blaga, Corneliu Blaga, Ioan Oprișan, Radu Cărpinișianu), analizele documentare (Ion Bălu, Mihaela Bacali) deschid o nouă etapă de reconstrucție nu doar a biografiei, ci și a operei care poate fi reanalizată inclusiv din punct de vedere valoric. În termenii lui Blaga însuși (refuzând pactul ficțiunii din *Luntrea lui Caron*), tăcerile sau răstălmăcirile sunt conectate strict la un nume care face trimitere, într-adevăr, la o operă, la idei, la valori, însă acestea din urmă rămân inaccesibile publicului: „«Celebritatea» mea a pătruns, dacă nu până la talpa țării, totuși, într-un fel, până la bruma de intelectualitate de la sate. Celebritatea mea este însă pur nominală. Nu faptele, nu opera îmi sunt cunoscute, ci numele.” (Blaga, 2013, 275). Pe acest fond apar și lecturile „romanțate” ale „secretelor” lui Blaga, în legătură cu muzele poetului (implicit, cu restituirile etapelor poeziei sale de dragoste sau) și lectura mai degrabă literală a romanului (în această direcție se înscriu nume precum Zenovie Cârlușea sau Ovidiu Pecican).

În fapt, direcțiile esențiale ale receptării operei și chiar a vieții lui Lucian Blaga de după anii '90 se pot rezuma la cea documentaristă (în continuarea căreia vine și tendința „publicitară”, amintită deja) și cea psihanalitică, cu o puternică bază biografică.

În ordinea demistificărilor de ordin ideologic ale biografiei poetului, cea mai importantă dintre ele e, fără îndoială, restituirea documentaristă. Teritoriul e larg discutat, amintesc doar un episod reconstruit de Ion Bălu, care lezează imaginea unui Blaga „nealterat” de presiunile regimului socialist. E vorba despre articolul *Probleme și perspective literare*, apărut în 1960 în *Contemporanul* și, ulterior, în *Scânteia*, la îndemnul lui G. Ivașcu (care se folosește de pretextul intrării în anonimat pentru a-l convinge să scrie), imediat după lucrările Comitetului de conducere a Uniunii Scriitorilor, întrunit pentru a discuta situația literaturii contemporane. Reacția lui Blaga corespunde întocmai sugestiilor lui Ivașcu:

„...prin orientările ei”, literatura „trebuie să fie legată de viața poporului și de solul Patriei”; amintea [Lucian Blaga – n.n.], în continuare, realizările evidente, petrecute „în toate sectoarele activității” și, pe aproximativ o treime din context, rostea „un cuvânt mai apăsător” despre eficacitatea educativă, exercitată asupra „conștiinței literare a noilor generații de scriitori” de „o mirabilă” literatură universală, „mutată în casa noastră”, prin traduceri sistematice din ultimii ani, datorate „impetuoaselor inițiative culturale ale regimului de democrație populară din Republica noastră...” (Bălu, 1999, 361)

Un astfel de gest va fi imediat receptat de către intelectualitatea românească în termenii unei capitulări în fața regimului politic, în timp ce istoriile literare recente ocolesc acest episod care, în pofida dezbatărilor *est-etice* postnouăzeciste, poate afecta portretul (idealizat) cu care Blaga este așezat pe harta criticii literare.

Dincolo de toate aceste încercări de restituire documentară sau „publicitară”, probabil cea mai fascinantă dintre lecturile biografiste este încercarea de „psihanalizare” a operei blagiene, așa cum se întâmplă în cazul studiului semnat Corin Braga. Premisa unei astfel de lecturi este aceea că sistemul pe care îl gândește Blaga (poezie, teatru și filozofie) e un tot unitar, analizabil printr-un set de instrumente extrinseci lui, care să urmărească modul de configurare a imaginarului din punct de vedere fiziologic și genetic; în caz contrar, sistemul și raportul semnificațiilor nu pot fi explicate în logica genezei și a procesualității lor, ci e o inventariere de ordin anatomic, descriptiv (Braga, 2013, 52). Preluând conceptul Ioanei Em. Petrescu de „model cosmologic adoptiv”, Corin Braga identifică în creația blagiană o succesiune de astfel de modele, care corespunde unei periodizări interne, nicidecum istorice și biografice. Interesat doar de primele metamorfoze ale viziunii cosmologice,

autorul se oprește la „țărnuțel autobiografic” (formularea îi aparține lui Bazil Gruiă) al anului 1919 (Braga, 2013, 63). Premisa cea mai importantă pe care se sprijină întreaga demers hermeneutic este „complexul surorii moarte” (Braga, 2013, 7) sau al copilului „nedorit” (Braga, 2013, 77). Acest complex al substituției va genera un adevărat mit al tăcerii, redat autobiografic în *Hronic*, dar și în poezie (*Autoportret*) (Braga, 2013, 69-73). Logica ordonatoare a volumului e, de fapt, teza lui Freud despre analiza psihanalitică a biografiei, analiză care oferă semnificații amintirilor din copilărie (idee invocată de autor – Braga, 2013, 74). Tot în cheie psihanalitică (văzute drept căutări ale identității) sunt explicate și scenariile erotice:

Cornelia Blaga pare să fi intuit că escapadele erotice ale soțului ei nu sunt simple infidelități, ci o încercare de regăsire a echilibrului interior, de unde atitudinea ei înțelegător-maternă. Blaga însuși nu conștientizează resorturile comportamentului său și al Corneliei, explicându-l naiv grandilocvent, mitizant, de la nivelul eului narcisic, ca pe o coparticipare a soției sale la «demonia insondabilă a creației» ce îl stăpânește. Dar, inconștient, el face conexiunea revelatorie între stările de cădere psihică și scufundare în tăcerea infantilă și reconfortul adus de afirmările erotice, ce avea loc cu aprobarea tacită a Corneliei. (Braga, 2013, 106)

Nici măcar opțiunile pentru arta expresionistă nu țin de o construcție rațională, ele sunt tot o expresie a unor stări inconștiente:

Formația vinează a lui Blaga nu este doar o chestiune de accident biografic, ci una de afinitate electivă. [...] Nu temele și nu tehnica «noului stil» îl captivează în primul rând, ci pur și simplu ideea unei arte deschise spre abisalitate, capabilă să surprindă resorturile inconștiente și cosmice ale creatorului. (Braga, 2013, 115)

O astfel de lectură (în cheie psihanalitică) nu e neapărat demistificatoare în intenții, însă vine pe fondul accesului criticii literare și la instrumente care țin mai degrabă de inconștient, transcendent, adică de discipline tangențiale studiului literar și e posibilă în condițiile democratizării metodelor prin care literatura i se supune.

În loc de concluzii

Așadar, receptarea operei lui Lucian Blaga are loc în mai multe etape și se desfășoară pe niveluri eterogene, marcate și de implicații ideologice. Dacă până în anii '60, receptarea operei era fixată mai ales asupra filozofiei și doar tangențial asupra poeziei (prin critica de întâmpinare) ori e, pur și simplu, absentă (anii '50), odată cu perioada liberalizării apar și încercările de restituire a activității literare, întotdeauna relevate clișeic prin interdependența dintre sistemul filozofic și creația poetică ori dramatică. Mistificările biografiei lui Blaga, fie că implică detournări intenționate ale adevărului, fie că trec sub tăcere anumite aspecte, sunt corectate de intervențiile biografiștilor de după

1990, ceea ce permite istoriei literare să reconsidere contextual încercările de sistematizare a operei lui Lucian Blaga și să amendeze lecturile deformate din motive de ordin ideologic.

Bibliografie

- Baghiu, Ștefan, „Recuperarea operei lui Lucian Blaga în anii șaizeci. O evaluare a absenței și a condițiilor recuperării”, în *Cultura*, nr. 446 din 14 nov. 2013, text disponibil pe <http://revistacultura.ro/nou/2013/11/recuperarea-operei-lui-lucian-bлага-in-anii-saizeci-o-evaluare-a-absentei-si-a-conditiilor-recuperarii/> [accesat în 23.10.2018].
- Balaci, Alexandru, *Traducerile literare*, în ***, *Lucrările Primului Congres al Scriitorilor din Republica Populară Română, 18-23 iunie 1956*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1956.
- Bălu, Ion, *Viața lui Lucian Blaga*, vol. al IV-lea, București, Editura Libra, 1999.
- Bălu, Ion; Blaga, Dorli, *Blaga supravegheat de Securitate*, Cluj-Napoca, Editura Biblioteca Apostrof, 1999.
- Blaga, Lucian, *Hronicul și cântecul vârstelor*, ediție îngrijită de Dorli Blaga, București, Editura Humanitas, 2012.
- Blaga, Lucian, *Luntrea lui Caron*, ediția a IV-a, București, Editura Humanitas, 2013.
- Braga, Corin, *Lucian Blaga. Geneza lumilor imagine*, ediția a II-a, revizuită, studiu introductiv de Călin Teuțișan, București, Editura Tracus Arte, 2013.
- Crohmălniceanu, Ovid S., *Lucian Blaga*, s. I., Editura pentru Literatură, 1963.
- Crohmălniceanu, Ovid S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, București, Editura Minerva, 1972.
- Crohmălniceanu, Ovid S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. II, București, Editura Minerva, 1974.
- Dincă, Irina, *Lucian Blaga – deschideri transdisciplinare. Stil, metaforă, receptare*, teză de doctorat susținută la Timișoara, 2012, disponibilă pe https://ciret-transdisciplinarity.org/biblio/biblio_pdf/irina_dinca.pdf [accesat în 25.10.2018].
- Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008.
- Micu, Dumitru, *Lirica lui Lucian Blaga*, București, Editura pentru Literatură, 1967.

ULTIMUL BLAGA

Alexandra Olteanu

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași

Abstract: This paper aims to reveal Lucian Blaga's ethical status and literary existence in a tormented period generated by the dawn of the new communist social transformations. The fictional perspective, as reflected in the autobiographical novel *Luntrea lui Caron*, is enriched by the confessions of the contemporaries. The struggle between principles, values and political censorship imposed by the historical context is portrayed thoroughly by the above mentioned sources. The poet is not the defeated intellectual that would be the perfect victim of totalitarianism. He remains a symbol of a consciousness that can not be perverted. Blaga will not betray his philosophical system nor his moral beliefs.

Cuvinte-cheie: confesiune, contemporani, ficțiune, autobiografic, totalitarianism.

Key-words: confession, contemporaries, fiction, autobiography, totalitarianism.

„Deoarece cuvântul se ivea în glas prea încărcat de simțire, am hotărât să-l sugrum”¹.

Ceea ce ne propunem să definim, generic, drept perioada *Ultimului Blaga* începe odată cu debutul celui De-al Doilea Război Mondial (1939) și se sfârșește la moartea poetului (1961), moment în care Lucian Blaga cade în dizgrație, nedorind să se conformeze cu linia impusă de noile forțe politice care gravitau în jurul spațiului românesc, fiind de asemenea nevoit să se retragă din viața publică. Dintr-o figură centrală a vieții culturale, Blaga era trecut în subsidiar. Demnitatea fostului diplomat și profesor universitar este atacată ostentativ, iar întreaga sa activitate intelectuală trece într-un con de umbră. Din acest moment, gânditorul din Lancrăm va fi eliminat de la catedră și va îndeplini funcții modeste ca aceea de bibliotecar și traducător. Circumstanțele istorice vor avea o înrăurire nefastă asupra biografiei lui Lucian Blaga, punând la grea încercare existența creatoare și structura sa etică. Lirica și proza cu tentă memorialistică sunt producții literare care reflectă dinamismul vieții lăuntrice al gânditorului, relevând preocupările, aspirațiile, dorințele, visele și obsesiile sale, iar mărturiile contemporanilor devin relevante pentru o situație concretă a lor în contextul care le-a generat.

¹ Lucian Blaga, *Luntrea lui Caron*, Editura Humanitas, București, 2013, p. 18

Confruntarea cu un sistem politic absurd compune în acest caz o suită de momente creatoare semnificative pe care le ordonează, metamorfozând un prezent distopic, instabil și nesigur într-un viitor ilustrativ, stabil, la care cultura românească se va raporta admirativ în cercetările literare. Destinul artistic al lui Blaga este asumat prin extinderea limitelor exterioare și prin menținerea nealterată a vocii personale.

Pentru a oferi o perspectivă de ansamblu asupra contextului vizat, ne vom raporta la cei trei termeni propuși de Dumitru Țepeneag în încercarea de a explica natura raporturilor dintre scriitor și puterea totalitară comunistă. Se operează astfel o distincție între *oponent*, *disident* și *rezistent*². În funcție de gradul de ostilitate și atitudinea afișată față de noua ordine social-politică, intelectualii români din perioada comunistă pot fi încadrați în una dintre cele trei categorii. Dacă Nicolae Steinhardt este catalogat drept disident, sfârșind în închisoare, Lucian Blaga este ușor de asimiliat acestui ultim termen, cel de rezistent. Având în vedere producțiile literare sau, în sens larg, culturale, noțiunea își va îmbogăți încărcătura semantică, ajungându-se la formularea de *rezistență prin cultură*. Definită prin absența unei confruntări directe și prin iminența unui compromis, această formă atenuată de disidență, numită rezistență, se manifestă într-un refugiu în domeniul esteticului, o evadare din imediatul tulburător prin artă. Din acest motiv, din biografia lui Lucian Blaga încercăm să reținem ecourile pe care evenimentele le au în plan sufletesc, oferindu-ne posibilitatea de a urmări cristalizarea operelor literare și evoluția vieții spirituale, concretizate într-o serie de episoade creatoare, inspirate, cu o puternică încărcătură reacționară. Refugiul în meditație, contemplație, iubire și desfășurarea istoriei naționale se prezintă ca o formă de reacțiune față de o realitate brutală în care forța cugetului și imperativele rațiunii sunt cenzurate. Se impune astfel o distincție între biografia artistică și cea umană, între personalitatea creatoare și existența obișnuită ca simplă înregistrare pasivă de date și fapte. Pentru o mai bună înțelegere a acestei dualități în cazul particular al autorului *Poemelor luminii*, recurgem la perspectiva istorică, punând în lumină întâmplări și atitudini notorii relaționându-le cu altele mai puțin cunoscute, așa cum le-a reținut memoria apropiaților poetului. Totuși, inconștientul tinde să structureze și să organizeze experiențele, configurându-se anumite opțiuni existențiale care dictează tonul creației artistice. Din acest motiv, analiza conținuturilor sufletești, abisale, exteriorizate în conduita literară și etică sunt în măsură să surprindă acele semnificații pe care analiza descriptivă a textului nu le poate dezvălui. Adesea vom relaționa asemenea documente cu fragmente de opere, spre a nuanța și explica modul în care limbajul literar blagian caută să comunice efectele individuale, profunde, de ordin subiectiv sau estetic produse de înlănțuirea evenimentelor la care lua

² Dumitru Țepeneag, *Reînțorcerea fiului la sînul mamei rătăcite*, Editura Institutul European, Iași, 1993.

parte, aspirând la o vehiculare universală a lor, respectând postulatele ficțiunii. Considerăm opera ca expresie a unei personalități artistice, materializare a unei integrări sociale care, prin conservarea structurii sale specifice, de individualitate creatoare, își păstrează și predispoziția de refracție în sensul în care ea se poate opune implicit sau explicit unor situații și contexte. Reacțiunea se petrece, așadar, la nivel spiritual și artistic.

Geneza unei opere apare ca produs al unei biografii umane, atestată istoric, iar din acest motiv este firesc să îi căutăm sursele de inspirație printr-o incursiune în momentele principale care au modelat structura etică a persoanei, influențând scriitura. Merită să amintim aici romanul *Luntrea lui Caron*, cu un destin literar atipic, imprimat de încadrarea sa în categoria „literaturii de sertar” și de formula romanescă adoptată, pe care îl vom fixa ca punct de interes deoarece concentrează perioada în care și-a desfășurat existența *Ultimul Blaga*, relatând, sub un înveliș ficțional care însă nu ne împiedică să le recunoaștem, momente marcante din viața gânditorului, oferindu-ne deopotrivă indicii prețioase cu privire la ecoul lăuntric al șirurilor de întâmplări insolite. Personalitatea lui Lucian Blaga se face cunoscută prin intermediul proeminentei narațiuni-confesiune în care povestirea împrumută nu numai datele concrete ale existenței autorului său, ci și atitudinile, reacțiile acestuia față de ele. Cert este că retragerea într-un univers ficțional pare de preferat în momentul în care un jurnal ar putea deveni un obiect incriminator, servind la condamnarea autorului său. Alter-ego-ul poetului, Axente Creangă și „*geamănul său spiritual*”, filosoful Leonte Pătrașcu își dispută principalele evenimente biografice și poziții teoretice. Deși Axente este cel prin ochii căruia se filtrează întâmplările, preluând rolul de narator, de unde și impresia puternică de text memorialistic, Leonte împărtășește aceleași neliniști și presimțiri sumbre, remarcându-se o identitate de opinii și emoții. Putem spune că aceste două personaje sunt complementare, vădind ambele dimensiuni ale personalității blagiene. Poetul este absorbit de propriile sale trăiri, se refugiază în contemplație și în povești de iubire care îl inspiră, în timp ce filosoful este ancorat în evenimentele concrete ale istoriei, teoretizând și conceptualizând. Momentele istorice consemnate capătă importanță în măsura în care cel care îndeplinește rolul de martor dobândește prilejul de a reflecta asupra lor, depănându-și o istorie personală, subiectivă, oferind în același timp o idee clară asupra esenței singularității auctoriale. Departea de a perpetua eroarea criticii biografiste de început, care caută să demonstreze cu orice preț că în spatele unei opere literare se află un accident biografic precis, subliniem că evocarea anumitor evenimente și confesiuni au un rol emanamente informativ întrucât ele completează, lămuresc și nuanțează o creație, nu o determină în mod exclusiv.

Din perspectiva lui Henri Bergson, unul dintre filosofii care au influențat puternic gândirea blagiană, adevărata esență a timpului este durată,

flux continuu, devenire neîntreruptă, nemăsurabilă, care scapă intențiilor noastre de a-l controla. Tensiunea raporturilor dintre mecanismele istoriei și existența creatoare se răsfrânge și asupra producțiilor literare, așa cum va mărturisi poetul prin vocea lui Axente Creangă în *Luntrea lui Caron*: „Câteodată, complet dezorientat de decalajul dintre timpul psihologic și timpul fizic, aruncam cu melancolie o vorbă : «Am scris eu aceste poezii? Nu sunt eu autorul. Sau dacă sunt, atunci doar în sensul că port în mine un poet mort. Sunt sarcofagul lui. Identitatea de conștiință s-a pierdut»”.³ Firul istoriei, depănat inegal este, din perspectivă simbolică, elementul esențial, antologic, criptic al realității, constituind fundamentul tuturor evenimentelor: „Eram încercat de simțământul acut că «istoria», întruchipată în bombardiere imaginare, ne alunga spre «preistorie», spre o preistorie multimilenară simbolizată de ciobănia din preajmă”⁴. Astfel, ca trăsătură definitorie a spiritului cristalizat într-un orizont spațial determinat de „matca stilistică”, se remarcă aspirația către întoarcerea la originile timpului, la durată primordială, la izvorul prim al realității. Această dorință aparține unui fond originar, „autentic și nediluat”⁵, localizat în structurile inconștientului.

Fuga din calea bombardamentelor efectuate asupra Sibiului în 1944, unde se refugiase încă din 1939 Universitatea din Cluj, îl va aduce pe Blaga împreună cu familia în Căpâlna, în casa familiei Dobre, ca răspuns la invitația studentei sale. Acolo, inspirat de satul „așezat într-o vale minunată pe râul Sebeșului”⁶ și de locuitorii săi, Lucian Blaga va scrie una dintre ultimele sale creații literare, piesa de teatru *Arca lui Noe*. Amintirile Elisabetei Avram, fosta studentă a gânditorului, redau momentele semnificative din geneza piesei, arătând cum specificul locului creează o armonie între mitologia biblică și cea autohtonă. Oameni, obiceiuri, tradiții, înfățișări și caractere, toate acestea trezeau acea nostalgie a preistoriei pe care dramaturgul căuta să o recreeze în opera sa.⁷ Destinul acestei opere dramatice este unul uimitor pentru momentul istoric în care îi era dat să vadă lumina tiparului „*Piesa Arca lui Noe evităse interzicerea pentru că «se impune ca un exemplu de prelucrare autohtonă, specific românească a unei legende biblice, potopul căpătând întru cânta și sensul unei justiții sociale»*”⁸ Paradoxal, piesa a fost răstălmăcită în cheia dogmaticii oficiale, fiind prezentată ca o reușită estetică a regimului spre care se îndrepta. Ieșirea dintr-un timp absurd, clausturant și întoarcerea în preistorie,

³ Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 200.

⁴ Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 12.

⁵ Lucian Blaga, *Trilogia cunoașterii*, Editura Humanitas, București, 2013, p. 490.

⁶ Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 10.

⁷ „*Arca lui Noe a fost scrisă în întregime la Căpâlna. Este foarte semnificativ cum Blaga s-a integrat în peisajul satului, nu numai cel geografic, ci și cel uman. S-a apropiat și i-a înțeles, le-a admirat vorba rară dar plină de sensuri. Personajele din Arca lui Noe, pozitive ori negative, le-a luat dintre oamenii pe care i-a cunoscut aici, legați organic de ființa satului*”⁷

⁸ Liviu Malița, *Literatura eretică*, Editura Cartea Românească, București, 2016, p. 153.

înțelesuri subtile, ascunse sub masca concretului, scapă ochilor vigilenți ai cenzorilor.

Romanul *Luntrea lui Caron* ne va oferi o perspectivă insolită asupra intruziunii realului în structurile ficțiunii, iar nu viceversa, granițele dintre viață și artă fiind dizolvate. Oamenii care au inspirat personajele dramatice din *Arca lui Noe* servesc, în contextul dat, drept elemente primejdioase pentru noua societate românească, căpătând un destin agonizant, iar timpul mitic din piesă este substituit printr-o istorie distopică menită să sufocă orice fărâcă de fantezie: „În sat ți-oi arăta și pe țăranul după care am modelat figura lui Noe... Nu-l știi pe Simion? A făcut bietul și pușcărie pentru asta. A servit, mă rog, drept model pentru un personaj din piesa unui poet reacționar! A suferit Simion prin beciuri vreo cinci ani!”⁹. Absurdul situației rezidă în faptul că simpla întrebuintare ficțională a unor trăsături umane, fizice sau morale, pot atrage sancțiuni cumplite, justificate prin simple asocieri relative. Autonomia esteticului, a artei, este pur și simplu desființată fără drept de apel.

Când istoria pare grăbită să șteargă ultimele rămășițe de individualitate etnică și se aliază cu forțe perfide, *Ultimul Blaga* se retrage în meditația asupra dinamicii evenimentelor, a desfășurării lor, preferând compania oamenilor aleși și priveștiștea ruinelor dacice de la Grădiște, vizitate la inițiativa profesorului de arheologie C. Daicoviciu, ușor de identificat în personajul Daicu. Episodul nu putea scăpa trecerii în domeniul ficțional, consecința fiind una dintre cele mai pitorești și mai plastice descrieri cunoscute de roman. Spiritualitatea vechilor locuitori din spațiul carpatic, care a solicitat îndelung atenția lui Lucian Blaga, a alimentat polemica dintre acesta și istoricul Pârvan. Religia dacilor, politeistă din perspectiva lui Blaga și monoteistă după Vasile Pârvan, care pornea de la afirmațiile lui Herodot. Disputa va fi soluționată de descoperirile de la Grădiște, care îi vor acorda dreptate poetului. Țesătura intertextuală a romanului *Luntrea lui Caron* ne surprinde cu reproducerea poemului inspirat de vizita anticei cetăți, *Grădiște*. Versul emblematic, „Sunt ostenit ca drumul și uscat ca praful”¹⁰, este adesea considerat ca fiind „semnificativ pentru ultimii ani ai vieții lui Lucian Blaga”¹¹ deoarece comprimă viziunea poetului în această etapă finală a creației sale, după lungi ciocniri ideologice și artistice. Dacă valoarea liricii sale era incontestabilă, odată cu apariția romanului observăm o formulă inedită în care dispoziția metafizică se îmbină cu forța contemplației, lansându-se în căutarea unui adevăr ce transcende posibilitățile de moment ale lumii. Substratul mitic și poeticitatea alcătuiesc confesiunea unui creator al cărui destin ilustru a fost zădărnicit de dinamica istoriei.

⁹ Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 459.

¹⁰ Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 581.

¹¹ Bazil Gruia, *Blaga Inedit. Efigii documentare*, Vol II, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1981, p. 95.

Pentru a înțelege cât mai bine impactul dezastruos pe care l-a avut această perioadă asupra lui Lucian Blaga se cuvine să ne referim la activitatea creatoare așa cum o înțelegea el însuși, adică în ipostaza de funcție vitală fără de care spiritul își pierde rostul. Cultivarea sistematică a bogățiilor sufletești într-o neîngrămădită libertate devenea imposibilă odată ce concluziile celui de-al Doilea Război Mondial se întrezăreau ca fiind nocive pentru România. Într-un asemenea context, structura etică a lui Blaga, exteriorizată prin conduita sa artistică, se situează într-un profund acord cu activitatea intelectuală desfășurată până la acel moment. Înregistrează cu luciditate evenimentele și își anticipează cu precizie viitorul statut, care nu poate să fie decât în strânsă corelație cu imperativele moralității. De aceea, sursa principală de tensiune psihică este potențialitatea compromisului, văzându-se obligat să acționeze împotriva propriilor convingeri. Singurul moment în care poetul a consimțit să îndeplinească una dintre directivele veninoase impuse a fost redactarea unui articol denigrator despre Emil Cioran. Apariția și lectura *Ispitei de a exista* a constituit pretextul pentru atacarea originalității unui „*depressiv grandilocvent care se complăce într-un univers contaminat de haos*”¹², așa cum îl etichetează pe Cioran. Ceea ce ar fi trebuit să reprezinte o evaluare a calității literare devine un atac virulent la adresa celui ce se refugiase pe malurile Senei, contaminat de o boală intitulată „*amnezie a ghilimelelor*”. Mimetismul, anarhia intelectuală, mizantropia și disprețul față de propria țară se îmbină cu formulări-standard, de un naționalism forțat, fiind inimaginabil de asociat cu numele lui Lucian Blaga. Ruptura dintre personalitatea autorului și conținut frapează. Articolul, publicat în *Contemporanul* în 1962, se încheie ironizând și condamnând fascismul pe care Cioran, aflat sub influența lui Nietzsche, l-ar idolatriza. Deși avem toate componentele unui discurs doctrinar, acesta nu a mai avut urmări, reprezentând un caz singular. I. D. Sîrbu rememorează înverșunarea cu care mentorul său își apăra convingerile și opera în ciuda opresiunilor politice : „*Blaga era Blaga, credea orbește în opera sa, era o inteligență creatoare cu totul ieșită din comun. Dar, fiind un super-cărturar european, se găsea total dezarmat în fața unor oportuniști dogmatici, care îl chinuiau, amenințându-l, amăgindu-l, ducând cu el un război al nervilor de care, când îmi aduc aminte, mi se face rău*”¹³. Interesant de observat este cum literatura devine camera de rezonanță și mijloc de reflecție asupra frământărilor etice și sociale. El înțelege direcția pe care societatea românească o urma, consecințele erau previzibile, dar totuși își modelează viitorul sub imperativul propriilor concepții.

Schimbarea dezamăgitoare de atitudine a cerchiștilor odată cu apariția ultimului volum din trilogia blagiană se materializează în reproșuri și în

¹² Aurel Sasu, *Politică și Cultură*, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2016, p. 306.

¹³ Ion D. Sîrbu, *OPERE I*, Editura Academia Română Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2013, p. 1124.

atacarea sistemului filosofic, susținând că acesta este incomplet întrucât îi lipsește etica¹⁴. Răspunsul Lucian Blaga se potrivește profilului său cunoscut: se retrage umil, păstrând în memorie tristul moment în care tinerii săi studenți și-au arătat dorința nesăbuită de a desființa opera celui pe care, cu câțiva ani în urmă, îl venerau. Când episodul părea pe deplin uitat, după anunțarea veștii că fusese eliminat de la universitate, gânditorul îl surprinde pe I. D. Sîrbu, spunându-i : „*Acum, dragă Gary, vom scrie fiecare tratatul nostru de Etică*”¹⁵.

Scrutarea ființei morale a lui Blaga nu se poate disocia de opțiunile manifestate atât în parcursul său biografic, cât și în artă și filosofie. Tot I. D. Sîrbu relatează, în interviul „*Eu l-am văzut pe Blaga plângând*”, o situație care reliefează structura etică a poetului, somat să își salveze statutul social printr-o mișcare politică: „*mi s-a propus, de sus de tot, să accept să fiu președintele unui nou partid politic: P.N.P. (Partidul Național Popular).[...] Cum să accept acum să mă mut din Catedrala sistemului meu ca să ajung să semnez afișe electorale într-un cort militar rusesc...*”¹⁶. Refuzul compromisului certifică existența unor constrângeri interioare, izvorâte dintr-o evidență lăuntrică, un sistem de principii care imprimă o anumită consecvență în aprecieri și luări de poziții. Recunoscându-și limitele și incapacitatea de a schimba o direcție prestabilită, Blaga nu poate accepta alterarea valorilor sale prin îmbrățișarea unor funcții imposibil de armonizat cu structura sa sufletească, în ciuda comodității materiale care ar putea rezulta dintr-o asemenea acțiune. În mediul intelectual românesc străbătut de fiorii noii prefaceri marxiste, afirmarea unei asemenea unități indisolubile între principii și fapte comportă riscuri majore. Aflăm, din același interviu, că George Călinescu acceptase să preia conducerea partidului nou-înființat. Concluzia va fi una firească, Lucian Blaga va rămâne sub interdicție de publicare și, după scoaterea din rândul universitarilor, va deveni bibliotecar al Academiei, în timp ce Călinescu va fi președintele aceleiași instituții. Romanul *Luntrea lui Caron* redă episodul, printr-o evidentă imixtiune a ficțiunii, poetul Axente Creangă afirmând cu vădită ironie: „*Prin grija noii oblăduiri mi se găsi totuși o slujbă care era socotită oarecum mai pe măsura puterilor mele. Și slujba ce mi se impuse, fără a fi întrebat dacă îmi convine sau nu, era aceea de bibliotecar la vechea bibliotecă Batyaneum din Alba-Iulia*”¹⁷. Dacă, în realitate, Lucian Blaga activa în filiala din Cluj a Bibliotecii Academiei, alter-

¹⁴ Tot Ion D. Sîrbu relatează, în același interviu: „*Atunci, unul dintre noi cinci (nu îndrăznesc să îmi aduc aminte care din noi; poate că am fost eu, nu sunt sigur), cu acea barbară cruzime și inconștiență a tinereții, i-am spus următoarele: «Domnule profesor, chiar acum discutăm despre Catedrala d-voastră. Sistemul e încheiat, are toate articulațiile: metafizică, epistemologie, axiologie, ontologie, estetică, filosofia artelor, psihologie abisală. Un singur etaj lipsește. Nu aveți în sistemul d-voastră o Etică. Sau măcar un cod moral...»*”

¹⁵ Ion D. Sîrbu, *op. cit.*, p. 1128.

¹⁶ Ion D. Sîrbu, *op. cit.*, p. 1122-1123.

¹⁷ Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 228.

ego-ul său se vede trimis în vechea cetate ca element indezirabil. Dar această perioadă nu a condus la amuțirea creativității blagiene, având drept rezultat traducerea lui *Faust*. Directorul Bibliotecii centrale universitare din Cluj de la vremea respectivă, Teodor Mihăilescu, rememorează etapele principale parcurse de autorul *Poemelor luminii* pentru desăvârșirea variantei românești a operei goethiene. Beneficiind de un „regim oarecare preferențial dar pe care, desigur, opera lui remarcabilă îl îndreptățește”¹⁸, Lucian Blaga se dedică necondiționat activității râvnite și reușește, în ciuda impedimentelor suvenite, să ducă la bun sfârșit proiectul obținut atât de dificil. I. D. Sîrbu aduce unele lămuriri menite a ne face să înțelegem lupta aprigă de interese și orgolii aflată în spatele traducerilor din Goethe. Fostul student relatează cum gânditorul din Lancrăm i-a solicitat ajutorul, trimițându-l să intervină pe lângă Ion Chinezu pentru a fi primit în audiență la Mihai Beniuc, cel care dicta termenii contractului privind traducerea lui *Faust*. Dinamica relațiilor dintre Blaga și Beniuc, adversarul său declarat, autorul defăimătorului roman *Pe multe de cușit*, este nuanțată prin contrastul frapant dintre atitudinea umilă a primului și invectiva celui de-al doilea care „se zvârcolea, urla cuprins de furie: «Nimic pentru Blaga, nu știe nemțește, nu are talent, am angajat alți traducători»”¹⁹. Episodul „negocierii” traducerii este prezent și în roman, fiind subsumat nominalizării la Premiul Nobel. După o lungă vreme în care existența și activitatea profesională a lui Axente Creangă, alter-ego-ul blagian, au fost ignorate cu desăvârșire, acesta începe să se bucure de atenția nesperată din partea unui membru de frunte al partidului, în ciuda dosarului care devenea din ce în ce mai stufos, întocmit cu minuțiozitate de poliția politică prin informatorii săi. Aparenta recunoaștere a meritelor intelectuale, culminând cu utilizarea apelativului de „maestre” și cu sugestii ale îmbunătățirii situației sale materiale, nu smulge de la integrul poet decât umila solicitare de a traduce *Faust*. Nominalizarea pentru cea mai înaltă distincție literară, prin care „o tară întreagă s-ar fi înălțat”²⁰, se datorează însă prestigiului poetului peste hotare și nu vreunui regres al sistemului politic sau vreunei destinderi pe plan politic.

Un alt surogat pentru creația artistică văzută ca expresie a singularității autorului său îl constituie munca de cercetare pe o direcție unilaterală, impusă de suprema autoritate politică. Renunțarea la propriul sistem de gândire în favoarea unei prezentări diacronice a ideilor secolelor trecute constituie încă o prevestire sumbră asupra deprecierei autorității științifice a lui Blaga. Omologul său, cealaltă fațetă majoră din universul ficțional, filosoful Leonte Pătrașcu suferă cu aceeași luciditate ideea coborârii în hăul istoriei spre a pierde calea către izvorul gândurilor sale: „I s-au circumscriș domeniile de cercetare, i s-au fixat temele. Toate privesc secole

¹⁸ Bazil Gruiă, *Blaga Inedit. Efigii documentare*, Vol II, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1981, p. 18.

¹⁹ Ion D. Sîrbu, *op. cit.*, p. 1137-1138.

²⁰ Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 341.

depărtate. Astfel și în cercetările sale, Leonte a fost îndrumat spre o «întoarcere», spre o întoarcere în trecutul istoric care putea să fie pentru el un mediu negrăit mai prielnic decât prezentul. Evident, cel ce se întorcea în trecut nu mai era Leonte, ci doar o umbră care lucra «în acord»²¹. Disoluția singularității artistice, mărginirea sau, mai bine zis, abolirea subiectivității debordante conduc ireversibil către o încorsetare a sensului existenței. Conștiința pătrunzătoare a personajului Leonte înregistrează evenimentele și interpretează conotațiile acestora, ajungând la concluzia că „și-a pierdut destinul”. Singura posibilitate etică de a-l recupera, sinuciderea, elogiată îndelung, apare deopotrivă ca mijloc de protest și cale de redobândire a sensului, încununându-i sistemul filosofic cu puterea faptului. Scena înmormântării lui Leonte Pătrașcu este asociată frecvent felului în care Lucian Blaga își imaginase propria despărțire de viață. Reabilitarea post-mortem, oximoronică, nu poate decât să stârnească o amară ironie. Sistemul filosofic contestat atât de regimul politic, cât și de biserică ajunge, ca într-o scenetă absurdă, să fie revendicată de ambele forme de autoritate.

Concluzii

Intelectualii români au înțeles libertatea ca o garanție a exercitării actului creator. Când aceasta le-a fost smulsă, fiecare voce literară a căutat să își asume o atitudine specifică în acord cu propria structură etică. Pentru a surprinde semnificația ultimă a existenței lui Blaga suntem nevoiți să o privim din perspectiva etapei sale finale. Preferând cufundarea în anonimat și resemnarea în detrimentul unei confruntări fățișe, Lucian Blaga nu putea ieși învingător din această înfruntare cu regimul comunist opresiv. Însă nu victoria este scopul, așa cum este ea înțeleasă în mod obișnuit. Chiar dacă se afla sub interdicție de publicare, gânditorul din Lancrăm continua să lucreze intens la desăvârșirea operei sale²². Vorbind despre apărarea unei conștiințe care nu se lasă pervertită, putem spune că poetul a devenit învingător tocmai prin acceptarea consecințelor negative implicate de noul context socio-politic. Blaga va deveni un proscris prin propria alegere întrucât structura sa etică nu îi permite compromisul, „pactul faustic” fiind imposibil. Revolta se manifestă îndeosebi față de regimul care încerca să reducă omul la un prototip-standard uniformizându-l, mai ales în condițiile în care autorul *Poemelor luminii* înțelege existența ca pe o neîntreruptă încercare de afirmare a individualității, a singularității ca încununare a esenței umane. Lupta cu sistemul distopic impus de circumstanțele istorice nefaste devine exemplară, iar victoria ne apare cu

²¹ Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 229.

²² Dorli Blaga, în *Tatăl meu supravegheat de securitate* declară că „Se știa printre cunoscuții lui Blaga, și în familie, că el a lucrat intens în anii de interdicție, opera lui nepublicată fiind, ca număr de lucrări și pagini de manuscris, cam tot atât de voluminoasă cât opera publicată până în 1947.”

atât mai relevantă cu cât ea transcende granițele spațio-temporale restricționate de legi ale cauzalității, astfel încât din ea trebuie să ia ființă ceva nou, neașteptat. Perioada studiată în această lucrare constituie, dincolo de evidentul interes documentar, o coordonată menită să pună în lumină geneza operelor literare și să dezvăluie aspecte inedite care răstoarnă datele problemelor exegetice. Parcurgând diversele episoade interesante furnizate de această perioadă, ni se oferă prilejul de a urmări cum existența creatoare va fi pusă în situația de a-și găsi un amar surogat în traduceri, în slujba de bibliotecar și în cercetare. Numeroasele volume din colecția de restituiri constituie fundamentul documentar venit în sprijinul unei nesfârșite căutări de raporturi și sensuri. Liantul oferit de contemporanii poetului constă în descrierea impresiilor și a izvoarelor de inspirație sub incidența cărora Blaga și-a scris ultimele opere. Fie că vorbim despre admiratori și susținători ai gânditorului din Lancrăm (I. D. Sîrbu), fie că amintim opiniile unora dintre cei mai acizi detractori ai săi (M. Beniuc), poziția lui Lucian Blaga în tumultul episoadelor întunecate aduse de sfârșitul ultimei conflagrații mondiale devine exemplară pentru starea culturii românești. De la lirica *Nebănuitelor Trepte*, inspirată de muza sau „*prietena poeziei*” Domnița Gherghinescu Vania și până la proza autobiografică, *Hronicul și cântecul vârstelor* și *Luntrea lui Caron*, se pot extrage detalii semnificative cu privire la acțiunea interioară a mecanismelor psihice și creatoare care dictează cursul existenței morale și literare în perioada studiată. Modelarea sinelui și etica devin proiecte care asigură nu numai desăvârșirea operei, ci și pe aceea a autorului.

Bibliografie

- Arendt, Hannah, *The Human Condition*, The University of Chicago Press, 1989.
- Arendt Hannah, *Originile totalitarismului*, Editura Humanitas, București, 2014.
- Bălu, Ion, *Viața lui Lucian Blaga*, Vol. III-IV, Editura Libra, București, 1999.
- Blaga, Dorli, Bălu, Ion, *Blaga supravegheat de securitate*, Editura Biblioteca Apostrof, Cluj, 1999.
- Blaga, Lucian, *Luntrea lui Caron*, Editura Humanitas, București, 2013.
- Blaga, Lucian, *Trilogia Cunoașterii*, Editura Humanitas, București, 2013.
- Gruia, Bazil, *Blaga Inedit. Amintiri și documente*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1974.
- Gruia, Bazil, *Blaga Inedit. Efigii documentare*, Vol I- II, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1981.
- Malița, Liviu, *Cenzura pe înțelesul cenzuraților*, Editura Tracus Arte, București, 2016.
- Malița, Liviu, *Literatura eretică*, Editura Cartea Românească, București, 2016.
- Sasu, Aurel, *Politică și Cultură*, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2016.

Sîrbu, Ion D., *OPERE I-II*, Editura Academia Română Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2013
Țepeneag, Dumitru *Reîntoarcerea fiului la sânul mamei răătăcite*, Editura Institutul European, Iași, 1993.
Vaida, Mircea, *Pe urmele lui Lucian Blaga*, Editura Sport-Turism, Dolj, 1982.

AFORISMELE LUI LUCIAN BLAGA – RELAȚIA CU PROVERBELE ROMÂNEȘTI

Simona Gridan

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu

Doctorand în filosofie la Viena, între anii 1916 și 1920, Lucian Blaga cunoaște influența culturii germane și implicit a orientării expresioniste care, tinzând spre regăsirea esențelor umanului într-o epocă degradată de automatismul existențial, absolutizează lumea arhaică. Subiectivitatea lui Blaga însă distorsionează valențele expresionismului și îl determină pe scriitor să-l filtreze prin propria-i sensibilitate: ”Din contactul liber al simțurilor cu natura”, se găsește la Blaga ”nu numai o impresie de prospețime, ci și un fel de bucurie de a trăi, un optimism și chiar un fel de frenezie aparentă, nietzscheiană, cu răsuflarea scurtă, limitată la senzație sau sprijinită pe considerații pur intelectuale”¹. Încadrându-se într-o galerie de scriitori și filosofi care publică volume de maxime (Goethe, Spengler, Schelling, Nietzsche) și influențat de gândirea magică ce își are ecoul în experiențele trăite la vârsta copilăriei, Blaga are un tip de gândire sapiențială, de unde izvorăsc majoritatea aforismelor sale. Această gândire arhaică universală este specifică literaturii populare în care el vede exclusiv un factor de stil, întrucât nu o asimilează cu nimic ce îi poate conferi individualitate (etnie sau psihologie).

Lucrarea își propune analiza comparativă la nivel formal și compozițional a unor serii de aforisme și proverbe asemănătoare sau complementare. Dintre volumele de aforisme, *Discobolul*, *Pietre pentru templul meu*, *Elanul insulei*, *Ceasornicul de nisip*, *Din duhul eresului*, primele două constituie obiectul de studiu al acestei lucrări, abordând teme și motive care procupă mentalitatea populară: ”În proverb se rostește înțelepciunea omului care pătimește, într-un chip sau altul, în freamătul lumii. Proverbul este înțelepciunea omului pățit, iar nu simplu, al omului cu experiență, care privește lumea ca spectator”.

Deși provin din universuri culturale și sociale marcate de valori distincte, punctele de convergență dintre creatorul de aforisme și cel de proverbe nu lipsesc. Oportunitatea invocării lor derivă din relația structurală, întrucât concepte care își au seva în înțelepciunea populară sunt preluate și resemantizate de către scriitor. De aceea, pe de altă parte, elementul de disjunctie îl constituie substanța. De exemplu, temele principale comune următoarelor fragmente sunt viața și moartea. Atât în aforisme, cât și în proverbe, din punct de vedere formal, cele două substantive sunt așezate în

¹ Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, Editura ”Socec&Co”, București, 1937, p. 97.

relație de opoziție. Fiecare concept se definește prin raportare la celălalt, ridicând o problematică la nivel de conștiință. Gândirea populară le percepe ca simple fenomene biologice, cu un aspect filosofic, dar și cu o semnificație socială: "Nașterea omului e pentru alții; moartea e a lui". Infinitivul lung al verbului "a naște" trimite către prima etapă dintr-un ciclu existențial; ea este comună, se întâmplă în comunitate, doar moartea este singulară. "Pământul te naște, pământul te crește, pământul te mistuie"; teluricul este factorul decizional prin care se asigură regresivitatea thanatică, o naștere din sine și o moarte în sine, în timp ce pentru Blaga acestea sunt posibile numai în spațiul celest, însemnând transcendență: "Viața nu este numai viață. Poate că inima zvâcnește, cu fiecare bătaie a ei, între două limite: între viață și moarte. Moartea ar fi, cu alte cuvinte, un punct pe care inima îl atinge ritmic, în fiecare secundă o dată" (*Viața este ea însăși plus contrariul ei*). În studiul "Spațiul mioritic", el demonstrează că una dintre categoriile specifice *duhului românesc* este categoria sofianicului, care înclină spre conceperea transcendentului într-un sens coborător, spre lume, spre pământ, spre om, o "mitologie a Dumnezeuului care coboară tot pe scări de lumânări". În strădania de a ajunge la "infinitul gol pe care imaginația mitică încearcă să îl populeze"², lumea capătă dimensiunile cosmosului și devine "o totalitate cu prelungiri nesfârșite în spațiu și timp"³.

Spre deosebire de proverbele populare care sunt caracterizate printr-o doză de simplificare convențională, pentru că adeseori sunt alimentate de experiența practică, opera lui Lucian Blaga este rodul unei gândiri filosofice care face referire la o explicație științifică: "ea nu izvorăște atât dintr-o emoție profundă, ci din regiunea senzației sau din domeniul cerebralității"⁴. Scriitorul "are ceva din naivitatea primitivului. Conștiința sa va păstra până la sfârșit urme ale experienței originare, ale sentimentului că lumea este străbătută de puteri magice"⁵. Motivul *fugit irreparabile tempus* este perceput diferit de către cei doi creatori. Filosoful îl evocă pe Chronos care transmite vremelnicia, declanșând sentimentul melancoliei, specific blagian: "De când a început istoria umanității, chiar și Chronos a devenit materialist. El roade cu pila zimții banilor. Aceasta e treaba lui" (*Molipsire*). Oglinda timpului reflectă nesfârșita suită a generațiilor, a epocilor, a ființelor. Timpul și dimensiunea lui, oamenii și realizările lor au favorizat prăbușirea sau împlinirea stărilor noastre sufletești. George Gană semnalează în monografia sa, "Opera literară a lui Lucian Blaga", că melancolia blagiană "este sau creează obsesia existenței"⁶,

² George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Editura Minerva, București, 1976, p. 17.

³ *Ibidem*.

⁴ Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, Editura "Socec&Co", București, 1937, p. 98

⁵ George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Editura Minerva, București, 1976, p. 16.

⁶ *Ibidem*, p. 22,

de unde și gravitatea pe care o dobândește sensibilitatea metafizică, adică atribuirea unui sens ontologic lumii și nevoia imperioasă de absolut. Tot de aici, fixarea perspectivei magice asupra ei. De cealaltă parte, mentalitatea neperversă a creatorului popular asimilează scurgerea ireversibilă a timpului cu degradarea progresivă a valorilor tradiționale: "Din noroi tot vei mânca ceva, iar din uscăciune nimic". Prezentul verbului "a roade", din structura "roade cu pila zimții banilor" denotă caracterul implacabil al trecerii timpului, iar forma de viitor "vei mânca" sugerează conștientizarea și asumarea acestui fapt: "Când de ciori, iarnă curând". Proverbele reprezintă și ele o filosofie, dar una aparte, a poporului, în care concepția asupra lumii se contopește cu povețele practice: "Ideea magicului are o funcție cognitivă *sui generis*: ea se substituie adesea, în chip rezumativ, unor *multiple și varii necunoscute*, constituind o explicație provizorie, *un interimat*, până la obținerea explicației științifice. Această funcție are, pentru mentalitatea primitivă, o finalitate pragmatică"⁷.

Unele aforisme, atât ca expresie etică și socială, cât și ca valoare lexicală, sunt cu mult mai aproape de autenticitatea populară. O altă noțiune concludentă prezentă în ambele tipuri de discurs este cuvântul. Într-o vastă *commedia dell'arte*, cum este societatea, el îndeplinește funcții multiple: cuvântul invectivă, care biciuiește, cuvântul care dezmiardă, cuvântul ca expresie a emoției ("Si vis me flere, dolendum est/ Primum ipsi tibi", îndeamnă Horațiu în a sa "Ars poetica"). Dar, asemeni lui Blaga, creatorul popular înclină, în proverb, spre o formă lapidară și recurge la o sintaxă originală, eliptică de predicat: "Cuvântul cel înțelept – cea mai mare armă". El utilizează exclusiv termeni cheie care dau plasticitate și putere sugestivă cugetării. Distanțându-ne de platitudini și situându-ne în sfera creației blagiene, vom constata că această teorie arhaică a cuvântului ca forță supremă este reiterată, întrucât gândirea sapiențială a scriitorului cunoaște influența autorilor de maxime: "Cuvintele... sunt mai mult sau mai puțin pietre la dispoziția conștiinței. Sintaxa, însă, este ceva subliminar" (*Locul spiritului*). Ele au, la fel ca în concepția populară, capacitatea de a modela conștiințe, dar Blaga face o observație esențială. Prin definiție, sintaxa este partea gramaticii care studiază funcțiile cuvintelor, ale propozițiilor în vorbire și care stabilește regulile lor de îmbinare. Filosoful le asociază cu "pietrele", pentru că, inițial, ele sunt golate de conținut. Așadar, rolul sintaxei, în viziunea sa, este de a le contextualiza, conferind mesajului bogăția de sensur: "În ierarhia existenței, spiritul domină cuvintele, dar e dominat de sintaxă".

Dacă la nivelul proverbelor, observațiile profunde, clare prind contur în formulări succinte, iar economia de mijloace lingvistice și stilistice este proba unei mari virtuozități, în aforismele lui Blaga, gândirea este explicită. O

⁷ George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Editura Minerva, București, 1976, p. 13.

problemă existențială concentrată inclusiv în cugetările populare este cunoașterea de sine. Omul, complex bio-psihic ce își însemnează segmentul de timp cu pecetea personală, autentică, trăind ”întru mister și revelare”, este minuțios analizat în intimitatea procesului subiectiv. Astfel, se ajunge la concluzia că sufletul său are destule cute ascunse, greu de explorat, așa cum susțin, în maniera proprie însă, creatorul de aforisme și cel de proverbe: ”Există ascunzișuri ale sufletului ușoare ca umbrele. Ele dispar îndată ce încerci să le luminezi” (*Pietre pentru templul meu*), ”Greu se cunoaște cineva pe sine”. În viziunea lui Blaga, unele trăiri sunt proiectate să rămână în obscuritate, poate fiindcă, așa cum impune și Marele Anonim prin cenzura transcendentală, omul nu a fost conceput pentru a suporta întregul adevăr. Chiar dacă nimeni nu poate înțelege perfect mecanismele interioare, în înțelepciunea populară, încercarea de autocunoaștere nu este un act imposibil, tocmai pentru că gândirea și orizontul cunoașterii sunt mărginite.

În concluzie, ”nestrălucind prin vervă spirituală și concizie expresivă, producția sentențioasă a lui Blaga are în schimb sugestivitate imagistică și respirație lirică”⁸. Între aforismele sale și literatura populară se produce un fenomen de osmoză, se exercită interacțiune, pentru că în proverbe există un tumult de motive și teme care germinează în creația sa filosofică (viața, moartea, timpul, cuvântul, cunoașterea de sine). Pe de o parte, forma în care se cristalizează cele două tipuri de discurs și primitivitatea gândirii creează o punte de legătură între ele, însă pe de altă parte, conținutul semnalează incomensurabila diferență.

Bibliografie primară

- Blaga, Lucian, *Discobolul*, în *Aforisme*, Editura Humanitas, București, 2008.
- Blaga, Lucian, *Pietre pentru templul meu*, în *Opere*, vol. 7, Editura Minerva, București, 1980.
- Blaga, Lucian, *Gândire magică și religie*, în *Opere*, vol. 10, Editura Minerva, București, 1986.
- Pasachia, Gheorghe, *Buna-cuviință oglindită în proverbe și maxime din toată lumea*, Editura Albatros, București, 1970.
- Rahmil, Monica, *Ghicitori și proverbe*, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1957.

Bibliografie secundară

- Academia Română, *Dicționarul literaturii române*, vol. I, Editura Univers Enciclopedic, București, 2012.
- Crohmălniceanu, Ovid S., *Literatura română și expresionismul*, Editura Minerva, București, 1978.

⁸Academia Română, *Dicționarul literaturii române*, vol. I, Editura Univers Enciclopedic, București, 2012, p. 186.

- Gană, George, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Editura Minerva, București, 1976.
- Lovinescu, Eugen, *Istoria literaturii române contemporane (1900-1937)*, Editura "Socec&Co", București, 1937.
- Pavelescu, Gheorghe, *Studii și cercetări de folclor*, București, Editura Minerva, 1971.

DEPOETIZAREA EPISTEMOLOGIEI LUI LUCIAN BLAGA

Manuel-Avram Ienciu

Universitatea de Medicină, Farmacie, Științe și Tehnologie, Târgu-Mureș

Abstract. *We often see contradictions in the works of a philosopher, these contradictions also appeared in Lucian Blaga's epistemological system. This paper seeks to shed light on the cause of their appearance, to prove that they were not merely a mistake or an inconsistency on Blaga's behalf, but the logical conclusion of the evolution of his epistemological system. A system cloaked in metaphor that was forced in the later stages to shed its poetic guise.*

Key-words: *metaphor, knowledge, creation, unconscious, philosophy*

Ne vine greu a crede că putem vorbi despre o depoetizare, deși, de dragul verității, s-ar cuveni să vorbim despre o demetaforizare a epistemologiei lui Lucian Blaga. Totuși, la o privire mai atentă asupra operei filosofice constatăm că într-adevăr această depoetizare a avut loc.

Un asemenea studiu nu poate porni decât de la origini, adică de la prima carte care va alcătui *Trilogia cunoașterii*, de la *Eonul dogmatic*. Aici Blaga pune bazele propriei epistemologii prin teoria „direcțiilor cunoașterii”, epistemologie aflată în cazul volumului de față încă în stadiul larvar și care se va cristaliza ulterior în cel de-al doilea volum, *Cunoașterea luciferică*. Cum justifică Blaga direcționarea cunoașterii? „Introducerea termenului de « direcție » , « sens » (plus, minus) în teoria cunoașterii e condiționată de raportarea subiectului cognitiv la un « mister » ca obiect. Dacă subiectul cognitiv se hotărăște pentru atitudinea plus , atunci « misterul » va fi supus unei operații reductive; dacă subiectul cognitiv se hotărăște pentru atitudinea minus, atunci misterul va fi supus unei operații de potențare.”¹. Această afirmație conține nucleul ideatic al *Cunoașterii luciferice*, însă, prin simplitatea ei, ea nu poate constitui un sistem epistemologic decât printr-o reducere radicală.

În *Cunoașterea luciferică* sistemul epistemologic blagian se va contura, dualismul epistemic cunoaștere paradisiacă (specifică intelectului enstasic) – cunoaștere luciferică (specifică intelectului extatic) devine iconic, iar caracterul ireconciliabil al acestor două tipuri de cunoaștere „ia aspectul violent al unei polarități”². Cunoașterea paradisiacă rămâne credincioasă denumirii, prin intermediul ei nu riscăm nimic, ajungem să cunoaștem lumea, însă indiferent de modalitatea pe care o întrebuițăm: intuiție, abstractizare sau imaginație, vom ajunge într-un punct terminal de care nu vom putea trece

¹ Lucian Blaga, *Eonul dogmatic*, Humanitas, București, 2003, p. 136.

² Lucian Blaga, *Cunoașterea luciferică*, Humanitas, București, 2003, p. 27.

datorită insuficienței acesteia. În mod paradoxal, această insuficiență este însuși caracterul autosuficient al cunoașterii paradisiace, caracter determinat de tipul de intelect, enstasic. Dacă cunoașterea „cea de toate zilele”, paradisiacă, nu presupune niciun fel de mistere aparte (misterele cu care operează sunt latente), lucrurile stau altfel în cazul cunoașterii luciferice. Cunoașterea luciferică „deschide misterele ca mistere”³, adică supune misterul unei modificări calitative care are trei grade: degradarea misterului (+), permanentizarea (0) sau potențarea misterului (-). Această triplă modificare calitativă pe care un mister o poate suferi se realizează prin dihotomia fanic – criptic, dihotomie în cadrul căreia „cripticul» are un accent de esențialitate prin care tinde să se substituie fanicului”⁴.

În *Știință și creație* cunoașterea își păstrează caracterul dualist, însă limbajul e depoetizat, cunoașterea paradisiacă devine cunoaștere de tip I, o cunoaștere care „consistă în aplicarea unor categorii și în aplicarea unor concepte asupra unor «date» sensibile.”⁵. Iar cunoașterea luciferică e degradată la cunoaștere de tipul II „cu un orizont al misterului și cu categorii stilistice (abisal-inconștiente), care modelează plăsmuirile teoretice, cu ajutorul cărora se încearcă revelarea mistereleor.”⁶. Pentru a evita orice posibile confuzii aduse de „degradarea” cunoașterii, ținem să precizăm că aceasta nu are loc propriu-zis, sistemul epistemologic blagian își ispășește ultima metamorfoză, degradarea are loc strict la nivelul limbajului întrebuințat și aceasta prin lipsa elementului poetic, nu datorită vreunui deficit conceptual.

Lucian Blaga își justifică apelul inițial la denumirile de „cunoaștere paradisiacă” și „cunoaștere luciferică” încă de la începutul *Cunoașterii luciferice*: „Denumirile cunoaștere luciferică și cunoaștere paradisiacă, utilizate la fiecare pas în studiul de față, au un sens pur simbolic și se referă la fapte accesibile analizei și viziunii filozofice.”⁷. Ulterior, mai avem parte de o justificare, de data aceasta a formei finale a sistemului epistemic, printr-o secțiune de note anexe aduse la *Știință și creație*: „Rezultatele la care am ajuns în studiul de față, despre *Știință și creație* sînt destinate să radicalizeze diferențele dintre tipul de cunoaștere I și tipul II.”⁸.

Unii exegeți au văzut în tranziția de la „cunoaștere luciferică” și „cunoaștere paradisiacă” la cunoaștere de tipul I și II o simplă concesie pe care Blaga le-ar fi făcut-o cititorilor (cf. Cornel Moraru, *Lucian Blaga - monografie*)⁹. Nu este cazul, dacă lucrurile chiar ar fi stat astfel, Blaga și-ar fi abandonat sistemul prin apelul exclusiv la cunoașterea de tip I. Adică ar fi

³Ibidem. p. 38.

⁴Ibidem. p. 50.

⁵Lucian Blaga, *Opere – 10 – Trilogia valorilor*, Minerva, București, 1987, p. 201.

⁶Ibidem, p.202.

⁷ Lucian Blaga, *Cunoașterea luciferică*, ed. cit., p. 7.

⁸ Lucian Blaga, *Opere – 10 – Trilogia Valorilor*, ed. cit., p. 211.

⁹ Cornel Moraru, *Lucian Blaga – monografie*, Aula, Brașov, 2004, p. 60.

postulat teoretic un dualism ireductibil fără a aduce dovezi concrete care să-l susțină.

Odată cu *Trilogia culturii*, Blaga subsumează *creația* unui ansamblu categorial numit „matrice stilistică”, orice act creator se află sub auspiciile matricii stilistice, chiar și elaborarea de concepte (cf. *Două tipuri de cunoaștere* în Lucian Blaga, *Știință și creație*). Matricea stilistică poate fi echivalată cu înconștientul uman (cf. Eugeniu Nistor, *Conceptul de spațiu mioritic în filosofia lui Lucian Blaga*¹⁰), ea rămâne nealterată de la elaborarea până în ultima etapă a filozofiei lui Blaga și e alcătuită din 4 serii majore de categorii abisale: categoriile orizontice (orizontul spațio-temporal), categoriile de atmosferă (accentul axiologic +/0/-), categoriile orientării (anabasticul și catabasticul) și categoriile formative (individuale, tipizante și stihiale).

Metaforele: „cunoaștere paradisiacă” și „cunoaștere luciferică” sunt metafore *revelatorii*, ele produc acea „mutație ontologică” care transpun omul în orizontul existenței „întru mister și revelare”, iar tipurile cunoașterii I și II sunt metafore *descriptive* menite să compenseze sărăcia intelectului. Or, în mod paradoxal, tocmai pentru a compensa această carență reflexivă, filosoful abandonează funcția conotativă, expresivă, a conceptului, înlocuind-o cu cea denotativă, mai degrabă impresivă. Apelul la metafore descriptive în faza finală a sistemului epistemologic blagian își găsește justificarea în evoluția acestuia; ele înglobează conceptul de matrice stilistică, concept inexistent inițial, care a fost elaborat abia în cea de-a doua trilogie. Înfrăurirea poetică sub care se afla *Cunoașterea luciferică* a fost înlocuită de claritatea conceptuală din *Știință și creație*.

Bibliografie primară

Blaga, Lucian, *Opere – 10 – Trilogia valorilor*, Minerva, București, 1987.
Blaga, Lucian, *Eonul dogmatic*, Humanitas, București, 2003.
Blaga, Lucian, *Cunoașterea luciferică*, Humanitas, București, 2003.
Blaga, Lucian, *Cenzura transcendentă*, Humanitas, București, 2003.
Blaga, Lucian, *Trilogia culturii*, Humanitas, București, 2018.

Bibliografie critică

Moraru, Cornel, *Lucian Blaga – monografie*, Aula, Brașov, 2004.
Nistor, Eugeniu, *Conceptul de spațiu mioritic în filosofia lui Lucian Blaga*, Ardealul, Târgu-Mureș, 2007.

¹⁰ Eugeniu Nistor, *Conceptul de spațiu mioritic în filosofia lui Lucian Blaga*, Ardealul, Tg. Mureș, 2007, p. 46.

INOCENTUL ALIENAT ȘI DEPĂȘIREA LIMITELOR (AUTO)IMPUSE

Gabriela-Emilia Merce
Universitatea de Vest din Timișoara

Abstract: *The starting point of my work is represented by three of Lucian Blaga's plays: Daria, Ivanca and Înviere. We tried to show that the characters of these plays represent pieces of individuality and also these characters will be free from their existential drama only if they will become a mirror for the each other, only if they will be interconnected and if these characters will be able to transfer a part of their identity to another individual.*

Key-words: alienation, existential drama, limits, The Character, natural order

Introducere

Primele receptări ale dramaturgiei blagiene de către critica românească au demonstrat rigiditate în abordarea hermeneutică. Rezerva exegetilor exprimată nevădit în ceea ce privește analiza teatrului lui Blaga a fost cauzată tocmai de ceea ce reprezintă în definitiv dramaturgia acestuia. Se poate constata așadar încă de la primele piese publicate că teatrul lui Blaga impune o viziune nouă: scopul noului teatru nu mai este acela de a caracteriza, ci este acela de a sugera idei-forțe. Astfel, „În dramaturgia de după 1900, subliniază Blaga, se simte o schimbare majoră, cu o mare diversitate de manifestări reductibile însă la câteva tendințe generale: *spiritualizarea, esențializarea, conflictele de idei-forțe, dialogizarea problematicii vieții moderne*”¹. De aceea, „dramaturgia blagiană a șocat prin aria problematicii, prin structura neobișnuită a intrigii și a conflictului, prin polisemia și polifonia discursului, prin bogăția imaginilor și autonomia față de *mimesisul* realist, prin dinamica specială a acțiunii și factura aparte a personajelor”².

Dramaturgia lui Blaga ilustrează o ancorare la noile orientări privind teatrul, motiv pentru care „Ceea ce încearcă *teatrul poetic de idei*, ceea ce încearcă, implicit, dramaturgia blagiană, este tocmai întoarcerea dramaticității la original, la forța cuvântului resimțită ca energie sacră și la situațiile-sumă, ce racordează umanul dimensiunilor sale esențiale.”³.

Totodată, „Teatrul nou «nu mai caracterizează», el «crează personaje dincolo de liniile firești», interesul trecând astfel «de la *detaliu* la *esențial*, de la *concret* la *abstract*, de la *imediat* la *transcendent*, de la *dat* la

¹ Doina Modola, *Lucian Blaga și teatrul: Insurgentul: memorii, publicistică, eseuri*, ediția a doua, București, Editura Anima, 2018, p. 214.

² Doina Modola, *Lucian Blaga și teatrul: riscurile avangardei*, ediția a doua, București, Editura Anima, 2017, p. 15.

³ Dan C. Mihăilescu, *Dramaturgia lui Lucian Blaga*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1984, p. 15.

problemă».”⁴, de unde rezultă și ceea ce vom încerca să demonstrăm pe parcursul acestei lucrări: la Blaga, apare o contaminare la nivelul comportamental al personajelor care acționează ca niște vase comunicante.

În lucrarea de față, vom ilustra faptul că în urma procesului de contaminare, „personajele acestui «teatru nou» apar în acțiuni «fără vreo însemnătate anecdotică» dar «culminând în idei-forțe». Într-o atare situație, «personajele nu mai există prin ele însele ca indivizi, ci numai ca exponenți ai unor puteri impersonale angajate în ciocniri care macină sau care salvează». E un *context* în care personajele «se configurează contrapunctic și sunt împinse spre fapte de demonia energiilor dezlănțuite»”⁵, dând naștere Personajului blagian.

Inocentul alienat față în față cu alteritatea

Pornind de la ideea potrivit căreia personajele blagiene exprimă înainte de toate idei, iar prin felul în care sunt construite observându-se preferința dramaturgului pentru arhetipal, categorial sau pentru relevarea zonelor obscure ale individului, vom constata că în urma acestei contaminări reciproce este relevat insolitul și are loc o eliberare a inconștientului prin ceea ce Blaga numea în – *Trilogia culturii* – personanță, „o însușire, grație căreia inconștientul răzbate cu structurile, cu undele și cu conținuturile sale până sub bolțile conștiinței.”⁶. Astfel, analizând trei din cele zece piese ale lui Blaga, și anume *Daria*, *Ivanca* și *Înviere*, vom surprinde ceea ce determină ca personajele blagiene să acționeze ca niște vase comunicante, transferându-și, astfel, reciproc atitudini și comportamente, generând în acest fel ipostaza Personajului blagian.

Analizând modul în care sunt construite cele trei texte, observăm dintru început că în momentul t_0 , al intrării personajelor principale în scenă, acestea se comportă ca niște străini în propria viață. De aici, deducem că în *Daria*, *Ivanca* și *Înviere* conflictul nu este susținut doar de disputa conștient-inconștient, ci și de faptul că în debutul fiecărei piese personajele reflectă o ruptură de sine, de lume, de ceilalți. În acest context, personajul primește voluntar masca alienatului. Din acest punct de vedere, vom considera că personajele blagiene din momentul t_0 se află în ipostaza inocentului alienat. Inocentul alienat se va confrunta cu inadaptarea – „o încercare de apărare și de protest împotriva unei lumi ce-l face să resimtă, în mod tragic, lipsa echilibrului și armonia pierdută, precum și condiția sa de înstrăinare, o modalitate specifică a omului de a reflecta subiectiv distrugerea echilibrului

⁴ Constantin Cubleşan, *Lucian Blaga: zece ipostaze teatrale*, Cluj-Napoca, Editura Dacia XXI, 2011, p. 6.

⁵ Idem, *ibidem*.

⁶ Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, București, Humanitas, 2011, p. 46-47.

dintre el și societate.”⁷.

Alienarea va impune așadar detașarea în momentul t_0 , care trebuie privită ca o evadare a personajului din datele sinelui. Este ceea ce Harold Bloom definește – în studiul său despre alienare, inclus în colecția *Bloom's Literary Themes* – ca teamă existențială atunci când analizează cazul Kafka. Raportându-ne la Daria din piesa cu același nume, aceasta intră în scenă prin intermediul descrierii realizate de Zugravul: „Doamna e o ființă foarte ciudată. Zece ani am avut prilejul s-o observ de aproape, zilnic. Ei, credeți-mă, o singură dată n-am văzut-o ieșind singură, nici până în pragul ușii [...] Pe femeia asta n-am auzit-o niciodată rîzînd pînă acum cîteva zile aici...”⁸ (*Daria*, p. 147), de unde reiese că personajul feminin este privat de orice încercare de devenire, dezvoltând o relație alienantă cu ceilalți, întrucât „O relație alienantă este o relație deficitară pe care cineva o are cu sinele, cu lumea, cu ceilalți. Indiferență, instrumentalizare, reificare, absurditate, artificialitate, izolare, neînsemnătate, impotență – toate aceste mijloace de caracterizare ale relației în cauză sunt forme la ale acestei deficiențe. O caracteristică diferită a alienării este cea care nu se referă doar la lipsa de putere și privare de libertate, ci și la o sărăcire proprie în relație cu sinele și cu lumea.”⁹.

Observăm așadar că Daria manifestă o atitudine de retragere din tot ceea ce ar implica interacțiunea. Însă abandonarea sinelui și a lumii nu este una definitivă. Daria renunță la masca inocentului alienat atunci când identifică personajul care să preia funcția de oglindă a interiorității ei. În cazul Dariei scriitorul Loga este cel care declanșează revenirea ei în lume, precum și eliberarea resorturilor interioare, fapt pe care-l conștientizează și Daria: „Ți-am citit romanul – toată noaptea, cu răsuflarea tăiată. Pe alocuri prezinți copilăria într-o lumină cu totul nouă. E ceea ce m-a izbit mai mult. Dar ai dreptate, copilăria nu e frumoasă. O știu din proprie experiență. Copilăria mi-o simt încă și azi în toată oribila ei cruzime și suferință [...] Și tristețea continuă până în ziua de azi. O, dacă ai ști. Zilele acestea m-ai văzut tot veselă, nu-i așa? Și-acum te miri. Nu sunt așa cum m-ai văzut. Mă ierți pentru toate destăinuirile ce ți le fac, dar simt – că ție trebuie să-ți spun fără ocolire totul, fiindcă și așa îmi știi toate gândurile [...] Alaltăieri te-ai apropiat de mine mai mult [...] Ce puțin

⁷ Alfred Heinrich, *Peregrinările căutătorului de ideal. Inadaptare și alienare în literatură*, Timișoara, Editura Facla, 1984, p. 19.

⁸ Toate citatele din dramaturgia blagiană vor fi preluate din Lucian Blaga, *Opere 3*, ediție critică și studiu introductiv de George Gană, București, Editura Minerva, 1986.

⁹ Rahel Jaeggi, *Alienation*, translated by Frederick Neuhouser and Alan E. Smith, edited by Frederick Neuhouser, New York, Colombia University Press, 2014, p. 5-6; „An alienated relation is a deficient relation one has to oneself, to the world, and to others. Indifference, instrumentalization, reification, absurdity, artificiality, isolation, meaninglessness, impotence—all these ways of characterizing the relations in question are forms of this deficiency. A distinctive feature of the concept of alienation is that it refers not only to powerlessness and a lack of freedom but also to a characteristic impoverishment of the relation to self and world.” (traducerea mea).

mi-a trebuit să uit tot trecutul! Ce puțin mi-a trebuit să mă înnoiesc! În aceste șapte zile [...] am răsturnat și am reclădit – nu numai aici – ci și înăuntru.” (*Daria*, p. 153). Din confesiunea Dariei deducem că aceasta depășește pragul unei relații alienante în accepțiunea lui Rahel Jaeggi și, mai mult decât atât, Daria începe să se accepte.

Atracția pe care o dezvoltă pentru Loga este dublată de dezlănțuirea energiilor sale primare. În acest context, pulsunile interioare vor ordona acțiunea întregii drame, întrucât „Conflictul va urmări cu precădere acele zone ale umanului ce păstrează tiparul primordial, personajele vor fi încărcate cu energie esențială, daimonică, situațiile vor gravita mai întotdeauna în jurul Limitei [...], soluțiile vor fi, aproape fără excepție, soluții *finale*, de desăvârșire a trăirii și de consumare pleneră a Eului sau a Ideii, rostirea va căpăta ritmuri profunde, tragice, accente rituale.”¹⁰.

În *Ivanca*, inocentul alienat este Luca. La fel ca în cazul Dariei și acesta este introdus în scenă prin descrierile făcute de alte personaje. Dialogul dintre Tatăl și Dinu din debutul dramei surprinde, ca în cazul Dariei, o ruptură a personajului de lume, de ceilalți. De această dată relația alienantă cu sinele, cu lumea, cu ceilalți, este redată nu prin izolare sau impotența evadării ca în *Daria*, ci prin manifestarea unei indifferențe de afirmare.

Considerând că „înstrăinarea este o formă aparte a relației, nu o nonrelație sau nici măcar o absență a relației. Înstrăinarea descrie nu absența relației, ci calitatea acesteia. Chiar dacă pare paradoxal, înstrăinarea e o relație a nerelaționării”¹¹, este de înțeles atitudinea lui Luca în ceea ce privește legătura cu alteritatea. Replica Tatălui – „Se adună în colț, uite colo, nemișcat ca o piatră. S-ar zice că ține judecată asupra oamenilor. De multe ori stă toată ziua întreagă așa. Nu și-ar mișca un deget. Când se uită în jur, parcă se miră că e încă tot pe pământ.” (*Ivanca*, p. 244) – dublată de cea a lui Dinu – „Gândul de care-l vezi abătut e mai greu decât orice boală.” (*Ivanca*, p. 244) – indică ascunderea personajului sub masca inocentului alienat, care într-un joc ulterior al măștilor scenice susținut de prezența Ivancăi va intra într-un proces al contaminării reciproce. Astfel, „Ivanca valorizează resorturile opționale ezitante ale pictorului, ea prilejuind, prin absorția Paternului, ruperea lui Luca din marasmul stirpei marcate.”¹².

De aceea, „Nu numai că personajele axiale din teatrul blagian AU, în ciuda «stilizării», lor în numele tezei, o psihologie pregnantă și complicată, dar ei sînt în majoritate niște personaje accentuate, cu ezitări fundamentale și cu opțiuni vitale, cu trăiri exacerbate, motivate întotdeauna fie de logica

¹⁰ Dan C. Mihăilescu, *op. cit.*, p. 15.

¹¹ Rahel Jaeggi, *op. cit.*, p. 25; „alienation is a specific form of relation, not a nonrelation or the mere absence of a relation. Alienation describes not the absence but the *quality* of a relation. Formulated paradoxically, alienation is a *relation of relationlessness*.”, traducerea mea.

¹² Dan C. Mihăilescu, *op. cit.*, p. 100.

succesiunii evenimentelor, fie de propria lor structură, care-i condamnă aproape de la sine.”¹³. Așadar, personajele blagiene vor acționa ca niște vase comunicante în măsura în care acestea sunt frânturi dintr-o psihologie colectivă care permite în definitiv crearea Personajului blagian.

De asemenea, personajele axiale capătă contururi din ce în ce mai pregnante odată cu intrarea acestora în procesul de contaminare reciprocă la nivelul trăirilor. În acest sens, personajele secundare răspund ezitărilor existențiale pe care le exprimă personajul axial, acestea devenind forțe ordonatoare pentru o existență lipsită de sens. Din acest punct de vedere, personajele blagiene reprezintă mai degrabă idei-forțe și nu indivizi, întrucât în teatrul lui Blaga nu primează nevoia de organizare a socialului, ci aceea de dezvăluire a originarului, a primarului. Astfel, „Psihologicul înseamnă, în teatrul lui Blaga, înfîi de toate adecvarea personajului la ideea pe care o reprezintă și abia apoi la contextul situațional în care evoluează. Or «stilizarea» comportamentelor nu face decît să concentreze atenția pe ceea dinții adecvare, tocmai spre a modifica cît mai convingător procesul imediat următor: adecvarea sau nonadecvarea la situația dramatică.”¹⁴.

În *Înviere*, figura inocentului alienat se definește ulterior momentului t_0 . În această piesă, accentul cade pe relevarea ancestralului prin intermediul refacerii unei lumi în care naturalul domină umanul. În acest context, personajele blagiene devin simple instrumente de redare a unei ordini primare. De aceea, în pantomima *Înviere* sunt mai importante procesele decât faptele. Astfel, ipostaza inocentului alienat este înlocuită de înstrăinarea ca proces. În *Înviere*, înstrăinarea marchează ruptura de ordinea firească și crearea unei lumi „pe dos”, lumea viilor devenind comună lumii morților, lumea ca centru devenind lumea ca margine. Toate aceste modificări sunt cauzate de prelungirea nesfârșită a unui moment t_0 al înstrăinării.

Observăm așadar că „Blaga recomandă înnoirea pe diverse paliere a structurii: metaforă spiritualistă, psihanalitică și categorială, univers al personajelor (iluminați, mari păcătoși și mari convertiți), tipuri de eroi (idei-forțe, personaje generice, arhetipuri, ipostazieri ale personalității, proiecții subliminale, personaje istorice).”¹⁵.

Cazul Daria și Ivanca: reprezentări ale falsei dominări de sine

Depășirea acelui moment t_0 , al înstrăinării, reprezintă totodată cauza dezvoltării unui conflict între conștient și inconștient, care se soluționează prin acceptarea datelor aduse de inconștient conștientului. În acest conglomerat de forțe, ceea ce putem constata dintru început e că personajele blagiene își impun

¹³ Idem, *ibidem*, p. 73.

¹⁴ Idem, *ibidem*, p. 72.

¹⁵ Doina Modola, *Lucian Blaga și teatrul: Insurgentul: memorii, publicistică, eseuri*, ed. cit., p. 215.

sau acceptă cel mai adesea cenzura, dar care în definitiv se dovedește a fi o falsă reprezentare de dominare a sinelui. Recurgând la cenzură, personajele blagiene nu fac altceva decât să contribuie la agonia sinelui, care odată eliberat va da naștere unor soluții finale. Lucian Blaga subliniază în *Trilogia culturii* că „Efectele personanței, unele permanente, altele instantanee, sunt incalculabile. De o parte inconștientul colorează și nuanțează necurmat conștiința, de altă parte inconștientul izbutește uneori să se constituie, în întruchipări de sine stătătoare, chiar în spațiul propriu al conștiinței.”¹⁶ Blaga fundamentează așadar la nivel teoretic ceea ce experimentează la nivelul discursului dramatic. În acest context, *Daria* și *Ivanca* sunt mostre care sprijină demersul teoretico-filosofic al acestuia, ilustrând că „Fără de personanțele inconștientului, viața conștientă ar câștiga probabil ca precizie și luciditate, dar ar pierde ca plasticitate. Inconștientul împrumută conștiinței infinite nuanțe, vagul, neliniștea, contradicții de stratificare, obscurități și penumbre, adică perspectivă, caracter și un profil multidimensional.”¹⁷

Raportându-ne la *Daria* și *Ivanca*, observăm că adoptarea unei atitudini de respingere a oricărei forme a alterității determină personajele blagiene să-și (auto)impună limite existențiale. Limitarea existențială se manifestă prin cenzura manifestărilor comportamentale, prin crearea unui blocaj la nivel senzorial și cognitiv. Personajele axiale din cele două drame, *Daria* și *Luca*, se depărtează de alteritatea pe care o percepe ca fiindu-le străină, permițându-se în termenii utilizați de Alfred Heinrich „o automutilare a inadaptatului”, întrucât „Fuga de realitate înseamnă tot mai mult scăparea de absurd. Posibilitățile sunt infime, fiindcă inadaptatul folosește în încercarea lui disperată un întreg aparat al absurdului, evadând în spații anormale sau fantastice.”¹⁸ În cazul celor două personaje blagiene, nu are loc nicio evadare în spații anormale sau fantastice, ci, dimpotrivă, are loc o eliberare a inadaptatului prin renunțarea la cenzură, la dominarea excesivă a instinctualității.

Identificarea unor reprezentări ale falsei dominări de sine este posibilă datorită personajelor blagiene care acționează ca niște vase comunicante. Prin faptul că acestea se provoacă reciproc și își impun limitări, are loc un transfer continuu de comportamente. În acest context, personajele își pierd autonomia și devin măști scenice doar în momentul în care fac parte dintr-un sistem de personaje. Vom observa că atât *Daria*, cât și *Luca* vor suporta simultan cenzura impusă de *celălalt*, precum și o autocenzură.

Referitor la *Daria*, aceasta nu reușește nici măcar pentru un moment să fie stăpână pe sine. Ea se definește întotdeauna prin raportare la *celălalt*. *Daria* se închide în sine sau dimpotrivă își eliberează resorturile interioare doar

¹⁶ Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, București, ed. cit., p. 47.

¹⁷ Idem, *ibidem*.

¹⁸ Alfred Heinrich, *op. cit.*, p. 156.

în relație cu alteritatea. „Pentru Filip, Daria este persoana cu grave tulburări mentale, în pragul nebuniei, care trebuie tratată prin sechestrare și singurătate”¹⁹, percepție pe care o adoptă inițial, fără rezerve, și Daria, întrucât aceasta mărturisește că „În sîngele meu mocnesc catastrofe. Lucru de necrezut, dar adevărat, așa cum mă vezi: sunt sufletește bolnavă... Și, ce e mai grav, mi-am acceptat boala ca o soartă, stau în fața ei cu priviri fără protest. Nu-mi pot ajuta ajuta cu nimic, nu mai cred decît într-un remediu miraculos” (*Daria*, p. 160). Totuși, „drama izolării sufletești a femeii nu poate avea nici un ecou în conștiința bărbatului obsedat de – și limitat la – arestarea personalității umane într-o cușcă determinată încă din faza embrionară.”²⁰.

Însă pentru Loga, vindecarea Dariei nu constă în izolarea acesteia de lume, ci, dimpotrivă, e nevoie de includerea personajului feminin în ritmul devenirii lumii. Astfel, prin faptul că personajele blagiene se influențează reciproc, Daria resimte apropierea de Loga ca o renaștere, deoarece „sînt această bucurie a eliberării. Da, recunosc, trebuie să vorbesc. Numai așa uit definitiv. Tu nu știi cum e asta – îmi vine să mă duc și între ființe necuvîntătoare, între dobitoace și pomi – să le spun: sunt liberă! Între pomi, între pietre, între ape – să strig: sunt sănătoasă și limpede!” (*Daria*, p. 168). Dar, bucuria eliberării pe care o verbalizează exponentul feminin se va dovedi a fi un fals simptom al redobîndirii de sine, întrucît Filip va împiedica revelarea resorturilor interioare ale Dariei prin impunerea unei soluții finale: privarea comunicării cu Loga – o imagine a interiorității acesteia – dublată de închiderea într-un spațiu steril, care accelerează, fără îndoială, degradarea Dariei, iar *in extenso* provoacă gestul final al lui Puiu. De aceea, replica lui Filip „Nu uita că libertatea ta e în buzunarul meu!” (*Daria*, p. 195) devine hotărâtoare în tot acest proces relevării-sublimării sinelui.

În ceea ce-l privește pe Luca, Doina Modola afirmă că „Neconținuta reprimare a instinctului îi dă lui Luca un stăruitor sentiment de deznădejde și anxietate din care se eliberează fantasmale.”²¹, întrucît personajul axial din *Ivanca* încearcă neîncetat să-și cenzureze existența. Pe de o parte, refuză comunicarea cu lumea cu scopul de a-și domina pornirile interioare, fapt ce reiese din replica lui Dinu: „E cel puțin la fel de normal ca și noi. Că e tăcut – ce are a face? Că îl prigonește un gînd? Pornirile lui – de care se teme! De! Poate că sunt mai generale și mai normale decît ne place să credem. Eu le am, dumneata le ai, toți le avem. Și, ca și noi și toți ceilalți, s-a închis și el de bunăvoie într-o cușcă. De teama de sine. La fel facem toți. Închiși în cuști

¹⁹ Constantin Cubleşan, (coord.), *Dicționarul personajelor din teatrul lui Lucian Blaga*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2005, p. 111.

²⁰ Lucian Bâgiu, *Lucian Blaga și teatrul. Eseu despre absolutul estetic*, Colecția OPERA OMNIA publicistică și eseu contemporan, Iași, Editura Tipo Moldova, 2014, p. 76.

²¹ Doina Modola, *Lucian Blaga și teatrul: jocurile dramei: Tulburarea apelor, Fapta, Daria, Înviere*, București, Editura Anima, 2017, p. 194.

ambulante umblăm pe străzi, în societate, și pretutindeni, și rînjim fericiți ca zeei intermundii. Ecce homo.” (*Ivanca*, p. 249). Pe de altă parte, își proiectează o lume proprie prin vis și prin pictură, cele două devenind instrumente de eliberare a înconștientului, deci de eliberare nevoită a sinelui. Astfel, „Luca proiectează în vis reprezentările diurne și veșnicul eșec al dominării de sine.”²².

Totodată, Luca, spre deosebire de Daria care identifică imediat în Loga proiecția interiorității sale, ezită contactul cu Ivanca, întrucât personajul masculin simte imanentul. Cel dintâi dialog dintre Luca și Ivanca surprinde așadar hotărârea personajului feminin de a se impune ca forță eliberatoare a instinctualității lui Luca, precum și cea a personajului masculin de a se opune relevării părții sale absconse: „Luca: De unde vii? Parcă din noaptea mea lăuntrică te-ai ridicat. Oh, de ce-ai venit? De ce-ai venit? Eu cred că nenorocirea cu tine va începe./ Ivanca: Nu mă alunga. Încă nimenea nu m-a trimis înapoi. Bucură-te și primește-mă.” (*Ivanca*, p. 262). De altfel, limita existențială pe care și-a impus-o Luca îl sufocă. Deși conștientizează că dominarea sinelui nu este o soluție definitivă, totuși Luca găsește în această acțiune posibilitatea amânării inevitabilului pe care o justifică astfel: „Ce să-ți pun? Poți tu să înțelegi? Acesta-i începutul. Trebuie să ocolesc inevitabilul faptei. Ascultă. Închide ochii și ascultă. Unde mai pot să fug? Unde mă ascund? Ceva grozav are să se întâmple.” (*Ivanca*, p. 260). Însă, nu doar Ivanca are rol în procesul dezvăluirii instinctualității lui Luca, ci și Tatăl. De aceea, „Jocul dramatic are ca repere umane trei frânturi de individualitate: pictorul Luca, Tatăl, Ivanca [...]. Ipostaze ale unui întreg al ființei, cele trei fragmente au rolul de a configura un puzzle. Fondul este reprezentat de Tatăl și Ivanca, nuanțe ale gamei absconse care definește personalitatea umană al cărei strat vizibil, exterior și fals se vrea a fi pictorul Luca.”²³. Din acest motiv, Luca prin felul în care este construit este o reprezentare a falsei dominări de sine, astfel încât soluția finală va rămâne doar o ipoteză.

Înviere: despre conștiința oarbă în fața ordinii încălcate

Relevarea arhetipalului are loc la Blaga din mai multe puncte de vedere. Pe de o parte, redarea Personajului blagian trimite la arhetipal, categorial, iar pe de altă parte, preferința dramaturgului pentru subiectele mari devine o condiție pentru exprimarea ideii de arhetip. „În viziunea lui Blaga, există un substrat al lumii, dificil de perceput sau de exprimat, dar prezent atât în natură, în universul exterior ilimitat, cât și în om, în înconștientul colectiv al omenirii [...]. Prin intermediul acestui fond ascuns în ființă și vag întrezărit în manifestările sale, omul are șansa de a se integra absolutului cosmic.”²⁴. Din

²² Idem, *ibidem*, p. 193.

²³ Lucian Băgiu, *op. cit.*, p. 86.

²⁴ Idem, *ibidem.*, p. 66.

acest punct de vedere, pantomima *Înviere* reflectă acțiunile omului întreprinse cu scopul reintegrării sale într-o ordine naturală. „Pantomima lui Lucian Blaga se așează (*sic!*) astfel în viziunea dramaturgului, într-un ceremonial ce cuprinde într-un semn catalizator și începutul lumii.”²⁵, întrucât lumea descrisă în acest text dramatic reface momentul genezei prin faptul că încălcarea ordinii naturale atrage sancțiuni ireversibile.

Prezentarea destinului Voichiței este elementul centralizator al întregii drame existențiale din *Înviere*. Voichița este de fapt o proiecție *in extenso* a personajului feminin, Mama. De aceea, căsătoria Voichiței nu determină doar înstrăinarea de singurul loc în care devenirea sa era înscrisă în ritmul tacit al naturii, ci și îndepărtarea de Mama – imagine a interiorității ei. Totodată, în *Înviere* se produce o resurrecție a vechii ordini naturale, care se va impune ca forță totalizatoare. În acest context, amestecul lumilor este premergător actului restaurării echilibrului natural, motiv pentru care „întâlnim spiritele unei lumi fantastice, magice, venită de dincolo de orizonturile imediate.”²⁶, iar personajele pantomimei devin exponenți ai unor forțe primare, originare. De aceea, Mama prinsă între lumi se sacrifică pentru ca ordinea încălcată prin înstrăinarea propriei fete să fie restabilită. Mama se impune astfel ca forță tutelară peste lumea morților și peste cea a viilor, apropiindu-le pe cele două până la nediferențiat. Vom observa că doar revenirea Voichiței permite separarea celor două lumi, susținută și de intrarea Mamei în lumea de dincolo. Așadar, mânăta de conștiința oarbă, Mama restabilește vechea ordine prin desăvârșirea Voichiței ca centru existențial al comunității în care a fost reintegrată.

Concluzii

Prin urmare, personajele blagiene, construite ca niște vase comunicante, furnizează întotdeauna idei-forțe. Mai mult decât atât, acestea permit redarea Personajului blagian, care însumează totalitatea măștilor scenice. Personajul blagian este proiectat supradimensional, acesta devenind parte din fondul ascuns pe care dramaturgul încearcă să-l reveleze. Din acest punct de vedere, sacrificarea individualității personajelor prin dezlănțuirea resorturilor interioare este obligatorie în procesul devenirii Personajului blagian, care, în definitiv, este format din frânturi de individualități ce acționează contrapunctic. Așadar, Personajul blagian este cel care exprimă idei, pe când personajele blagiene ca frânturi de individualitate își pierd autonomia și singularitatea într-un joc frenetic al înstrăinării, al cenzurii și al eliberării de limitele existențiale. De aceea, „sacrificiul se instaurează în traseul dramatic blagian ca măsură, ca desăvârșire adică, a unei evoluții de sine. Eul dramatic este, la Blaga, emblema unei căutări, este un drum printre cauze

²⁵ Constantin Cubleşan, *Lucian Blaga: zece ipostaze teatrale*, ed. cit., p. 102.

²⁶ Lucian Băgiu, *op. cit.*, p. 113.

contrare, o sumă de efecte antonimice pe care momentul opțiunii le însumează, dându-le, prin decizie, o rezolvare.”²⁷.

Bibliografie

- Bâgiu, Lucian, *Lucian Blaga și teatrul. Eseu despre absolutul estetic*, Colecția OPERA OMNIA publicistică și eseu contemporan, Iași, Editura Tipo Moldova, 2014.
- Blaga, Lucian, *Opere 3*, ediție critică și studiu introductiv de George Gană, București, Editura Minerva, 1986.
- Blaga, Lucian, *Trilogia culturii*, București, Humanitas, 2011.
- Cubleșan, Constantin (coord.), *Dicționarul personajelor din teatrul lui Lucian Blaga*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2005.
- Cubleșan, Constantin, *Lucian Blaga: zece ipostaze teatrale*, Cluj-Napoca, Editura Dacia XXI, 2011.
- Heinrich, Alfred, *Peregrinările căutătorului de ideal. Inadaptare și alienare în literatură*, Timișoara, Editura Facla, 1984.
- Jaeggi, Rahel, *Alienation*, translated by Frederick Neuhouser and Alan E. Smith, edited by Frederick Neuhouser, New York, Colombia University Press, 2014.
- Mihăilescu, Dan C., *Dramaturgia lui Lucian Blaga*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1984.
- Modola, Doina, *Lucian Blaga și teatrul: Insurgentul: memorii, publicistică, eseuri*, ediția a doua, București, Editura Anima, 2018.
- Modola, Doina, *Lucian Blaga și teatrul: jocurile dramei: Tulburarea apelor, Fapta, Daria, Înviere*, București, Editura Anima, 2017.
- Modola, Doina, *Lucian Blaga și teatrul: riscurile avangardei*, ediția a doua, București, Editura Anima, 2017.

²⁷ Dan C. Mihăilescu, *op. cit.*, p. 58.

MĂȘTILE BLAGIENE: O PERSPECTIVĂ ASUPRA MITULUI DRAMATIC – CONTURURI DE FORMĂ ȘI FOND

Alina Maria Dumitrescu
Universitatea de Vest din Timișoara

Abstract: The following article concentrates on the analysis between the elements that appear in Lucian Blaga's theatre. In foreground, it is put the relationship between the playwright and the idea of „dramatic myth”. On the other hand, it is described the way in which the tragic dimension affects the characters of each play, their struggle with suffering and the way they look to religion. Also, it is talked about the difference between the terms „drama” and „theatre” and also, „tragedy” and „tragic”. There are brought different opinions of literary critics, such as Eugen Todoran or Constantin Cubleşan, alongside with other references from writers and filosofers – Mircea Eliade, I. Kant etc. At the end of the study, it is talked about the parallel between the ancient theatre of greeks and the modern theatre of nowadays – especially on the fact that Lucian Blaga's theatre acts better in the contemporary epoch than in the traditional one.

Key-words: __drama, tragedy, dramatic myth, character's suffering, contemporary theatre

Lumea teatrală a constituit întotdeauna o punte de rezistență pentru dimensiunea tragică a vieții artistului. Acesta, încărcat de sensibilitate creatoare, transpune realitatea nevăzută într-un joc ascuns și tănuț a ceea ce numim „existență”. Structura paradoxală stabilită între termenii „dramă” și „teatru” poate fi explicitată datorită valențelor de „rit” și „mit” care o însoțesc – „în formele lui primitive, [...] spectacolul dramatic era un rit, cu funcție magică, [...] iar acțiunea dramatică era un mit, [...] ce ține de logica internă a «misterului»”¹. Astfel, Eugen Todoran vorbește despre simbioza de natură teoretică, care amestecă perfect ideea unui subiect antrenant, limpede și statornic, adică punctul de intrigă ce oferă contur întregii reprezentării artistice și cadrul imaterial, încărcat în dinamism, pe care îl constituie actorii – însuflețitori ai unei realități exprimate puternic prin sensibilitate și rigoare profundă.

Antichitatea avea ca punct determinant, în lumea teatrului, noțiunea de „tragism” al operelor dramatice, căreia îi răstoarnă valențele originare, în favoarea unei definiții ereditare privind mitul dramatic, văzut de marii filosofi greci drept material prozaic și nu poetic. De asemenea, întărirea convingerii că mitul dramatic capătă nuanțe pur ambientale, vine din afirmația filosofului

¹ Eugen Todoran, *Lucian Blaga, Mitul dramatic*, Ed. Facla, Timișoara, 1985, p. 16.

grec Aristotel care rămâne neclintit în fața ipotezei că mitul devine „fundal al tragicului”. Este necesară o analiză de proporții pentru a reliefa în întregime aspectele care au dus la nașterea teoriei conform căreia mitul reprezintă un nucleu indispensabil al dimensiunii tragicului, acesta se regăsește în structura sa poetizată, funcționând ca o oglindă care revelează sensul ascuns al continuității acțiunii dramatice – „în tragedia antică, [...] mitul dramatic este [...] o formă de menținere a *tragicului*, dincolo de «spectacolul» dramatic”.²

Dacă la o primă vedere ochiul spectacular face distincție între primatul tragediei și cel al tragicului, o analiză amănunțită a diferendelor poate stabili contrariul, și anume: tragedia s-a născut din tragicul existenței muritoare și stabilește un raport de incluziune între elementele ei literare și cele ce țin strict de planul sufletesc al omului. Se poate afirma faptul că tragicul reprezintă un curent al sentimentelor umane, o noțiune primordială, fără de care existența omenească nu și-ar cunoaște desăvârșirea. Datorită impactului spiritual care are loc în momentul coliziunii cotidianului cu dimensiunea tragicului, omul obișnuit succede în ipostaza de artist, de înfăptuitor al unei existențe mai puternice, mai viabile și mai dătătoare de sens. Tragedia subclasează tragicul, prin forma ei de materie, pe când tragicul devine element simbolic centrat în sfera neobiectualului. Precum afirmă, la rândul său, criticul Eugen Todoran, „tragedia este de ordinul literaturii și al teatrului, dar tragicul este de ordinul vieții”³; în consecință, tragicul conferă esență vitală, dătătoare de semnificații la nivel spiritual, pe când plăsmuirea formelor afectivo-emoționale, până la gradul de entitate pentru lumea literară, se concretizează în termenul de „tragedie”.

Lucian Blaga reprezintă, în amănuntul acestui studiu, figura emblematică pentru distorsionarea lumii teatrale expuse. Acesta împrumută cu ușurință anumite tehnici ce stau la baza identificării sale ca poet, pentru a putea, în consecință, jongla cu pionii de rezistență ai operelor dramatice, și anume – regruparea noțiunii de sens existențial și întregirea noțiunii de adevăr uman. „Poetul dramatic”, așa cum îl numește Eugen Todoran, stabilește în ierarhia teatrului un sistem proaspăt de valori artistice, cu rezonanță semantică pentru dimensiunea spirituală a tiparului uman. Se poate observa un paradox al ideii, întrucât, așa cum rezultă din parcurgerea amănunțită a lecturilor, piesele de teatru blagiene reflectă ideea unui tradiționalism pe cale să se stingă în orice clipită, în care predomină o ușoară nuanță de rit, dar care, spre final, este preschimbat în dogmă a valorilor umane, descinzând astfel spre modernitatea spiritului. În același timp, Blaga are intenția de a se desprinde de religiozitatea împlântată în viziunea de ansamblu a oamenilor, concentrându-se pe salvarea de la moarte a spiritului – prin modalități care revoltă – încălcând astfel principiul canonic de armonizare cu ceea ce este deja predestinat.

² Georges Steiner, *La Mort de la tragedie*, Ed. Du Seuil, Paris, 1965, p. 231-232.

³ Eugen Todoran, *Lucian Blaga, Mitul dramatic*, Ed. Facla, Timișoara, 1985, p. 19.

Având în vedere multitudinea dimensională a spiritului său de dramaturg, se poate definitiva, astfel, noțiunea de „teatru blagian”, acesta fiind nimic altceva decât o incluziune a poeziei în ideea de mit fundamental – „definirea teatrului lui Lucian Blaga ca *mit dramatic*” (D. Protopopescu). Prin urmare, sursa de materialitate pe care Blaga o exploatează în piesele sale este viața, în multitudinea ei de fațete și unghiuri purtătoare de mister și de necunoscut: „atracția deosebită pe care teatrul o are pentru poetul creator e atracția vieții”⁴.

Pentru Lucian Blaga, condiția de dramaturg își are temeiul în afirmația pe care o dă chiar poetul, precizând că „miturile pot fi creații personale”.⁵ Astfel, el își însușește prin excelență poziția de maestru creator al lumii cortinei, întrupând realitatea jucată, de la cele mai mici detalii, până în ansamblul caracterelor definitorii pentru universul spectacular conceput. Atât filosofia cât și simbolismul se împletesc în teatrul blagian aproape neidentificabil, devenind adevărate instrumente ontologice, necesare stabilirii unei concreteți a operei. De asemenea, Blaga este un agent al demitizării conceptului de „spiritualitate”, folosindu-se de granițele religiei drept motivare a trecerii spre registrul neritualic. Blaga privește spiritul ca pe o substanță umană secundară, o cale prin care omenescul își redobândește valorile originare și o modalitate de desăvârșire cathartică.

Revenim la ideea anterioară, aceea de definire a mitului dramatic, între canoanele blagiene, prin sublinierea ipotezei că scena dramei prinde conturul unui portal intradimensional, așadar, ea este o răspântie care oferă deosebirea între planul concret – al realității „reale” – și planul abstract – cel al realității dedublate. Prin urmare, nucleul operei blagiene sparge tiparul acestei diferențieri și îmbină registrele, de aici rezultând patosul spiritual care întregeste instrumentul caracterial – personajul, ca mediator între conștiință și impuls lăuntric: „îmbinarea de real și ireal, [...] deschide perspectiva unei vieți intense, tragice, pentru că mitul este o prelungire a vieții omului pe dimensiunea eternității”⁶. În teatrul blagian, individul simte nevoia reîntrupării sale fizice cu dimensiunea spirituală, este urmărit preponderent de o „tragică existență a omului”⁷ și, deci, oscilează constant între două problematici de natură metafizică: transcendența și căderea – fără de care identitatea personajului ar fi mai puțin palpabilă și mai puțin moralizatoare.

Ulterior, se remarcă detașarea dramaturgului-poet de lumea conceptelor arhetipale, acesta manifestându-și libertatea creației într-un mod absolut firesc. Spre exemplu, se observă ușurința cu care acesta iese din tiparul clasic, al teatrului-antichitate, îndreptându-se în direcția piesei de teatru –

⁴ Dragoș Protopopescu, *Lucian Blaga și mitul dramatic*, în „Gîndirea”, XIII, nr. 8, p. 330-333.

⁵ Lucian Blaga, *Din duhul eresului*, în *Elanul insulei*, Dacia, Cluj-Napoca, 1977, p. 178.

⁶ Eugen Todoran, *op. cit.*, p. 21-22.

⁷ Idem, *ibidem*, p. 22.

văzută ca meșteșug artistic, ca o idee de promovare și înălțare spre absolut a esteticii artei – sub toate categoriile sale formale și de conținut, pe care le întâlnim în actualitate. „Spiritualismul liber”, ideea de „mitologie proprie” îl transpun pe Blaga în sfera mănuiitorilor de artă progresistă, deoarece reforma lui estetică atrage după sine o „mutație istorică” a teatrului (E. Todoran). Este de remarcat menirea blagiană, ca prin simbol și esență vitală, să confere dramaticului o nuanță de repetabilitate a destinului omenesc: „secretul de a îmbina o desăvârșită poezie pură cu un desăvârșit omenesc dramatic”⁸.

În cele ce urmează este necesară concentrarea atenției asupra a două opere dramatice, de mare rezonanță pentru universalitatea blagiană, și anume *Cruciada copiilor*, definită de criticul Eugen Todoran ca fiind „mit escatologic”, și *Tulburarea apelor*, aceasta numită fiind „erezie creștină”. Aceste două piese de teatru viețuiesc în universul teatrologic drept niște embleme pentru răsturnarea conceptelor ce vizează religia. Nu numai că aprofundează crezul biblic în cele mai mici detalii, dar totodată, se concentrează asupra unor ideologii de viață importante pentru surclasarea spiritului peste trup. Intensitatea dramatică este debordantă, ea atingând apogeul cu finalitatea pieselor – așadar, observându-se tentația dramaturgului de a proiecta omul în absolut, prin ideea de a fi părtaș propriei condiții tragice.

Pentru definitivarea valorilor și a conceptelor de viață pe care teatrul blagian le oferă, în vederea desăvârșirii idealului uman, este necesară o analiză în paralel a celor două piese de teatru, cu evidențierea clară a fiecărei conotații ce reiese din alăturarea scenică a celor două.

Așadar, în *Cruciada copiilor*, este dezbătută lupta care se dă între puterea obsesivă a credinței și supraviețuirea raționamentului încheștat în ghearele fanatismului. Destinul uman dramatic ia amplitudine în piesa de teatru, deoarece ipostaziază personajul într-o zbatere continuă a eului dual, un conflict interior perpetuu care nu se poate aplatiza decât prin sacrificiu. Astfel, se conturează destinul ciclic omenesc, marcat de „forțele cu care omul ajunge în conflict, împins de pornirile sale cele mai lăuntrice”⁹.

Categoria sacrului și a profanului reprezintă la Blaga instrumente fidele prin care dramaturgul exploatează până la saturație condiția omenescului, într-o temporalitate și spațialitate strict mundane, nedefinitivate de granițe materiale, ci doar de granițe spirituale. Se observă paralelismul stabilit între „material” și „imaterial”, care reiese îndeosebi din poziția personajului central – Doamna – în cadrul dramatic. Însușirea acesteia de personaj „axiologic” (Constantin Cubleşan) surprinde delimitarea conceptuală a arealului în care are loc desfășurarea piesei: „aici”-„dincolo”; concret-abstract; contingent-transcendent; real-virtual. Asupra mediului înconjurător acționează ideologia creștină, dusă la extrem, prin faptele personajului colectiv

⁸ Idem, *ibidem*, p. 23.

⁹ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, p. 214-216.

– copiii cruciați – care sintetizează conceptul de autojertfire, prin gesturile dovedite. Structura antagonistă sacru-profan nu poate fi explicată fără amintirea altei structuri de aceeași natură, și anume opoziția stabilită între rațiune și sentiment. Așadar, dincolo de iubirea fanatică pentru religie, mintea personajelor blagiene cade într-o transă a edenizării realului, împiedicându-i în același timp să-și judece propriile acțiuni din punct de vedere rațional și logic. Așa cum afirmă L. Ziegler, „ideea-forță în *Cruciada copiilor* este puterea fanatismului religios”¹⁰. Întorcându-ne la relația sacru-profan, este esențială portretizarea categoriei religioase sub care stă întreg firul operei, și anume conflictul stabilit între catolicism și ortodoxie. Cele două entități opozante nu se duelează concret, ci prin puterea ideologiilor pe care fiecare le promovează. Se remarcă încercarea de rupere a mitului demult împlântat – acela al transformării Ierusalimului într-un „oraș ceresc”, o „cetate a Paradisului” – prin acțiunile Doamnei și proiectarea într-un realizabil a menirii omenești, aceea de eternizare odată cu spiritul bisericii – fapt manifestat de copiii cruciați. Prin urmare, opera vizează conflictul între credința catolică și cea ortodoxă, care ia naștere în jurul unui singur scop – mântuirea omului drept factor divin impus și escatologic.

Opera dramatică *Tulburarea apelor*, scrisă în același registru filosofico-simbolist, a fost catalogată de către criticul Eugen Todoran drept „erezie creștină”. De remarcat este faptul că, spre deosebire de *Cruciada copiilor*, în această piesă răzbate mai puternic conflictul religiozității cu natura umană, motivele fiind nu numai explozia conflictuală din partea personajelor, ci și principiile spiritului care au de-a face cu o revoluție cristică din partea socialului. Amprenta eretică pe care o poartă piesa vine prin afirmația lui Lucian Blaga, aceea că „în aceasta constă, în protestantism, singularizarea omului până la tragic, suferința tragică a depărtării, care îl transfigurează ca de un vis de dincolo de lume”¹¹. În acest sens, sacralitatea piesei se întinde pe două planuri concomitente, care pun în lumină diversitatea credințelor comunității și totodată, surclasarea celei manifestate asupra celeilalte. Se observă că personajul central al piesei, Popa, este măcinat de un conflict interior atingând aspecte grave ale tragicului. Acesta dorește schimbarea – nu a comunității pe care o are sub veghe, prin poziția de dirijor al îndemnurilor divine – ci a propriului spirit – prin etapa de revelație pe care și-o asumă la finalul piesei, menită să îl „vindece” de existența pe care a trăit-o, fără vreun scop sau înțeles adevărat.

Dramatismul piesei merge linear, „înlocuind treptat sensul etic al conflictului cu unul tragic”¹². Opera nu mai urmărește neapărat aspectele de ordin social și regresul comunității, care se află sub tutela istoriei de pe atunci,

¹⁰ E. Todoran, *op. cit.*, p. 142.

¹¹ Lucian Blaga, în Eugen Todoran, *op. cit.*, p. 145-146.

¹² Eugen Todoran, *op. cit.*, p. 148.

ci, surprinde îndeaproape frământările sufletului, conflictul interiorizat și de proporții care devine un orizont al funcționării dinamismului în piesă. Preotul – întruparea zbaterii interioare omenеști în propria carne – este „atins de duhul reformei”¹³, dorește schimbarea de spirit, este înclinat către panteism, doctrină pe care o îmbrățișează prin dedublarea propriului eu cu cel al Moșneagului – întrupare cristică, simbol al autojertfirii în numele transcendenței. Fascinația principiului „opus”, așa cum o denumеște Todoran, este în esență teza întregii opere, care pune accent pe discrepanța între termenii „carne” și „gând”, înconjoară doctrinele protestante și reușește să spulbere mitul tradiționalist al cutezanței creștine de a fi supus și tăcut, pentru revelarea eului, în forma sa spiritualizată.

Sub imboldul unei analize filosofice, așa cum Kant sugerează în tratatul său, *Răspuns la ce este Luminarea*, se poate deduce chinul profund al preotului, întrucât, mânat de statutul profesiei de a răspândi corectitudinea divină în rândul creștinilor, acesta devine captiv al unei rațiuni cu valențe duble, pe de o parte conștientizând necesitatea unei credințe „interzise”, iar pe de alta, temându-se pentru neconcordanța ce se stabilește în interiorul său, între noțiunile de moralitate și dorința de mântuire: „când are datoria morală de a servi luminarea altora, îi este îngăduită întrebuintarea publică a rațiunii proprii [...]”¹⁴.

Așa cum ne-a obișnuit Lucian Blaga, în piesele sale domină o aură simbolistică neevidențiată, care reiese însă din trimiterile cu tentă filosofică asupra subiectului vizat. Spre exemplu, categoria „păcatului” este focalizată la sânge prin intermediul Doamnei, care se leapădă de credința însușită din disperarea de a-și salva copilul. Dualitatea rațiune-sentiment se manifestă și în acest caz, când, asupra negării credinței acționează drama maternă, care surclasează, în opinia dramaturgului toate celelalte tragedii jucate. În același timp, în piesa-erezie, păcatul reprezintă o necesitate a încălcării credinței, o etapă spirituală indispensabilă autoregăsirii și autocunoașterii, pentru personajele teatrului Blagian, luând în acest caz exemplul preotului. Asupra acestuia păcatul evoluează la rang de infracțiune etică, apoi descinde spre crimă asumată (incendierea bisericii) și apoi, se finalizează prin abandon fizic și înălțare de spirit.

Cunoscând deja tiparele caracteriale ale personajelor din teatrul lui Lucian Blaga, este necesară o ilustrare de semnificații a prezenței și contribuției lor de natură factuală, în cele două piese. Așadar, vizând modelul unei analize în paralel, vom începe prin a focaliza triada matern-infantil-malefic ce se regăsește în *Cruciada copiilor*; fiecare personaj întruhidează un destin tragic și, în același timp, o dramă sub care se află întreaga sa existență. Personajul central – Doamna, dincolo de statutul imperial pe care îl imprimă,

¹³ Idem, *ibidem*, p. 145.

¹⁴ I. Kant, în Eugen Todoran, *op. cit.*, p. 147.

se află în postura de mamă-eroină, care, din dorința de a exercita cu propriile forțe salvarea unicului său copil, uită întru totul de neputința ei, față de forțele malefice guvernante. Ea este locuită de un „amestec de rațiune și sentiment care anulează religiosul”¹⁵, ajungând să își mărturisească păcatul în faza de obsesie pentru salvarea inexistentă – „mă lepăd de credință”. Drama mamei se concretizează în agonia luptei pentru infant, în asumarea neputincioasă a subordonării impuse de destin, în fața maleficului – a călugărului Teodul. În același timp, tragismul personajului capătă o ramificație triplă. Într-o primă instanță, aceasta se opune categoric acestei „porunci nefirești”¹⁶ – inițiativa copiilor cruciați de a preaslăvi numele Creatorului într-o modalitate brutală și barbară – interzicându-i fiului său, Radu să calce pe urmele cruciadei inițiate. De asemenea, personajul principal își răstălmăcește crezul biblic și aduce definirea creștinătății drept un păcat, o „sminteală”. În a doua instanță, personajul feminin recurge la măsuri apoteotice pentru salvarea băiatului, acaparată de mrejele categoriei malefice – Teodul și dorința întemeierii cruciadei de către infanți, și nu soldați ajunși la maturitate – și, prin urmare, își răstoarnă conceptele, în favoarea salvării imediate a copilului. În sfârșit, în a treia instanță, ipostaza maternă se complăce într-un surghiun sufletesc, în concordanță cu surghiunul fiului. Așa cum și Blaga mărturisește, „mama nu se abandona visării”, „mama era substanța activă”¹⁷ – cu alte cuvinte, nucleul copilului e mama și viceversa. Ea nu realizează pe moment gravitatea gestului de a-i interzice lui Radu participarea în cruciadă, pentru ca, mai târziu, să trăiască până la maximum drama pierderii de sine – a copilului, dedublare a spiritului matern – și să comită, în cheie simbolică, un păcat – acela de neconștientizare a existenței legăturii dintre profecție divină și spirit neînlocuibil.

În altă ordine de idei, personajul-copil, Radu, din piesa de teatru *Cruciada copiilor*, reprezintă o instanță acaparată – de divin, har și mit profetic – care își echivalează existența cu o înfăptuire de sacrificiu, în numele mântuirii. Acesta, după cum spune Dan C. Mihăilescu, nu este o victimă, ci „ispășește voința de demonstrație a unei idei, [...] fascinația trăirii integrale a spiritului”¹⁸. Cu alte cuvinte, își simte propria trăire de extatic ca pe o datorie originară de a răspândi în omenire necesitatea mântuirii. Obsesia pentru cruciadă îl face să piardă din sine o altă lume – cea a sentimentelor eului personal, și nu spiritual – înstrăinarea cu personalitățile afective – Doamna, Ileana etc. – nefiind altceva decât consecința acaparării spiritului peste trup. Tragismul stării de abandon sufletesc se intensifică atunci când apare ideea de

¹⁵ Constantin Cubleşan, *Dicționarul personajelor din teatrul lui Lucian Blaga*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2005, p. 134.

¹⁶ Idem, *ibidem*, p. 134-135.

¹⁷ Idem, *ibidem*, p. 137.

¹⁸ Idem, *ibidem*, p. 356.

exil – interzicerea mamei cu chip de salvare – și, deci, personajul cade pradă unei intoxicații cu spiritualitatea anulată, unei supradoze de nihilism sacral. Asemenea unei cochilii de melc, personajul-copil continuă să își piardă identitățile, mai întâi pe cea spirituală, mai apoi și pe cea trupestă. Finalitatea tragicului ipostaziat la acest personaj se produce atunci când, anticipat de o halucinație a subconștientului tulburat, trupul îi cedează, sub urgia chinului lăuntric de a exista fără porunca divină, de a vieții fără rost. Sacrificiul copilului se traduce, în cheie simbolică, drept o ipoteză a „purității și credinței fără margini pe care numai un suflet infantil le poate avea”¹⁹.

În cele ce urmează, vom muta registrul analitic către cea de-a doua piesă dezbătută, și anume, *Tulburarea apelor*, personajele cu un puternic impact levitant fiind, triada Popa-Nona-Moșneagul – toate trei reprezentând, simbolic, o ipostază divină. În primă instanță, se observă esența dramatică pe care Popa – personajul central, aflat în pluralitate individuală – o conferă cadrului dinamic în care acționează substanța piesei. Pe lângă dualitatea intrinsecă pe care o manifestă, privind raportul rit înrădăcinat în tradiție, respectiv, descoperirea spiritului ca treaptă de parcurgere a unei credințe superioare, autovindicătoare, preotul „este exponentul suferinței spirituale a întregii comunități”²⁰. Influențat, fără să vrea, de prezența Moșneagului – întruchiparea calmului pogorât pe pământ, înfățișare mesianică care acționează prin gestul de autojertfire în favoarea judecatei ulterioare pe care omenirea și-o va face, la finalul conștientizării greșelii – preotul pune în lumină alegoria unui mit biblic, și anume, „mitul așteptării venirii lui Mesia”²¹, întrucât, doar în momentul alăturării de ființă cu cea a Moșneagului, se produce revelația în sentimentul Popii – vindecarea de „boala” credinței sub care ființa acestuia nu funcționează se dobândește prin participanță la jertfa Moșneagului, tradusă drept asumare a eului hibernant și conștientizarea posturii de mînuitor propriu al unei idei de demistificare a religiei.

De asemenea, conflictul personajului masculin poate fi evidențiat și prin categoria antagonistă „tulburare-reinstaurare de calm”, ipostaziată prin cuplul de personaje Nona și Moșneagul. Nona reprezintă elementul intrigant care distruge edenizarea instaurată în religie, ea apărând în viața preotului drept o constantă îndrumare către acesta, de a alege ceea ce el nu cunoaște încă – dimensiunea eretică a propriei mistuirii de credință. Tradus ca fiind element diavolesc, Nona apare ca o dedublare a citatului „în orice rău este și un bine”, deoarece tulbură apele, ademenește simțurile preotului – transformându-l ulterior în erou stenic – cu scopul temperării conflictului său interiorizat și, astfel, readucerii luminii pe plan inițial. O alăturare de simboluri se poate

¹⁹ Dan C. Mihăilescu, în C. Cubleşan, *op. cit.*, p. 356.

²⁰ Idem, *ibidem*, p. 338.

²¹ C. Cubleşan, *op. cit.*, p. 338.

observa și prin detaliul incendierii bisericilor – alăturarea lumină-păcat, receptată ca fiind o soluție indispensabilă de a cunoaște spiritul revelator.

De partea cealaltă stă necesarul analizei caracteriale a Moșneagului, personaj cu funcție mesianică și apocaliptică, care răstoarnă, prin sacrificiu de sine, puterea unei credințe deja instaurate. Momentul apariției acestui personaj în scenă este momentul care va genera conflictul de proporții al preotului și totodată va fi incipitul catharhic pe care cel din urmă personaj îl așteaptă fără să conștientizeze acest lucru. Spre deosebire de Nona – agent al tulburării de spirite – Moșneagul întruchipează elementul pacifist, purtător de calm și serenitate, o adevărată entitate pur vindecătoare, la nivel de spirit individual și, am putea spune, chiar, colectiv. Credința personajului cu pricina prezintă valențe de mistic și eretic, acesta își subordonează crezul privind Divinitatea ca spiritualitate transcendentală, în favoarea recunoașterii unei credințe panteiste, care îi acordă Divinității aspectul de materialitate globală. Precum afirmă C. Cubleşan, Moșneagul este „o îmbinare de panteism și misticism, identitatea lui fiind ea însăși una panteistă și mistică în același timp”¹⁴. Cu alte cuvinte, personajul dispune de o credință secundar-dimensională, care îi permite, în cheie profetică, să cunoască identitatea lumii și a sieși, raportându-se la crezuri de natură cosmologică sau chiar naturalistă.

Jean-Jaques Wunenburger pune bazele teoriei despre kratofanie, prin explicația că personajul mesianic este reprezentantul unei credințe mistificate, încărcată de magie și spiritism, întrucât ea nu se referă la cunoașterea pură a elementelor divine, ci se bazează mai degrabă pe mister și „putere divină ascunsă”. Gestul de sacrificare a condiției muritoare este privit de Wunenburger drept fază de transcendență necesară, prin care sacralitatea își dovedește puterea asupra umanului, aceea de a sluji drept „loc de trecere, de manifestare pentru ființele divine”²² – procesul de echivalență sufletească a mortalului cu nemortalul, aflat la veghere. Așadar, Moșneagul reprezintă lumea kratofanică, sacralitatea abundentă a lumii și, așa cum Lucian Blaga dovedește în operă, acesta se află în planul sofianic care redefinesc gândirea critică, în tiparele unei gândiri de revelație supranaturală, rolul său fiind acela de reformator al vieții însăși și nu a propriei sale persoane. „Timpul împlinitor al omului”²³ este învățătura pe care Moșneagul vine ca să o răspândească, atât preotului, cât și spiritului colectiv. În viziunea critică, personajul cu pricina nu reprezintă nimic altceva decât „esența gândirii blagian”, superlativul miraculosului și al concentrării de spiritualitate, „dezvăluind un mit integral al naturii”²⁴.

Derivatele tragismului, în teatrul blagian, înfățișează, pe rând, postura de „dirijor” a fiecărui personaj în parte, precum și caracteristicile faptelor lor

²² Jean-Jaques Wunenburger, *Filozofia imaginilor*, Iași, Ed. Polirom, 2004.

²³ C. Cubleşan, *op. cit.*, p. 259.

²⁴ Eugen Todoran, *op. cit.*

alambicate, care îi pun în fruntea ierarhiei eroilor tragici ai pieselor cu pricina. Se știe deja că teatrul lui Lucian Blaga este de natură poetică și filosofică, așadar, congruențele personajelor cu mediile cristice în care acționează, sunt stabilite prin trăirea fiecărei părți de sentiment dedublat, ce vizează raportarea la credință. Suferința reprezintă o situație-limită, pe care personajul o explorează în adevărata sa esență, pornind de la o ușoară stare de dezechilibru mental și ajungând până la apogeul desfășurării chinului propriu, interiorizat, singura variantă deductivă a eliberării de sub acesta fiind una și aceeași – transcendența de duh.

Eugen Todoran precizează că, „suferința este provocată de conștiința situării omului într-un dublu orizont, al relativului vieții date, și al revelării ei ca mod de existență umană”²⁵; deducem, prin acest pasaj, faptul că omul se simte clausturat în ideea de „relativizare” a vieții pămâtenă, ea fiind un mod de existență statică, împietrită, neoferind eliberare desăvârșită; prin urmare, devenind mod de existență statornică pentru om, aceasta îl transformă într-un pion pierdut pe o tablă de șah monocromă – niciun scop încărcat de solemnitate nu este prezent pentru condiția muritoare. Analizând mai departe afirmația lui Todoran, „o situație limită insuportabilă pentru viață, dar fără de care viața nu poate fi cu adevărat umană”, se surprinde indispensabilitatea tragicului, al răului necesar, al păcatului care trebuie să ia naștere, pentru ca revelația să se producă în notă desăvârșită; suferința reprezintă motivul personajelor blagiene de a-și forma spiritul, ea este punctul determinant al traseului pe care ele trebuie să îl parcurgă, în vederea obținerii de mântuire omenească și al redobândirii de echilibru spiritual.

În cele ce urmează, se va face o dedublare a motivului dramatic regăsit în cele două piese deja discutate – suferința – și se vor stabili coordonatele ei de natură factuală, care reies din tematica și tezismul operelor dramatice blagiene. Așadar, *Cruciada copiilor* este piesa de teatru care atribuie suferinței valențe de proces nedispensabil, „inerent vieții umane obișnuite”²⁶. Ea se concretizează în suferința de tip matern, care, îngrădită de rațiune și nevoia salvării, manifestă chinul lăuntric în etape distructive, cauzând fără să vrea moartea celui pentru care a inițiat salvarea. Personajul feminin este, în același timp, și constructiv, și distructiv, întrucât acțiunile ei se deformează sub impactul chinului, ajungând să derive într-o formă a tragismului iremediabil – „suferința unei mame, dezlanțuie un conflict, prin punerea ei în situații neobișnuite [...]” – disperarea nefamiliarizată – „[...] acționând în desfășurarea tragicului, care, fără a provoca moartea fizică, produce o dezagregare sufletească mai grea decât moartea”²⁷; ultima parte a pasajului citat face

²⁵ Idem, *ibidem*, p. 261.

²⁶ Idem, *ibidem*, p. 258.

²⁷ I. Kant, *Ce este „luminarea”*, în *Ideea unei istorii universale*, Ed. Casa Școalelor, 1943, p. 83-92.

referire la ignorarea unei tragedii de natură spirituală, atenția Doamnei abătându-se doar pe salvare trupească, și astfel, provocând dezintegrarea spiritului, laolaltă cu cea a trupului, în finalul tragediei.

Pe de altă parte, în *Tulburarea apelor*, vorbim de o suferință modelată strict de scara valorică a credinței personajului principal. Acesta se află în miezul problemei de natură psihologică, întrucât oscilează între confuzie și datorie profesională, în vederea descoperirii de sine. Apare, prin urmare, o suferință exasperată și dedublată nu numai de inevitabilitatea omenească de a dori să își cunoască ființa, ci și de împotmolirea sinelui într-o situație fără precedent – alegerea proprie de a deveni preot, într-un mediu cu credință de rit tradiționalist, în contextul în care propria identitate duce lupte de sacrificiu cu edificarea propriilor valori spirituale. Precum observă filosoful I. Kant, chinul cu care se confruntă personajul reprezintă ramificația oricărei tragedii, resimțite de practicantul unei anumite profesii, întrucât judecata sa este pusă la îndoială, atunci când vine vorba de a alege adevărul pentru care slujește sau adevărul pentru care i-a fost creată identitatea: „folosirea rațiunii în două feluri, [...] pentru susținerea unor adevăruri independent de orice împrejurare constrângătoare, [...] sau în îndeplinirea unei profesii”²⁸. Așadar, cum suferința este privită, în teatrul blagian, drept o formă de „tragic exhaustiv”²⁹, se poate deduce faptul că ea acționează în rândul tiparelor caracteriale, la nivel de psihic, transformându-le mentalul potolit într-o adevărată forță supranaturală de neutralizare universală.

O altă observație demnă de remarcat – apărută în termenii cotidianului actual – este cea care vizează apartenența teatrului lui Lucian Blaga în contemporaneitate. Dimensiunea teatrală blagiană se constituie din simbol și pătrundere filosofică în rândul noțiunilor de actualitate, cu care se confruntă omul, în decursul său succesoral. Eroii operelor dramatice bliagene nu sunt, în sensul adevărat al cuvântului, niște „eroi” propriu-ziși, ci mai degrabă, întrușchipează, în termenii lui C.G. Jung, „complexe autonome”³⁰, reprezintă entități care vin să își performeze latura tragică, cu scop purtător de filosofie ancestrală. Însuși Blaga afirmă că teatrul său este mai accesibil minților nerodate, deoarece, prin multitudinea de elemente filosofico-simboliste, teatrul său se transformă într-o pledoarie a eternizării ființei umane, o biblie a reinventării identare și spirituale – în acest sens, subliniind împovărarea de noțiuni etico-filosofice aduse minții adulte, deoarece adulții sunt „[...] prea obișnuiți cu lenea închipuirii”³¹.

Teatrul blagian depășește sfera romantizată a genului, este încărcat de

²⁸ Eugen Todoran, *op. cit.*, p. 267

²⁹ E. Todoran, *op. cit.*, p. 262.

³⁰ În Corin Braga, *Lucian Blaga. Geneza lumilor imaginare*, Iași, Institutul European, 1998.

³¹ Lucian Blaga în Alexandru Paleologu, *Teatrul lui Lucian Blaga*, Studiu, antologie, tabel cronologic și bibliografie de Emil Vasilescu, Ed. Eminescu, București, 1981.

filosofia limbajului și a expresivității personajului. Datorită potenței de simbol și a plurității filosofice, teatrul lui Blaga este aproape imposibil de jucat în cheie „tradiționalistă”, deoarece se resimte nevoia de amplificare a ideii prin joc modern, analiză pantomimică a noțiunii de simbol din fiecare piesă, așadar, am putea spune, de un teatru cu „schepsis”, menit să răstoarne viziunea obișnuită a publicului și să o reclădească pe noțiuni de artă abstractizată. Contemporaneitatea reprezintă lumea dezordinii, a antagonicului etic și a deformării de concepte deja clișeice și slab întemeiate. Ca atare, în prezent, teatrul capătă valențe noi, de „lume întoarsă”, unde subiectele privind agonia lăuntrică și procedeul redescoperirii sufletești se exprimă rarefiat, prin reprezentării scenice menite să tulbure ochii și viziunea spectatorului, ca mai apoi, să îi lase libertatea de a decide de unul singur în ce măsură acționează puterea cuvântului, prin artă teatrală.

Cu o filosofie ancorată în postmodernitate, teatrul blagian revoluționează gândirile clasiciste, transformă ideea de filosofie-știință în filosofie-performance, dezmembrează eticul uman și îi conferă omului posibilitatea de a se debarasa de normele evolutive ale problematicii gândirii. Soluția vine din reprimarea întrebării „ce este bine să gândesc?” și manifestarea stoică a raționamentului individual. Teatrul blagian se cataloghează a fi de ordin reformativ, întrupând un paradox al unei ideologii culturale, esența sa materializându-se în nevoia de demistificare a conceptelor clișeice privind religiozitatea, câteva exemple fiind bătălia religiilor, setea pentru pocăință, efectele halucinante ale martirismului – toate acestea întregind dimensiunea scenică a dramei, conferindu-i putere de exemplu, insuflare de trăinicie a valorilor spiritului, pentru fiecare model omenesc în parte.

Așadar, am putea concluziona faptul că teatrul blagian dispune de o categorie de „măști”, care, pentru publicul spectator, prin conturul unei poetici destabilizate, tinde să pătrundă dincolo de miezul filosofic contextual ce se deduce. Forța dramaturgului blagian acționează ca un flux de simțiri apoteotice, peste spiritul personajelor incluse scenic, o forță halucinatorie a sentimentului care, în starea sa de refulare catastrofală, acaparează rădăcinile rațiunii, invocând urgia de natură transcendentă. Liantul ce se stabilește între noțiunile de mit dramatic și esențializare a conceptelor interioare pentru naturalul omenesc este nimeni altul decât dramaturgul-poet, acest „mânuiitor” de forță dramatică, restrânsă în portretizarea simbolică de sentiment și trăire arzândă. Modernitatea se anunță, pentru Blaga, a fi perioada propice de manifestare a universalului teatral tăinuit, deoarece epoca modernă a constituit o revoluție a simțirii artistice, o inversare gestuală de semiotică, pentru ca să insuflă audienței un scop moralizator de a încerca să se existe „și dincolo de cortină”. Artiștii care funcționează în modernitate „creează forme sintetice, redau în materie ritmică esențialul vieții, dinamica nebună a unei patimi, patosul unui gest și ultima frumusețe a energiilor despoiate de tot ce e

întâmplător”³². Sintagma cu pricina, rostită de poetul-dramaturg, înglobează atributele artiștilor din lumea spectaculară, datorită lor în numele spiritualității scenice și postura de agenți umanoizi ai esteticii – cu alte cuvinte, funcția primordială a artistului modern echivalează principiile pe care viața le insuflă ființei umane, în deplinătatea rațiunilor și a sentimentelor plurivoce.

Blaga pune accent pe ideea de emancipare spirituală a esenței umanului, construind, prin efect și simț analitic de geniu, teatrul nou – definiție a teatrului abundent în semnificații senzoriale, care sintetizează „arta spiritului”, o plasticizează prin decor, scenă și voluntari actoricești, până la punctul în care esența dramatică receptată însumează atât percepția auditorie, cât și nevoia de retransmitere sub formă moralizatoare. Criticul Eugen Todoran stabilește trei etape ale performării teatrului blagian – în maniera unei lecții despre gândirism parabolizate – susținând că teatrul lui Blaga își imprimă acest nou „stil” pe trei considerente, și anume: tendința de spiritualizare metafizică – omul în ascensiune cristică și, deci, atotcuprinzătoare elementului supraréal – , esențializarea firii omenești – reducerea la absurd a teoriilor despre viciul gândirii individualiste – și, în final, dialogul personajelor, comprimat în conflicte de „idei-forțe”³³ – cu alte cuvinte, tensiunea dramatică, cu însușirile ei de fenomen-forță statornic, însă înzestrat cu note de impact incredibile, vizând apogeul stării de neliniște și surghiun vizibil perceptibile de către categoria măștilor.

Așadar, în pofida concluzionării ideii că, asupra întregii analize întocmite anterior, Lucian Blaga își manifestă calitățile de făuritor originar al mitului dramatic, prin nimic altceva decât răsturnarea conceptelor tradiționale, aparținând teatrului antic și aducând în lumina reinterpretării de simbolic, multitudinea de fațete spectaculare, nu ne rămâne nicio îndoială de a crede că teatrul blagian surclasează modernitatea artistică, prin existența sa la nivel de instrument necesar corectitudinii vitale. Drama regăsită la Lucian Blaga este de natură pur existențialistă, ea reverberând în relația umanului cu transcendența, până la limita în care omenescul trebuie să izbucnească – proces finalizat cu regăsirea identitară căutată în mod involuntar. „Sensul fundamental al tragicului” blagian se oglindește în dramatismul stării de emfază, în atitudinea covârșitoare privind surghiunul sufletului. Poezia și filosofia alcătuiesc un duo indispensabil pentru funcționalitatea registrului dramatic și, nu în ultimul rând, îi definitivează lui Blaga caracteristicile de geniu al ilustrării paradoxalului identitar.

În concluzie, dramaturgul pune bazele noțiunii de „mit modern”, contopind valențele mitului dramatic deja cunoscut cu cele de „funcțiune poetică într-o viziune filosofică asupra lumii”³⁴.

³² Lucian Blaga, *Știință și creație, Trilogia valorilor*, Ed. Fundațiilor, București, 1944, p. 132.

³³ Eugen Todoran, *op. cit.*, p. 24.

³⁴ Idem, *ibidem*, p. 25.

Bibliografie

- Alexandru Paleologu, *Teatrul lui Lucian Blaga*, Studiu, antologie, tabel cronologic și bibliografie de Emil Vasilescu, Ed. Eminescu, București, 1981.
- Constantin Cubleşan, *Dicționarul personajelor din teatrul lui Lucian Blaga*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2005.
- Corin Braga, *Lucian Blaga. Geneza lumilor imaginare*, Iași, Institutul European, 1998.
- Dragoș Protopopescu, *Lucian Blaga și mitul dramatic*, în „Gîndirea”, XIII, nr. 8, p. 330-333.
- Eugen Todoran, *Lucian Blaga, Mitul dramatic*, Ed. Facla, Timișoara, 1985.
- Jean-Jaques Wunenburger, *Filozofia imaginilor*, Iași, Ed. Polirom, 2004.
- Lucian Blaga, *Știință și creație, Trilogia valorilor*, Ed. Fundațiilor, București, 1944.
- Lucian Blaga, *Teatru*, Ed. Minerva, 1970.

ABSURDITATEA METODELOR DE REEDUCARE ÎN ROMANUL „LUNTREA LUI CARON”

Puşcaş Ana-Paula

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu

„Luntrea lui Caron”, roman „de sertar” a fost publicat postum (1990) şi poate fi considerat, dincolo de cele două poveşti de dragoste, drept mărturia tranziţiei la comunism şi, totodată, drept rezistenţa şi lupta continuă a spiritului împotriva celor care urmăreau destrămarea valorilor şi a certitudinilor. Acţiunea, desfăşurată de la sfârşitul celui de-al Doilea Război Mondial (1944) până în anul 1950, redă o perioadă critică în istoria poporului român, în care s-a urmărit atât reducerea omului la instinctele primare, cât şi destrămarea spirituală a acestuia.

Contextul politic al scrierii romanului (prima formă a fost scrisă între anii 1951-1953; a doua formă între anii 1956-1958) a fost caracterizat de o perioadă a terorii, a închisorilor comuniste, a proceselor politice şi nu în ultimul rând a ridicărilor masive şi a deportărilor. George Niţu apreciază romanul lui Lucian Blaga ca fiind „o operă mărturie despre ceea ce a fost urgia bolşevică pe acest pământ.”¹

În cazul acestui roman are loc transfigurarea autorului nu într-un personaj unic, ci într-un dublet. Axente Creangă îndeplineşte funcţia de narator, diminuând astfel distanţa dintre realitate şi ficţiune şi preia părţi considerabile din biografia lui Lucian Blaga. Totodată, el reprezintă „evoluţia spiritului poetic blagian”.² „Geamănul” naratorului – filozoful Leonte Pătraşcu – întruchipează soarta filosofiei blagiene şi a culturii interbelice.

Folosind tehnica lecturii „de aproape”, teoretizată în secolul al XX-lea de cercetători precum Ivor Armstrong Richards, William Empson şi Frank Raymond Leavis, a cărei utilizare se determină prin două acţiuni: prima – a studia şi cea de-a doua – a descifra, şi plecând de la definiţia oferită de Dicţionarul explicativ al limbii române „absurdului”, şi anume „care contrazice gândirea logică, care nesocoteşte legile naturii şi ale societăţii, contrar bunului-simţ; illogic”, voi încerca să demonstrez că există suficiente argumente pentru a caracteriza metodele de reeducare din perioada regimului comunist utilizând acest adjectiv.

O scurtă istorie a propagării comunismului este vitală privind înţelegerea evenimentelor care au avut loc în spaţiul românesc în perioada 1944-1950.

¹ George Niţu, „Luntrea lui Caron” sau mărturia lui Lucian Blaga despre invazia haosului bolşevic în România, în *Limba Română*, în 1994, p. 154.

² Dan Tomuleţ, *Luntrea lui Caron: amintiri dintr-o altă tranziţie*, în *Convorbiri Literare*, articol disponibil la adresa web <http://convorbiri-literare.ro/?p=6059>, accesat la 15 octombrie 2018.

Putem spune că geneza comunismului pornește de la „Manifestul Partidului Comunist” din anul 1848 (ale cărui baze ideologice au fost puse de Karl Marx și Friedrich Engels) în care se expune o nouă concepție despre lume, promovând lupta de clasă și rolul proletariatului. Nu după mult timp, Partidul Social-Democrat al Muncii din Rusia a adoptat ideologia marxistă. Existau două tendințe dominante privind noua ideologie: cea a menșevicilor, care considerau că țara nu este pregătită pentru preluarea puterii de către proletariat și cea a bolșevicilor, care optau pentru acapararea totală a puterii prin mijloace violente și erau conduși de Vladimir Ilici Ulianov (cunoscut ulterior sub pseudonimul „Lenin”). Dezastrele provocate de Primul Război Mondial au favorizat declanșarea Revoluției din februarie 1917 în urma căreia țarul Nikolai al II-lea a fost obligat să abdice. În luna octombrie a aceluiași an a avut loc o sângeroasă lovitură de stat a bolșevicilor împotriva Guvernului Provizoriu reprezentat de Aleksandr Kerenski. Răsturnarea alegerilor din noiembrie 1917 câștigate de socialiștii revoluționari în favoarea bolșevicilor și dizolvarea Adunării Constituante au avut ca efect declanșarea Războiului Civil dintre anii 1918-1920. Victoria bolșevicilor în Războiul Civil a reprezentat un pas important pentru punerea bazelor Uniunii Sovietice (proclamată în 1922). Încă înainte de câștigarea Războiului, Lenin și aliații săi au început folosirea terorii ca instrument de guvernare și de asigurare a puterii prin metode precum suprimarea libertății presei, crearea poliției politice CEKA, interzicerea activității celorlalte partide. Plecând de la ideile teoretice exprimate în „Manifest”, Lenin a transformat noul regim într-unul caracterizat de teroare, concentrat împotriva așa-ziselor „dușmani ai partidului”. După moartea lui Lenin în 1924, Iosif Visarionovici Stalin preia puterea, urmând ca la finalul celui ce-al Doilea Război Mondial comunismul să fie treptat instaurat în mai multe state din Europa de Est, printre care și în spațiul românesc.

Imaginea viitorului sumbru care părea să se abată asupra României este prezentată de către personajul Alexe Păcurariu, țaran ajuns consilier la primăria unui sector din Moscova, unde fusese închis 3-4 ani din cauza faptului că ajutase câțiva români să fugă în timpul foametei din 1921. În ajunul „întorsăturii” din 23 august, moment pe care Dennis Deletant îl descrie ca fiind „una dintre multele tragedii din istoria românilor”³, Alexe se refugiază în satul natal, unde împreună cu Leonte discută despre metodele de lucru de mare precizie ale regimului sovietic: „«Vine prăpăd, asta-i părerea lui Alexe, » îmi spune Leonte, «nu peste noapte, ci încetul cu încetul. Rușii aplică oriunde metodele încercate la ei acasă, le aplică aidoma, fără nici o imaginație,

³ „A fost una dintre multele tragedii din istoria românilor faptul că principalii arhitecți ai loviturii de la 23 august 1955, Regele Mihai și liderii democrați, au răsturnat o dictatură militară doar pentru a fi practic răsturnați ei înșiși, în decurs de șase luni, de un alt regim totalitar incipient.” (Dennis Deletant, *„România sub regimul comunist”*, București, Editura Fundația Academia Civică, 2012, p. 48.)

pretutindeni unde ajung. Ei pretind că fac politică științifică, n-au nevoie de imaginație. Rușii sunt convinși că ei dețin Adevărul, care va fi impus dialectic pe calea forței oriunde vor pătrunde. Cum? Dialectic și totuși pe calea forței? În mintea lor asta se potrivește, căci dialectul lor este sofismul ridicat la rang de principiu universal. N-avem decât să ne informăm ce au făcut acasă, ca să știm ce vor face aiurea și la noi. Omul va fi asimilat întru totul coordonatelor sale materiale și redus la automatismele declanșate de groaza foamei și de teroare. (...) După ce vor fi distrus toate pretențiile la un nivel de trai omenesc, ei vor desființa orice simț de demnitate, prefăcând pe om încetul cu încetul într-un automat al muncii în serviciul statului. Și cine-i statul? În primul rând noua elită care consider pe intelectualul de vocație drept dușmanul numărul unu al ei. »⁴

Fragmentul reprezintă previziunea celui care trăise deja experiența regimului guvernat de principiile marxiste, care știe că impunerea se va face sistematic. „Politica științifică” care se referă la dezvoltarea durabilă și calitativă a vieții și a prosperității economice avea alt înțeles în viziunea sovieticilor. Impunerea principiilor, spunea Alexe, se va face „dialectic pe calea forței”. Dar cum pot doi termeni precum – „dialectic” – însemnând „metodă de a descoperi adevărul prin confruntarea unor păreri sau cu ajutorul discuției” - și „forțat” –care înseamnă „făcut prin constrângere” să fie puși în aceeași propoziție fără a se crea un paradox? Întrebarea retorică a lui Alexe are totuși rolul de a accentua că acest enunț contradictoriu este demonstrabil, întrucât prin preluarea puterii adepții doctrinei marxiste și-au „permis” să ridice „dialectul lor”, în cazul acesta ideologia și principiile care îi guvernează, deși echivoce și suspecte, la „rang de principiu universal”, impunându-le pașnic sau forțat, după caz. Țăranul are o viziune clară asupra situației politice, vorbind cu luciditate despre viitorul dezastruos care urma să cuprindă țara. Ce înseamnă că „omul va fi asimilat întru totul coordonatelor sale materiale”? În primul rând nimicirea valorilor, a certitudinilor, sufocarea spiritului. Într-adevăr, groaza și teroarea impusă de noul regim avea să fie o nouă „neșansă spirituală” suferită de poporul român. Axente dă și o „definiție” a noului stat, a „noii elite” care îi consideră „dușmani ai statului” în primul rând pe intelectuali. Pasajul mai poate fi privit ca un „microcosmos” al evenimentelor politice care au urmat. Propozițiile lui Axente sunt scurte, cuvintele sunt apăsătoare și oferă senzația unei meditații profunde asupra destinului României. Verbe precum „a impune”, „a asimila”, „a distruge”, „a desființa” par a caracteriza noua guvernare având la bază ideologia marxistă.

Din nefericire, țăranul „moscovit” avea dreptate, iar datorită lucidității cu care privește lucrurile putem să-i atribui rolul de „profet”. „Groaza teroarei” despre care vorbește urma să se desfășoare prin așa-zisa

⁴ Lucian Blaga, *Luntrea lui Caron*, București, Editura Humanitas, 2013, p. 85.

„reeducare”, după instaurarea treptată a regimului comunist ca urmare a loviturii de stat de la 23 august 1944 prin care România a întors armele împotriva Germaniei. Mai întâi, prin numirea primului guvern procomunist reprezentat de Petru Groza⁵ (6 martie 1945) și mai apoi prin falsificarea alegerilor din noiembrie 1946 când comuniștii au fraudat rezultatul alegerilor în favoarea lor. Reeducarea s-a desfășurat fie pașnic (prin propagandă), fie violent (de tipul reeducării din închisorile comuniste). În acest sens, Ruxandra Cesereanu notează: „Naziștii urmăreau transformarea comportamentului victimei în acela al unui copil pedepsit continuu, depersonalizarea amorfă, privată de viitor și de orice repere temporale.”⁶ Ținta era, după cum prevestise Alexe, formată din intelectuali, foștii membri ai partidelor „istorice” (considerați a fi principalul pericol), legionari, iar ulterior au devenit și opozanții colectivizării, „fronteriștii”, membri rezistenței armate. Pe scurt, toți opozanții regimului comunist. Scopul era evident: îndocrinarea cu noua ideologie conform căreia, așa cum naratorul însuși afirmă la un moment dat, „Calitatea oamenilor nu va mai fi judecată după criterii spirituale, ci după necesitățile și criteriile vieții de partid. De Partid, scris cu majusculă.” Axente repetă cuvântul „partid” și accentuează importanța scrierii cu majusculă căci în curând, conform hotărârilor constituționale, partidul devenea forța conducătoare unică, având control asupra culturii, asupra cenzurii și asupra Bisericii. În cazul României, se înființează Partidul Muncitoresc Român condus de Gheorghe Gheorghiu-Dej (1948-1965), cel care a instaurat comunismul prin adoptarea celor 2 constituții din 1948 și 1952.

Ca fundament teoretic al metodelor de reeducare, trebuie menționate anumite aspecte. Anton Semionovici Makarenko, pedagog sovietic, a fost cel care a conceput principiile fundamentale pentru reeducarea comunistă. În contrast cu pedagogia capitalistă centrată pe individ, „colectivul” reprezenta o noțiune centrală a pedagogiei sovietice.

Distincția dintre educație și reeducare este foarte simplă: pe când educația presupune o evoluție îndelungată, reeducarea se face printr-o așa-numită explozie, un șoc care să spulbere vechile valori ale individului și să-l facă influențabil pentru inocularea unor noi idei. Dacă reeducarea se face în colectiv, reeducatul caută scăparea tocmai în integrarea în colectivul care l-a încolțit. Cu asemenea principii a început procesul de reeducare.⁷

Într-un moment de reflecție asupra situației, Axente Creangă mărturisește: „Salvarea ce mi se punea în vedere trebuia răscumpărată prin

⁵ Dennis Deletant consideră: „Constituirea guvernului Groza a adus după sine totala subordonare a forțelor de ordine față de comuniști.”, (Dennis Deletant, *„România sub regimul comunist”*, București, Editura Fundația Academia Civică, 2012, p. 69)

⁶ Ruxandra Cesereanu, *Panopticum: Eseu despre tortură în secolul XX*, București, Editura Polirom, 2014, p. 35.

⁷ Mircea Stănescu, *Reeducarea în România comunistă*, Vol. I, București, Editura Polirom, 2010, p. 27.

capitularea conștiinței.”⁸ Topica limbajului trădează situația strâmtorată în care se afla personajul. Inapt pentru a dobândi „salvarea” pe care o dorea, Axente Creangă avea de ales fie salvarea „ce i se pune în vedere”, fie devenea în mod deliberat victimă a asupririlor impuse de noul regim. Așadar existau 2 perspective de viitor la fel de neprimitoare. Dar ce presupunea, totuși, „capitularea conștiinței”, singura metodă prin care „salvarea,” putea fi „răscumpărată”? Renunțarea la propriile idei, valori, principii morale, „desființarea memoriei”⁹, acceptarea de a fi transformat într-un simplu „susținător” al partidului. Dar dacă salvarea trebuie „răscumpărată”, asta înseamnă implicit că ea a fost „vândută” anterior. Când avusese loc această acaparare a tuturor libertăților individuale? Situația în care se afla Axente era situația impusă întregului popor român. De exemplu, în politică situația stătea în felul următor: „Epavele vieții politice de altădată aveau de ales între închisoare și acceptarea unei colaborări cu partidul comunist, care avea de aci înainte toate inițiativele în mâinile sale.”¹⁰ Sintagma „epavele vieții politice” este o aluzie la membrii partidelor istorice care, la fel ca și ceilalți cetățeni considerați „dușmani ai partidului”, nu mai aveau niciun fel de control asupra vieții. Fraza reprezintă un rezumat al evenimentelor care vizau oamenii politici ai vremii. În acest sens, Stephane Courtois afirmă: „Bolșevicii hotărâseră să elimine – legal, dar și fizic – orice opoziție sau rezistență, chiar pasivă, față de puterea lor hegemonică, nu numai când aceasta venea dintre un grup de opozanți politici, ci și din partea unor grupuri sociale ca atare – nobile, burghezie, intelighenția, Biserica etc. - și chiar a unor categorii profesionale (ofițeri, jandarmi...), conferindu-i adesea o dimensiune de genocid.”¹¹

Propaganda comunistă, făcând parte din demersul de „reeducare” al populației, avea să se impună fără drept de contestare. Introducerea cenzurii, crearea unei solide rețele de propagandiști pe întreg teritoriul țării și nu în ultimul rând desființarea presei „independente de voința comuniștilor” reprezentau câteva din mijloacele de cea mai joasă speță folosite de sovietici pentru preluarea puterii. Conform noilor principii „universale”, „Armata sovietică era totdeauna «eroică», iar Stalin întotdeauna «genialul»...”¹² Epitetul adăugat numelui lui Stalin creea senzația unei realități absurde, ca și cum s-ar fi vorbit despre „singurul organ al revelației divine”¹³. De asemenea, s-a stabilit clar că: „despre armata eliberatoare sovietică nu se poate scrie

⁸ Lucian Blaga, *Luntrea lui Caron*, București, Editura Humanitas, 2013, p. 114.

⁹ *Ibidem*, p. 348.

¹⁰ *Ibidem*, p. 108.

¹¹ Stephane Courtois, Nicolas Werth, Jean-Louis Panne, Andrzej Packzkowski, Karel Batosek, Jean-Louis Margolin, *Cartea neagră a comunismului. Crime, teroare, represii*, București, Editura Humanitas și Fundația Academia Civică, 1998, p. 15.

¹² Lucian Blaga, *Luntrea lui Caron*, București, Editura Humanitas, 2013, p. 107.

¹³ *Ibidem*, p. 109

decât elogios sau nimic”¹⁴. În acest sens, Axente face următoarea sesizare: „Politica creației a devenit o politică de exterminare a muzelor și, în timp ce casele de prostituție au fost desființate, prostituția slovei înfloarește ca niciodată.”¹⁵ Dacă în perioada interbelică prostituția se practica în spiritul sensului propriu al termenului, în perioada următoare cuvântul se va referi în special la modul de propagandă folosit prin intermediul „slovei” în presă, ziare și televiziuni. Sintagma „exterminare a muzelor” nu poate fi considerată o exagerare din partea naratorului, întrucât odată cu instaurarea regimului sovietic s-a urmărit masacrarea oricăror surse de inspirație care puteau fi considerate ostile regimului. „Politica creației” și „politica de exterminare” sunt, din nou, două sintagme care folosite împreună creează un paradox. Cum ar putea deveni „politica creației”, care presupune un act de întemeiere să devină o „politică de exterminare”, ceea ce presupune un act de ucidere, de nimicire? Enunț contradictoriu și, în același timp, demonstrabil în zilele acelor vremuri.

Cenzura, având ca scop deținerea controlului total asupra surselor de informare, a atins toate domeniile culturale ale epocii, de la filme la teatru și până la literatură. Cele două personaje care reprezintă transfigurarea autorului și care urmau să simtă „din plin” efectele cenzurii sunt Leonte Pătrașcu și Axente Creangă. Filozofia lui Leonte a fost considerată „o prijmă națională”, „expresie a unei regretabile decăderi morale”. Având în vedere definiția oferită de Lenin moralității, conform căreia orice acțiune care urmărește interesul partidului este morală, pe când una care nu urmărește interesul partidului este imorală, era normal ca o filozofie care îndeamnă la folosirea propriei minți să fie considerată „decădere morală”. Privind noile realități istorice care pedepseau neconformismul gândirii filozofice și cercetând fenomenul ideologiei marxiste, Leonte ajunge la concluzia că „și-a pierdut destinul” și vede în sinucidere o formă eroică de protest.

Axente, la rândul său, face următoarea mărturisire: „Am fost eliminat pe rând din spațiul spiritual la care țineam cu toată ființa mea. Am fost scos în chip lent din literatură, din teatru.”¹⁶ Descriind „spațiul spiritual” drept spațiul la care „ținea cu toată ființa”, reprezentat de teatru și literatură, propozițiile converg spre aceeași tristă conștientizare și însușire a sentimentului neputinței a celui asuprit în fața prigonitorilor. Acesta fusese acuzat de caracterul „metafizic” și „mistic” al poeziei sale chiar într-un ziar „cu pretenții serioase de a îndruma opinia publică”¹⁷. Acesta mărturisește: „Iată cum «a fi metafizician», calitate în care vedeam o împlinire supremă a existenței umane, devenea pentru criticii

¹⁴ *Ibidem*, p. 96.

¹⁵ *Ibidem*, p. 192.

¹⁶ *Ibidem*, p. 191.

¹⁷ *Ibidem*, p. 101.

noștri o vină echivalentă criminalității de război.”¹⁸

În fața entuziasmului cu care propaganda era folosită în favoarea marxismului și a omului sovietic, tot Axente declară: „Aceasta este pentru mine cea mai jalnică constatare din câte am avut și mai am prilejul de a face de la 23 august 1944 încoace.” Așadar, după acceptarea „capitulării”, fenomenul de a lichida orice fel de informație care nu coincide cu ideologia marxist-leninist-stalinistă, era a doua dovadă a gradului de descompunere morală și decădere spirituală la care ajunsese poporul roman în perioada comunistă.

Situația devenise delicată și în ceea ce privește sistemul de învățământ: „profesorii universitari, printre care și câțiva membri ai Academiei Române, aveam să fim supuși, în spirit de turmă, unei inițieri în doctrina marxist-leninistă... (...) Se pornise cam tot pe atunci o puternică propaganda pentru stârpirea analfabetismului în țară. (...) Profesori și profesoare, academicieni și dascălitate erau îndrumați să viziteze cartierele unde cretinismul era endemic și, de asemenea, pe toți cetățenii de toate vârstele care nu au frecventat în viață nici o școală. Se făcea aparent muncă utilă. Dar paralel cu această alfabetizare mergea un alt proces: analfabetizarea intelectualității. Intelectualii erau constrânși, pe toate căile și mai ales prin amenințarea cu epurarea din slujbe, să-și însușească elementele doctrinei absolute.”¹⁹ Textul este mărturia asupra situației în învățământ privită în mod conștient tocmai de un corp didactic. Din punct de vedere psihologic, „spiritul de turmă” se referă la tendința individului de conformare, acceptare și aderare la un anumit grup, fără a trece însă prin filtrul conștiinței consecințele sclaviei mentale. Așadar, exact ceea ce avea în plan inițierea în „noua doctrină”. Pe de o parte, comuniștii încercau să ofere senzația unei munci utile care se făcea, așa cum descrie Alexe, doar în aparență pentru că sub încercarea mascată de alfabetizare, se ascundea tot un soi de îndoctrinare, prin mijloace adaptate locurilor în care „cretinismul era endemic”. Pe de altă parte, avea loc un proces paralel și evident de „analfabetizare” a intelectualității, profesorii fiind amenințați cu „epurarea”. Se urmărea într-un mod evident îndobitocirea, idiotizarea populației prin recursul la cele mai josnice mijloace. Paragraful creează senzația de asistare la o scenă apocaliptică, în care haosul se instalează treptat, dar sigur. Putem observa că naratorul creează o imagine „obiectivă” a celor întâmplate, având o perspectivă extinsă și foarte clară asupra situației.

De parcă toate măsurile mai sus amintite și folosite pentru distrugerea sistematică a spiritului și cumpărarea cugetelor nu ar fi fost suficiente, din nou, personajul-narator enunță o altă tristă constatare: „O nouă izbeliște trebuia să înceapă, și loviturile ciocanului din noua stemă a țării aveau să cadă una după alta, repezi ca grindina și masive. Într-o noapte ce-a rămânea de pomină până-n viitori strănepoți, ... au lucrat de zor în toată țara, prin toate taințele și

¹⁸ *Ibidem*, p. 101.

¹⁹ *Ibidem*, p. 184.

ungherele, dubele huruitoare ale regimului. N-a mai rămas ascuns la casa sa, ca-n gaură de șarpe, nici fost moșier, nici chiabur mai înstărit. Toți acești din oficiu declarați dușmani ai clasei muncitoare fură ridicați și transportați nu se știe unde.”²⁰ Ce însemna că „o nouă izbeliște trebuia să înceapă”? O nouă situație în care poporul român urma să fie schingiuit. „Loviturile ciocanului din noua stemă” este o aluzie evidentă a noilor măsuri adoptate de ideologia marxistă. Axente descrie noile metode ca fiind „repezi ca grindina și masive”, adică impuse inesisazibil de repede, iar „masive” se referă, evident, la precizia și „duritatea” cu care erau impuse. Noaptea în care grozăvia se desfășura avea să rămână „de pomină până-n viitori strănepoți”, astfel marcând clar o sechelă și o traumă cauzată de regimul comunist. Așa-numiții „dușmani ai clasei muncitoare” erau sortiți pierii, atât fizic, cât și spiritual. Încercarea de a se ascunde era zadarnică, întrucât erau căutați prin „tainițe”, „unghere”, „găuri de șarpe”. Putem afirma că lupta de clasă – teză caracteristică noului regim – a fost responsabilă pentru cea mai mare parte a abuzurilor și suferințelor provocate. Prin prisma evenimentelor care au avut loc, putem considera și descrie această luptă ca având „caracter anti-românesc”.

Mijloacele de reeducare violentă au început curând să facă victime. Închisoarea a început să fie văzută ca metodă de eliminare a individului din viața socială și politică și, totodată, ca metodă de reeducare după linia partidului. S-a trecut apoi la întemeierea de „dosare” viitoarelor victime, bazate pe detalii compromițătoare precum apartenență legionară sau activitate anti-comunistă nedeclarată. Absurdul criteriilor după care se urmărea „reeducarea” atinge cel mai înalt punct în roman când Axente alfă că țărani de la care și-a inspirat personajele romanului „Arca lui Noe” au fost supuși reeducării. Despre cel care a inspirat figura lui Noe auzise că „suferise prin beciuri vreo cinci ani”²¹. Axente îi spune cu seriozitate Anei: „Vina lui cea adevărată era însă aceasta, să nu răzi, Ana: a servit drept model unui poet reacționar pentru un personaj din piesa Arca lui Noe; foarte retrogradă și ea!”²² Așadar, după logica partidului, persoanele care au reprezentat o sursă de inspirație pentru un artist ale cărui norme morale nu coincideau cu cele „universale”, reprezentau un pericol și trebuiau să ia parte la procesul de reeducare. Și în ce consta acesta? Întrebat de cel care inspirase figura lui Nefrânate, Popa răspunde: „A! Ăla? A fost dus la Canalul Dunăre-Marea Neagră.” Axente rămâne uluit la asemenea veste. Canalul Dunăre-Marea Neagră supranumit și „Canalul Morții” a fost folosit pentru reeducarea prin muncă a celor considerați „dușmani ai poporului” sau „dușmani de clasă”. La un moment dat în roman, însuși naratorul îl numește „mormântul burgheziei și

²⁰ *Ibidem*, p. 425.

²¹ *Ibidem*, p. 459.

²² *Ibidem*, p. 459.

al intelectualității noastre”²³. Așadar, cel ce întruchipa figura lui Noe și a lui Nefrânate au avut de îndurat suferinți crunte. Dar Axente avea să audă de la o femeie din sat alte fapte demne de o piesă de teatru a absurdului. Aflase că cel care îl întruchipează pe fratele cel rău a lui Noe: „A fost ținut sub presiunea interogatoriilor cu privire la relațiile ce le-ar fi avut cu tine și cu privire la «păcatele» sale. Ca atâția alții, a născocit și Ionică tot felul de isprăvi ca să scape de fierul roșu, a «recunoscut» vini ce nu le avea. Ca să-și pună în lumină «ticăloșia», a mărturisit chiar că într-o împrejurare, fiind beat, a bătut cu biciul chiar mormântul mă-șii, blestemăție ce tu i-o atribui în piesa de teatru.”²⁴ Femeia spune că „a fost ținut sub presiunea interogatoriilor”, etapă în care cei reeducați erau chestionați cu privire la „păcatele” lor. Problema era că deținuților li se impunea inventarea unei autobiografii care, cu cât erai mai plină de aspecte negative, „cu atât mai mult demonstra schimbarea radicală în gândire și orientarea spre curentul progresist”²⁵. Folosirea ghilimelelor pentru cuvinte precum „păcatele” sau „recunoscut” confirmă cele menționate mai sus. Pentru a scăpa de „fierul roșu”, indivizii știau că trebuie să mintă în mărturii și să-și atribuie fapte pe care probabil nu le-ar fi comis niciodată. Personajul despre care se vorbește, în postura celui reeducat, se gândește să-și atribuie „păcatul” pe care Axente i-l atribuie în carte. Reacția lui Axente, „Ascult și totul mi se pare negrăit de absurd” rezumă realitatea istorică și politică a perioadei caracterizate de regimul comunist. Ideea absurdului este reluată ulterior, când Axente încearcă să găsească o logică a evenimentelor, dar singura explicație care îi vine în minte vine drept o continuare a ideii precedente: „În cele din urmă numai într-o lume care este cea mai absurdă printre câte sunt cu puțință, cum este lumea de față, i se puteau trage feciorului pe urma unor asemenea fapte atari cumplite ponoase.”²⁶

În concluzie, așa cum am anunțat anterior, miza acestei lucrări a fost demonstrarea absurdității mijloacelor marxist-leninist-staliniste de reeducare, care au lăsat o amprentă adâncă asupra istoriei românilor prin condamnarea nu doar la moartea fizică, ci și spirituală a poporului. Folosind exemplele alese, am încercat să surprind cum s-a desfășurat procesul reeducării în numeroase împrejurări. Clasa intelectualității a fost cea care a suferit cel mai mult în urma acestor evenimente, lucru care poate fi remarcat și în cazul personajelor Axente Creangă și Leonte Pătrașcu din „Luntrea lui Caron”. Folosind teroarea ca instrument de guvernare, cenzura, propaganda și ridicând ideologia lor la rang de principiu universal, bolșevicii au reușit prin absurditatea metodelor să ducă la masacrarea populației

²³ *Ibidem*, p. 365.

²⁴ *Ibidem*, p. 469

²⁵ Alin Mureșan, *Pitești. Cronica unei sinucideri asistate*, București, Editura Polirom, 2010, p. 51

²⁶ Lucian Blaga, *Luntrea lui Caron*, București, Editura Humanitas, 2013, p. 470.

Bibliografie

- Blaga, Lucian, *Luntrea lui Caron*, București, Humanitas, 2013.
- Cesereanu, Ruxandra, *Panopticum: Eseu despre tortură în secolul XX*, București, Polirom, 2014.
- Deletant, Dennis, *România sub regimul comunist*, București, Editura Fundația Academia Civică, 2012.
- Mureșan, Alin, *Pitești. Cronica unei sinucideri asistate*, București, Editura Humanitas, 2010.
- Nițu, George, „*Luntrea lui Caron*” sau mărturia lui Lucian Blaga despre invazia haosului bolșevic în România, în *Limba Română*, anul 1994.
- Stănescu, Mircea, *Reeducarea în România comunistă*, Vol. I, București, Editura Polirom, 2010.
- Stephane Courtois, Nicolas Werth, Jean-Louis Panne, Andrzej Packzkowski, Karel Batosek, Jean-Louis Margolin, *Cartea neagră a comunismului. Crime, teroare, represiune*, București, Editura Humanitas și Fundația Academia Civică, 1998.
- Tomuleț, Dan, *Luntrea lui Caron: amintiri dintr-o altă tranziție*, în *Convorbiri Literare*, articol disponibil la adresa web <http://convorbiri-literare.ro/?p=6059>, accesat la 15 octombrie 2018.

IPOSTAZE THANATICE ÎN POETICA LUI LUCIAN BLAGA ȘI DYLAN THOMAS

Raul Săran

Universitatea de Vest din Timișoara

The following paper revolves around the concept of thanatos, whose name comes from the personification of death in the Greek mythology. In other words, the objective of this paper is to analyze the main forms and symbols regarding the theme of death in several poems of Lucian Blaga and Dylan Thomas and try to explain how, despite the fact that they come from different cultural environments and have different sources of inspiration and literary purposes regarding the aim of their works, their poetical works present several resemblances in terms of meaning in relation to the theme of death, as approached in the 20th century modern poetry.

Keywords: death, thanatic, body, transcendence, being

Privind retrospectiv asupra literaturii secolului XX, atât în spațiul european, cât și în cel românesc, vom constata o schimbare majoră de paradigmă atât la nivelul semnificațiilor și simbolisticii în genere, cât și asupra ideii de literatură per ansamblu. Un secol măcinat de crize, manifestări ideologice radicale și două războaie mondiale a condus, în cele din urmă, la un fenomen de reorganizare structurală și identitară a literaturii în sine, iar poezia modernă a devenit, asemeni artei în general, oglinda unei lumi tot mai bulversate în propria-i autodistrugere. În „Structura liricii moderne”, de pildă, Hugo Friedrich aduce în prim-plan ideea unui „dramatism agresiv al poeziei moderne” (Friedrich, 1998: 14), dramatism care se reflectă în special printr-o reconfigurare a viziunii asupra marilor probleme de natură existențială, precum și asupra modului în care poezia se exprimă atât pe sine, cât și pe spațiul din jurul său, în raport cu noul perspectivism. Astfel, în ciuda caracterului multifățetat pe care modernismul îl manifestă prin multiplele sale schimbări, de la simbolism până la expresionism sau ermetism – redând aici teoria lui Radu Vancu, potrivit căreia „poezia reprezintă ieșirea din întunericul indistinct al neantului la viziunea pură; iar această viziune se produce prin medierea unui poem înțeles ca o structură formală perfect supravegheată și etanșeizată” (Vancu, 210) – putem vorbi, într-o oarecare măsură, despre niște elemente comune care se regăsesc sub spectrul larg și complex pe care modernismul îl oferă spre analiză, elemente care, la nivel ideatic, readuc poezia modernă sub auspiciile unor mecanisme aproape identice de funcționare și care, cel puțin la nivel teoretic, stau sub semnul unor asemănări mai mult sau mai puțin vizibile.

Astfel, ajungem și la demersul pe care lucrarea de față își propune să îl efectueze în următoarele capitole. În acest caz, vorbim despre doi poeți care,

la prima vedere, sunt total diferiți, atât ca manifestare poetică, dar și în ceea ce privește viziunea asupra artei în sine. Avem, așadar, de-a face cu doi poeți situați la poli relativ opuși: vorbim despre un poet român, a cărui poezie a fost încadrată, în cea mai mare parte, sub semnul expresionismului, precum și un poet galez, pe care critica literară a decis să îl considere ca fiind de sorginte simbolistă. Desigur, trecând dincolo de aceste clasificări standardizate, întrucât este dificil și, mai ales, impropriu o astfel de „încadrare” în limitele unui singur curent literar, avem de-a face cu doi poeți a căror activitate a presupus perspective diferite, aflați în spații diferite și având influențe diferite. Însă ceea ce îi aduce pe aceștia într-un punct comun, care poate reprezenta elementul unei analize comparative este o temă de o importanță semnificativă în lirica moderă, o tematică a cărei reprezentări, în linii mari, pornește din același punct. Vorbim aici, așadar, despre tema morții și a reprezentărilor de factură thanatică pe care le întâlnim în lirica modernă și nu numai, temă care pune, astfel, în prim-plan scopul și necesitatea lucrării de față. Prin analiza pe care urmează să o efectuăm în subcapitolele următoare, obiectul acestei lucrări constă în a compara câteva ipostaze thanatice care se regăsesc în lirica lui Lucian Blaga, respectiv a lui Dylan Thomas și de a observa principalele asemănări și deosebiri care apar în ceea ce privește atât viziunea asupra morții, cât și a poeziei moderne per ansamblu, urmând să demonstrăm că, desi sunt situați la poli diferiți, cei doi poeți pot fi cuprinși într-o analiză comparativă și prezintă elemente comune la nivelul construcției ideatice pe care poezia lor și-o propune în raport cu viziunea asupra morții la nivelul întregului modernism.

Moartea de tip ontologic și universalitatea corporalului

Înainte de a începe o analiză propriu-zisă a ipostazelor thanatice în opera lui Blaga, respectiv a lui Thomas, se cuvine să abordăm problematica thanatosului din perspectivă psihologică. Ion Biberi, de pildă, susține un punct de vedere care situează moartea într-o sferă a individualului ireductibil: „*atitudinea în fața morții nu e o manifestare periferică și neaderentă adâncului sufletesc individual, ci e o trăsătură capitală a acestuia, indicând, prin corelația ei cu celelalte date sufletești, întreaga structură a individualității. Atitudinea în fața morții exprimă deci viața individualității umane în ce are mai ireductibil*” (Biberi, 2000: 27). Cu alte cuvinte, acesta sugerează faptul că moartea implică în mod direct o componentă individuală supremă, iar thanatosul implică, de fapt, o componentă fenomenologică la nivelul existenței, caracterul său ireductibil reprezentând eidosul vieții individualității umane. Moartea, așadar, apare definită aici atât drept un punct proxim al existenței din punct de vedere fenomenologic, cât și unul dintre aspectele fundamentale în ceea ce privește caracterul ontologic al vieții. Caracterizată de către Eugen Todoran ca fiind născută „*dintr-o abstractizare a realității, redusă la ființă*” (Todoran, 1997: 145), moartea capătă noi valențe în poezia modernă, care se reflectă și în peisajul poetic românesc. Despre

conceptul de thanatos în universul liric blagian, Mihai Cimpoi afirmă, în volumul *Lucian Blaga. Paradisiacul. Lucifericul. Mioriticul*, faptul că „moartea este una filosofică, „ontologică”, este proiecția senzațiilor și simțurilor alterate, uscate (degradate fizic), îmbătrânite – am putea spune depanizate și, firește, a unei mutațiuni fundamentale survenite în reprezentarea lumii: ea este o poveste” (Cimpoi, 1997: 23). Așadar, această criză ontologică manifestată la nivelul liricii blagiene survine drept o consecință a manifestării thanatice la nivel micro și macrocosmic. Moartea simțurilor, precum și alteritatea care se instaurează la nivelul reprezentării lumii

O viziune asemănătoare a fost observată, de-a lungul timpului, și în poetica lui Dylan Thomas. Radu Vancu, unul dintre foarte puținii critici care au vorbit despre opera poetului galez în spațiul românesc, tratează în *Elegie pentru uman* o problematică a corporalului în poetica lui Thomas, mizând pe unul dintre cele mai importante aspecte din poezia acestuia, și anume relația dintre corporal și dimensiunea umană, idee obsedantă pentru Dylan Thomas, care înțelege prin ideea de corporalitate însăși o reprezentare antropocentrică a artei, precum și o condiție esențială a poeziei moderne: „însă ceea ce-l individualizează pe Thomas [...] e că, departe de a respinge umanul, cu „căldura animală” și cu emoția lui, e atașat de ele monomaniacal, obsedant, la fel ca toți marii corporali care se opun din răspuțeri evacuării omului din centrul artei”. (Vancu, 2016: 245).

Însă una dintre cele mai inedite viziuni asupra corporalității în opera lui Dylan Thomas o oferă John Goodby, care situează ideea de corporalitate la un nivel microcosmic, pe care Dylan Thomas o universalizează: „Consider că Thomas nu a fost interesat de o reconciliere bazată pe credință, ci mai mult de o posibilitate prin care materialul și spiritualul să fuzioneze, în special după cum se poate observa la nivel microcosmic, cu corpul uman drept Universul”¹ (Goodby, 2013: 66). După cum se poate observa, în vreme ce, în poetica lui Blaga, ideea morții e construită drept un procedeu ontologic care vizează trecerea dinspre dimensiunea umană spre macrocosmos, în poezia lui Dylan Thomas vom observa că ideea morții, așa cum a teoretizat-o Goodby, survine la nivel microcosmic, în care paradigma umanului este, de fapt, o reprezentare a întregului univers, ambele dimensiuni având în prim-plan perspectiva thanatică drept punct de plecare. Dacă Blaga mizează pe moartea drept ieșire din ființă, la Dylan Thomas moartea reprezintă o întoarcere la aceasta. Atât în opera lui Blaga, cât și în cazul lui Thomas, moartea nu reprezintă un sfârșit, ci o reîntoarcere.

Transcendență și transdescendență

De-a lungul deceniilor, despre poezia lui Lucian Blaga s-a vorbit, în majoritatea cazurilor, dintr-o perspectivă care viza în mod exclusiv o

¹ Traducerea îmi aparține.

componentă transcendențială. În nenumărate studii critice, universul poetic blagian a fost configurat îndeosebi sub spectrul unui puternic filon de natură metafizică – uneori justificat, alteori mai puțin – care viza o depășire întru totul a spațiului terestru, concret și încercarea de a accede (paradoxal sau nu, prin mister) la tainele supreme ale universului. Nu de puține ori, Blaga a fost considerat un mistic, un mitic și un poet religios, însă ceea ce, în repetate rânduri, a fost trecut cu vederea a fost dimensiunea umană a acestei „evadări” înspre transcendent. Din această perspectivă, moartea a fost trecută adeseori în plan secund, important fiind, în viziunea criticilor, scopul final, acela de a înțelege tainele Marelui Anonim și, totodată, de a potența caracterul încifrat al universului liric blagian. Însă viziunea asupra morții în poetica blagiană capătă noi sensuri odată ce începem să privim acest fenomen al transendenței în raport cu elementul său de intensitate egală, însă de sens opus. Discutând despre metafizica poeziei lui Blaga, Eugen Todoran remarcă o dimensiune a transcendențialului care se opune accederii înspre zonele „superioare” ale existenței – reluând astfel criza ontologică din subcapitolul anterior – și mizează pe conceptul de transdescendență, teoretizat de Michel Piclin în *La notion de transcendance* pentru a ilustra caracterul antropocentric și dimensiunea umană prin care thanatosul, sub formele sale, este conceptualizat în universul poetic blagian: „transcendența, ca transcendență, are sensul divinului, precum transcendența ca trans-descendență are sensul umanului. Cu observația că și pentru el primul caracter ce se atribuie termenului de transcendent este superioritatea, într-o viziune ce s-ar putea numi verticala transendenței, constituind totodată sursa unor mari întrebări cu privire la condiția absolută a transendenței. (Todoran, 1997: 129)

Aceeași tematică a transdescendenței se regăsește și în poetica lui Dylan Thomas, cu o serie de câteva diferențe. Mizând, de asemenea, pe o dimensiune antropocentrică în detrimentul uneia metafizice, acesta observă faptul că opera poetului galez se bazează pe o idee de corporalitate care nu numai că transcende moartea (și o învinge), ci mai mult decât atât, în loc să tindă spre stadiul superior, spre transcendent, spre Marele Anonim și spre tainele Universului, înțelege moartea ca fiind taina supremă și tinde, în mod paradoxal, spre aceeași transdescendență: „Moartea nu e un punct terminus pentru el; el coboară în mormânt și suferă strania și secreta existență a morții, suferă fermitatea corpului în elementele sale și transmutarea acestora în alte forme ale vieții. El poate privi înapoi spre viață așa cum doar un mort ar putea, și poate să se ridice din mormânt. Creația și Catastrofa cea din urmă nu îl limitează; el pătrunde în tainele minții lui Dumnezeu înaintea Creației și poate simți ce ar fi simțit de către particulele împrăștiate ale universului complet dizolvat”² (Olson, 1954: 13).

² Traducerea îmi aparține.

De la cântecul mării tăceri la maligna vitalitate

Dacă, în subcapitolele precedente, ne-am axat mai mult asupra unei analize a criticii literare care aborda problematica thanatosului în operele celor doi poeți, vom dedica următoarele două subcapitole unei analize ceva mai detaliate asupra câtorva poeme ale lui Lucian Blaga, respectiv ale lui Dylan Thomas, pentru a putea observa modul în care toate aceste elemente pe care le-am prezentat anterior se îmbină pentru a configura această problematică a morții în opera celor doi poeți moderni. În acest subcapitol vom analiza, din opera poetică a lui Lucian Blaga, câteva poeme din volumul *În marea trecere*. Înainte de a trece la analiza propriu-zisă, vom porni de la următoarea definiție oferită de Mihai Cimpoi pentru a ilustra ideea de cântec în raport cu moartea în poezia blagiană: „Cântecul ființei e convertit, în ansamblu, într-un cântec al neființei, desfăcut din mormintele strămoșilor [...] Cântecul, îndreptat dinspre Ființă înspre Neființă, sfârșește în tăcere, într-un demers modern tulburător [...]. Marea trecere este marea tăcere, la Blaga. Celor ce așteaptă să vorbească, poetul le-ar putea vorbi despre orice [...]. Or, înainte de toate, el le este dator cu rostirea esențială despre Ființă, despre marea trecere și cuvintele [...] se neantizează cu de la sine putere, se autoreduc la necuvinte recăzătoare în tăcerea increatului verbal și sincronizat perfect cu căderea Ființei însăși în increatul cosmic” (Cimpoi, 1997, 24).

În cazul poeziei lui Dylan Thomas se remarcă o componentă malignă a universului poetic, una în care thanaticul se reconfigurează în jurul ideii de moarte și unde aceasta determină o „renaștere” a întregului spectru al vieții: „semnificația lui Thomas, plasată într-un univers neutru [...] este una aproape în întregime malignă, în care toate ființele umane sunt cândva vii și hrănesc focurile procesului, efectiv morții vii [...] unde Universul ca logos este reînceput de fiecare dată când concepția se petrece”³ (Goodby, 2013, 78). Thomas privește moartea drept „existența ca tragicul conștiinței auto-consumării, în opoziție cu un echilibru empiric și gradual al vieții împotriva morții, cu moartea întotdeauna, în mod inevitabil, înclinând balanța”⁴ (Ibidem: 82). Nu în ultimul rând, moartea are, în mod aproape paradoxal, o funcție vitală în opera poetului galez, așa cum am observat anterior. Thanatosul se prezintă sub forma unei vitalități a morții, precum și a unui proces de vitalizare om-natură care nu doar potențează, ci și amplifică această trăsătură a dimensiunii morții: „Thomas identifică procesul de vitalizare în ființă și pe cel de vitalizare în natură: ambele sunt subiectul aceleiași vieți și aceleiași morți.”⁵ (Ackerman, 1996: 44).

³ Traducerea îmi aparține.

⁴ Traducerea îmi aparține.

⁵ Traducerea îmi aparține.

Între lauda somnului și noaptea cea fatidică

După cum se poate observa în titlul acestui subcapitol, ne vom îndrepta atenția aici asupra câtorva poeme din volumul *Lauda somnului*, urmând a le compara cu poemul despre care mulți l-au considerat cel mai prolific pe care Dylan Thomas l-a oferit literaturii, și anume villanella *Do not go gentle into that good night*. Înainte de a începe analiza propriu-zisă, ne vom concentra atenția asupra câtorva elemente din critica literară, care ilustrează tragismul rezultat în poetica lui Blaga în cadrul acestui volum: „Nucleul sentimentului tragic se află în contradicția dintre lumea unor armonii sublime și a desăvârșirii către care tinde poetul și lumea scindată lăuntric, degradată ontologic” (Tănase, 1977: 348). Dacă problematica dimensiunii ontologice în poetica blagiană a fost deja abordată în subcapitolele anterioare, problematica tragismului, în schimb, se configurează pe baza unui concept pe care îl vom întâlni și în villanella lui Dylan Thomas, și anume contradicția dintre armonii și degradarea de tip ontologic. În cazul de față, după cum vom observa și atunci când vom trece la analiza textelor, tragismul sentimentului morții se construiește pe baza unei contradicții care determină un conflict lăuntric – moartea devine, așadar, o luptă, un impediment și un dezechilibru care cauzează o tensiune generatoare de patos existențial desăvârșit.

În termeni asemănători vom face referire și la poemul lui Dylan Thomas, unul care, într-o mare măsură, funcționează pe baza aceluiași „mecanism”. Ralph Maud afirmă că „Thomas ar trebui să primească credit pentru justa exprimare a dogmei fundamentale a non-religiosului: aceea că intelectul nu poate suporta faptul morții, și asprimea, rebeliunea, ura, regretul de sine, compasiunea – emoția pură – cu care nouă ne rămâne să facem față situației.” (Maud, 1963: 100)⁶. Pornind din acest punct, vom observa faptul că *Do not go gentle into that good night* tratează tocmai această problematică a tragismului morții în raport cu refuzul acceptării acesteia. Patosul se configurează conform aceluiași coordonate, iar conform lui John Goodby, „Ceea ce într-adevăr distruge «sufletul» (înțeles mai degrabă drept spirit sau imaginație decât în sens creștin) este „revolta” unei viitoare voințe dominatoare împotriva acestor limite. Pentru a nega moartea, care este în mod inextricabil legată de viață, e necesar a nega procesul și unitatea”⁷ (Goodby, 2013: 76).

Concluzii

Pentru a conchide cele afirmate anterior în lucrarea de față, putem afirma că atât în poezia blagiană, cât și în cazul operei lui Dylan Thomas putem vorbi despre o poetică a corporalului și, mai mult decât atât, despre o poetică a umanului, ambele având în prim-plan perspectiva thanatosului. Deși

⁶ Traducerea îmi aparține.

⁷ Traducerea îmi aparține.

perspectivele de abordare sunt diferite, iar maniera de interpretare a acesteia, fie ea simbolistă ori expresionistă, se supune unor direcții care nu coincid în mod evident, putem afirma că demersul hermeneutic întreprins în lucrarea de față, unul aparent eclectic, se poate susține și poate fi validat atunci când facem referire la opera poetică a celor doi drept una a morții privită ca o revitalizare a sinelui, pe de o parte și de redescoperire a coordonatelor existențiale, de cealaltă parte. Astfel, putem afirma că modernismul perspectivei thanatice în poetica lui Lucian Blaga, cât și a Dylan Thomas se configurează pe un sistem referențial care include atât o criză la nivel ontologic, o problemă a transcendenței și, nu în ultimul rând, o rebeliune a sinelui în raport cu dimensiunea biologică și umană, astfel încât ieșirea din ființă conduce, într-un final, la întoarcerea în același punct proxim și, cel mai important, de un inevitabil absolut necesar.

Bibliografie

- ACKERMAN, John, *Dylan Thomas – His Life and Work*, third edition, London, Palgrave Macmillan UK, 1996.
- BIBERI, Ion, *Thanatos : Psihologia morții*, prefață de acad. Constantin Bălăceanu-Stolnici, București : Curtea Veche, 2000.
- BLAGA, Lucian, *Poemele luminii – Poezii, Vol. 1*, ediție îngrijită de George Ivașcu, Prefață de Mircea Tomuș, București : Editura pentru Literatură, 1968.
- CIMPOI, Mihai, *Lucian Blaga - paradisiacul - lucifericul - mioriticul : poem critic*, Cluj-Napoca, Dacia, 1997.
- FRIEDRICH, Hugo, *Structura liricii moderne : de la mijlocul secolului al XIX-lea pînă la mijlocul secolului al XX-lea*, în românește de Dieter Fuhrmann, prefață de Mircea Martin, București, Univers, 1998.
- GOODBY, John. *The poetry of Dylan Thomas: Under the spelling wall*, Liverpool University Press, 2013.
- MAUD, Ralph, *Entrances to Dylan Thomas poetry*, London, Scorpion Press, 1963.
- OLSON, Elder. *The poetry of Dylan Thomas*, Chicago, London, The University of Chicago Press, 1965.
- TĂNASE, Alexandru, *Lucian Blaga - filosoful poet, poetul filosof*, București, Cartea Românească, 1977.
- THOMAS, Dylan, *Dylan Thomas selected poems, 1934-1952*, London, New Directions Publishing, 2003.
- TODORAN, Eugen, *Lucian Blaga : mit, poezie, mit poetic*, București, Grai și suflet - Cultura Națională, 1997.
- VANCU, Radu. *Elegie pentru uman: O critică a modernității poetice de la Pound la Cărtărescu*, București, Humanitas, 2016.

IPOSTAZELE CORPORALITĂȚII ÎN POEZIA BLAGIANĂ

Iunis Minculete

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu

Noțiunea de corporalitate a constituit un subiect de tradiție în spațiul filosofic (dualismul corp-suflet), însă viziunea lui Heidegger pune întreaga paradigmă sub o altă lumină. Filosoful german respingea concepțiile antropologice care aveau și un substrat mitic și religios, și anume, că mai întâi de toate omul e un suflet care ar avea în cele din urmă un trup. De asemenea, eluda și ideea conform căreia spiritul ar fi de fapt simbioza dintre trup și suflet. Astfel, lăsând deoparte această fragmentare atât duală, cât și triadică, Heidegger creionează o imagine unitară a ființei umane, cea a faptului de a fi în lume. Pentru acesta, substanța omului nu este spiritul ca sinteză a sufletului și a trupului, ci existența în sine. Filosoful enunță că ”noi nu avem un trup, ci suntem trupești”¹. Totodată, acesta afirmă că ”tot ceea ce numim corporalitatea noastră, până la ultima fibră musculară și cea mai ascunsă moleculă hormonală, face parte în chip esențial din existență”². Heidegger pune în centrul acelei existențe cuvântul (”nu am putea fi trupești, așa cum suntem, dacă faptul nostru de a-fi-în lume nu ar consta în chip principal într-un a-fi-în-relație de ordin perceptiv cu ceea ce ne adresează cuvântul pornind de la deschisul lumii noastre prin care noi existăm”³).

Această forță a cuvântului este regăsită cu precădere în cadrul modernist, care avea predispoziții vizibile spre lumea metafizicului, spre transcenderea lumii materiale, având ca scop existența pură, absolută a spiritului. În spațiul românesc, cel care implementează în poeziile sale această problematică de ordin filosofic este Lucian Blaga, mediatorul celor două curente care au dominat prima jumătate a secolului XX. Paradoxul ce copleșește imaginea poetului este dinamica ideologică reprezentată de modernism, expresionism și antimodernism, întrucât numele acestuia pare a fi o emblemă pentru fiecare dintre ele. Datorită complexității ființei blagiene oglindită în opera sa, acesta tinde să fie revendicat de mai multe mișcări literare, care de fapt, își au izvorul tot în modernism.

Pentru a clarifica apartenența operei blagiene în spațiul literaturii române, trebuie precizat faptul că mulți dintre critici îl plasează pe Blaga în orizontul expresionist, întrucât acesta era curentul contemporan cu el și mai ales curentul spre care acesta și-a arătat înclinația. După cum expune și criticul

¹ Martin Heidegger, *Ființă și timp*, București, Ed. Humanitas, 2002.

² Ibidem

³ Ibidem

Eugen Todoran, expresionismul este pentru el „o viziune extatică specifică nu numai ca abatere de la natură, cum alți teoreticieni considerau, căci prin aceasta el se putea confunda cu caricaturalul, ci ca o tendință a omului spre absolut.”⁴ Apartenența în cadrul expresionist al poetului este susținută și de Ovid. S. Crohmălniceanu, care nu doar a conturat o imagine clară a rolului pe care l-a avut Blaga în evoluția literaturii române enunțând că ”prin opera sa s-au manifestat în cercul Gândirii tendințele expresioniste cele mai puternice; teoretic și practic el a fost promotorul lor principal; de asemenea, tot grație lui și-au atins împlinirile cele mai înalte din literatura română”⁵, dar a explicat care au fost cu adevărat ecourile acestui curent, căruia nu i s-a acordat atenție cuvenită în critică(”Pe Lovinescu îl deranja mai cu seamă exagerarea importanței unuia din curentele literare artistice moderne”⁶)

În prefața *Antimodernilor* al lui Compagnon, figura literară care a edificat această ideologie, criticul Mircea Martin afirmă că este „o categorie ce pare anume inventată spre a-l cuprinde și defini pe Blaga.”⁷ Astfel, opera blagiană pare a fi revitalizată prin ideologia antimodernistă, fapt ce demonstrează perenitatea și impactul pe care l-a avut creația sa atât asupra literaturii cât și a criticii.

Corporalitatea a reprezentat un teritoriu explorat de modernitate în sectorul literar, iar în lirica blagiană se pot identifica elemente care prezintă anumite viziuni filosofice ale poetului și modul în care acesta le integrează în discursul liric. Scopul acestei lucrări este să evidențieze diversitatea ipostazelor sub care se prezintă însuși poetul ca ființă materială, nu doar ca suflu spiritual. Înainte ca modernismul să își impună ideologia în orizontul literaturii române, corporalitatea reprezenta un element rar folosit în spectrul poetic, întrucât reflectorul era îndreptat spre interiorul eului liric, care își revărsa în versuri propriile concepții, sentimente. Însă odată cu mișcarea modernistă, trupul devine o mărturie a faptului că poetul se dăruiește cu totul operei lirice. Prin prezența corporală, eul se face întru totul simțit, devine visceral și formează o imagine completă a periplului de senzații prin care trece pentru a-și făuri arta poetică. În cazul lui Blaga, imaginea fizică este realizată doar pentru a putea fi suprimată, corpul fiind considerat o încarcerare a esenței sale ce nu poate ajunge la lumina. Poetul încearcă să se dezbrace de haina trupului ce îi blochează ascensiunea transcendentă. Însuși Blaga afirma că „Lumea, adică tot ce există, nu vreau s-o înțeleg din mine, nici pe mine din lume- ci atât lumea cât și pe mine din idealul spre care tind.”⁸ El tindea spre o

⁴ Eugen Todoran, *Lucian Blaga- Mîitul poetic*, Timișoara, Ed. Facla, 1981, p. 33.

⁵ Ovid. S. Crohmălniceanu, *Literatura română și expresionismul*, București, Ed. Eminescu, 1971, p. 84.

⁶ *Ibid*, p. 11.

⁷ Mircea Martin, *O inițiativă restauratoare necesară în Antimodernii*, Antoine Compagnon, București, Art, 2008, p. 10.

⁸ Lucian Blaga, *Pietre pentru templul meu în Aforisme*, București, Ed. Humanitas, 2012, p. 65

anulare a materialului pentru a absolutiza substanța care îl împingea spre cele mai înalte culmi ale spiritului. Această decorporalizare este resimțită puternic în primele sale volume (Poemele luminii, Pașii profetului).

Prima ipostază e a unei corporalități tari, robuste. În volumul de debut, se creionează imaginea unui eu dinamic, vivace, puternic înverșunat împoriva condiției sale. Se poate observa, după cum afirma Ion Pop, „natura dionisiacă, frenezia vitalistă a gesticulației”⁹. Poezia care incorporează acest duh dionisiac și care oglindește atitudinea exacerbată a eului este ”Vreau să joc”. În versuri precum „Pământule, dă-mi aripi:/ săgeată vreau să fiu să spintec/ nemărginirea,/să nu mai văd în preajmă decât cer” clocotește dinamismul eului, care vrea să evadeze din propria carne pentru a atinge absolutul, universalul „de care se află separat doar de fragila și întâmplătoare graniță corporală”¹⁰ (Să nu se simtă Dumnezeu/ în mine/ un rob în temniță-încătușat!) și în poezia Mugurii (” Trântit în iarbă rup cu dinții/ gândind aiurea- mugurii/ unui vlăstar primăvărat). Acel fior exuberant este prezent și în poeziile erotice: Primăvara: Lacomi și flămânzi îmi strigă ochii/ veșnic nesătui ei strigă/ după ochii tăi- scăpărătorii-/; sau în Dorul – ” Setos îți bea mireasma și-ți cuprind obraji/ cu palmele-amândouă, cum cuprinzi/ în suflet o minune. Ne arde apropierea, ochi în ochi cum stăm). Un alt exemplu elocvent se poate regăsi în poezia ”Noi și pământul” (”Nebun/ ca niște limbi de foc eu brațele-mi întind/ ca să-ți topesc zăpada umerilor goi/ și ca să-ți sorb, flămând să-ți mistui/ puterea, sângele, mândria, primăvara, totul.”)

Totodată, corpul apare sub forma descompusă, fărâmițată a cenușii în poezii ca ”Noi și pământul” (”în zori de zi aș vrea să fim și noi cenușă”) și ”Frumoase mâini” (”așa îmi veți ținea odată și urna cu cenușa mea”) sau sub un aspect rigid, static precum în ”Stalactita” (”îmi pare că sunt o stalactită într-o grotă uriașă”). De asemenea, evadarea metaforică și analiza propriilor organe din ”Scoica” (”privesc în mine și inima mi-o prind în mână”) sau din ”Lumina raiului” (”eu nu-mi am inima în cap/ nici creieri n-am în inimă”) creează imagini vii, ale unui trup care se dezintegrează pentru a se defini. Un element recurent în poezia blagiană și care aparține corporalității este sângele, pe care îl întâlnim sub diferite conotații. În poezia ”Gorunul”, prezența acestuia este realizată doar pentru a putea fi anulată (”îmi pare/ că stropi de liniște îmi curg prin vine,/ nu de sânge”). Această dorință de anulare a existenței fizice își are originea în convingerea că în el dăinuiește o esență divină care tinde să se reintegreze în ordinea cosmică și din acest motiv atitudinea sa este egocentrică (”De ce-n aprinse dimineți de vară/ mă simt un picur de dumnezeire pe pământ/ și-ngenunchez în fața mea ca-n fața unui idol?”)

⁹ Ion Pop, Lucian Blaga- universul liric, Ed. Cartea românească, 1981, p.12

¹⁰ Ion Pop, Lucian Blaga- universul liric, Ed. Cartea românească, 1981, p. 13

Atmosfera din "Pașii profetului" îi este complementară primului volum, însă de data aceasta dinamismul eului este mai temperat, chiar resemnat. De aceea, a doua ipostază a corporalității este una superfluă. Acesta „se supune condiției naturale, dinamicii elementare a firii”¹¹. Învelișul ce inițial îl limita, este acum acceptat, fapt ce îi diminuează verva dionisiacă și îl regăsim în ipostaza unui eu îmblânzit (O, sufletu!/ Să mi-l ascund mai bine-n piept/ și mai adânc, să nu-l ajungă nici o rază de lumină: s-ar prăbuși”). Poetul consideră că încearcă o reconciliere cu propriul său corp, însă pe alocuri irumpe o mică dezlănțuire dionisiacă, în special când afirmă cu tărie că „lutul tău slab/ mi-e prea strâmt pentru strașnicul suflet ce-l port.” „Pașii profetului” dezvăluie un trup „moale ca de in curat”, obosit să lupte contra firii. Alte versuri care evidențiază o potolire apolinică în atitudinea eului aparțin poeziei „Veniți după mine tovarăși” (superbul meu craniu din care să beți pelin când vi-e dor de viață) sau poeziei „Leagănul” (” cum colindam cu pași de plumb”). Dictonul acestui volum ar fi puternica afirmație a eului care se consideră ”numai trup și numai lut”.

”În marea trecere” dezvăluie ipostaza unui eu muribund, al cărui trup tinde spre prăbușire. Încă de la început, poetul declară că se desprinde de propriul hoit în Psalm (”Mă dezbrac de trup ca de-o haină pe care-o lași în drum”). Suferința propriei sale corporalități erodează spiritul eului și vocea sa devine melancolică, caracteristică unei tristeți metafizice (”Pe coate încă o dată/ mă mai ridic o șchioapă de la pământ și ascult”). Dacă la început, trupul părea o forță care trebuia răpusă și ulterior își găsisse un echilibru ipotetic, devine acum fragil și tinde să copleșească și substanța pură a eului. Însă, după cum susține George Gană, „în dosul ochiului său fizic e unul spiritual mai puternic”¹² (”Trupul meu cade la picioarele tale greu ca o pasăre moartă”; ”Mă scutur de mine însumi/ ca un câne ce-a ieșit dintr-un rău blestemat/ sângele meu vrea să curgă peste scocurile lumii”). De aceea, a treia ipostază este una spiritualizată. Corpul devine vlăguit, fiind înlocuit de spirit (”Pașii mei răsună în umbră/ parc-ar fi niște roade putrede/ ce cad dintr-un pom nevăzut; orice ridicare a mâinii nu e decât o îndoială mai mult” în comparație cu ”Sunt tremur de fericire”). Volumul se încheie cu imaginea unui învins care culminează de fapt cu moartea propriului trup (”Îngenunchez în vânt. Mâne oasele/ au să-mi cadă de pe cruce./ Înapoi nici un drum nu mai duce”).

Ceea ce este interesant de remarcat e această linie descendentă pe care o urmează corpul ca entitate independentă de voința eului. Cu toate acestea, nu trupul se schimbă, metamorfozarea are loc în viziunea eului asupra lui însuși ca ființă umană, ca substanță divină, ca particulă în acest univers. Corpul e doar o a doua umbră a sa de care nu se poate desprinde nici măcar în întuneric.

¹¹ Ibidem, p. 23

¹² George Gană, Opera literară a lui Lucian Blaga, București, Ed. Minerva, 1976, p. 271

În concluzie, cele trei ipostaze analizate se coagulează în jurul substanței autentice a eului, care încearcă să le suprimeze sau le diminueze din impozanță, din limite pentru a deveni una cu spiritul acestei lumi. Anulându-le, ele prind de fapt consistență și participă la ceremonialul liric modernist.

Bibliografie

Todoran, Eugen, "Lucian Blaga- Mitul poetic", Timișoara, Ed. Facla, 1981.

Ovid. S. Crohmălniceanu, "Literatura română și expresionismul", București, 1971.

Pop, Ion, "Lucian Blaga- universul liric", Ed. Cartea românească, 1981.

Gană, George, "Opera literară a lui Lucian Blaga", București, Ed. Minerva, 1976

Mircea Martin, "O inițiativă restauratoare necesară" în volumul "Antimodernii", Antoine Compagnon, București, Art, 2008.

Blaga, Lucian, "Pietre pentru templul meu" în volumul "Aforisme", București, Ed. Humanitas, 2012.

Martin Heidegger, "Ființă și timp", București, Ed. Humanitas, 2002.

LUCIAN BLAGA – FATALISMUL MIORITIC. POLEMICI DE EPOCĂ¹

Lucreția Pascariu
Universitatea „AL. I. Cuza”, Iași

Summary: *The study looks into the perception of Lucian Blaga's philosophical theories, in particular those conferred in the volume titled „Spațiul mioritic”. This volume brought about a series of controversial discussions around philosophy, literature and religion that subsequently led to the formation of divergent views around Blaga's theories. Furthermore, the correlation between his theories and the ballad “Miorița” stands as proof for the national identity together with the literary function of the narrative work. In other words, the study emphasizes the problem of interference within the whole philosophical system, through references to the narrative work “Miorița” together with Blaga's ethical system.*

Cuvinte cheie: **ethical system, Christianity, orthodoxy, perspectivă folclorică, identitate națională**

„Unii scriu cărți una după alta: *eu construiesc o operă*: e cu totul altceva!” (Sîrbu 1998:61). Iată mărturia filosofului Lucian Blaga. Ca în orice domeniu al afirmării, valoarea artistică a unei opere, fie ea literară sau neliterară, este greu de confirmat sau infirmat. Însă diferența dintre valoare și ideal artistic s-a aflat în discuțiile specialiștilor încă din Antichitate. În acest sens, prezența operelor fundamentale ale literaturii universale (*Iliada*, *Divina Comedie*, *Faust*) a fost justificată prin caracterul idealului artistic, *prin rezistența în literatură*. La polul opus, valoarea operei ține de *universalitate* (Călinescu 1990: 97-98). Astfel, în viziunea călinesciană, un text literar obține marca universalității, *doar dacă rezistă în fața efemerității*. Firește, cele două coordonate teoretice nu aparțin aceluiași cadru. Acest grad al rezistenței atât în literatură, cât și în fața timpului constituie un raport total de îmbinare, fără de care operele artistice, tipice spiritului uman, nu s-ar manifesta.

Prin mărturia sa făcută lui Ion D. Sîrbu, Lucian Blaga aspiră la aceeași universalitate atât în fața timpului, cât și în fața domeniului artistic. Fără îndoială, Blaga a construit în literatura română o doctrină artistică și filosofică, conform căreia omul ca individ se află în proximitatea misterului și al revelației, motiv pentru care spiritul creator obține un sens singular (Negoițescu 2002: 335). Se remarcă astfel o predispoziție a creatorului spre totalitate, *opera devenind un reper al figurii blagiene*. Teroriile sale filosofice au suferit același traseu al recunoașterii. De la confirmare la infirmare, de la

¹ Lucreția – Elena Pascariu, masterandă la Facultatea de Litere din cadrul Universității „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, email: lucretia.pascariu@yahoo.com

validare la invalidare, *Spațiul mioritic* a declanșat o serie de polemici (filosofice, religioase, literare) favorabile sau neprielnice întregii viziuni blagiene. Însă trebuie să privim punctul de plecare al acestor demersuri critice. În plus, raportarea la balada populară *Miorița* va justifica caracterul reprezentativ al acesteia nu numai ca exponent al specificului național, cât și ca element definitoriu al literaturii române.

Activitatea universitară i-a permis filosofului să contribuie la formarea unei noi generații de scriitori, generație ce s-a conturat în special în cadrul Cenaclului Studențesc „Octavian Goga”. Ca îndrumător al evenimentelor cenaclului (1940-1943 – momentul despărțirii de Blaga prin *Scrisoarea manifest* către Eugen Lovinescu) (Mariș 2010), Blaga a avut parte de studenți cu un dar aparte asupra manevrării actului critic. În lucrarea *Cercul de la Sibiu*, Petru Poantă observă că în momentul formării membrilor cerchiști, „trilogiile blagiene” erau încheiate (Poantă). Prin urmare, amintirea contestării sistemului blagian de către proprii studenți nu a fost una întâmplătoare, având în vedere despărțirea din anul 1943. Aceștia nu respingeau sistemul filosofic blagian, ci doar optau pentru o viziune a metafizicului ancorată în etic (Mariș 2010).

Așadar, reprezentativă rămâne amintirea lui Ion D. Sîrbu, amintire prezentă în interviul *L-am văzut pe Blaga plângând* realizat de Ion Jianu, dar și în corespondența cu Virgil Nemoianu. Episodul din 1946 relevă dezbaterile dintre „geniile în devenire” (Sîrbu 1994:305), „proaspeți profesori, proaspeți licențiați, fie la Litere, fie la Filosofie” (Sîrbu 2013:1127, 1128) (Ion Negoitescu, Radu Stanca, Cornel Regman, Eugen Todoran, Nicolae Balotă, Ion D. Sîrbu) pe baza *Trilogiei Cunoașterii*. În disputa lor științifică, unul dintre membrii cercului îl zări pe Blaga pe holurile universității și-i comunică faptul că sistemul său cuprinde toate ramurile articulare (metafizică, epistemologie, axiologie, ontologie, estetică, filosofia artelor, psihologie, istorie, magie, știință etc.), însă nu cuprinde o „*Ethică*”. Reacția filosofului a fost neașteptată: „Blaga a *pălit*, n-a zis niciun cuvânt, s-a întors și a *plecat*” (Sîrbu 2013:1128).

Mai presus de toate, reacția de peste ani a filosofului rămâne dovada *formării ethicului blagian*. În anul 1949, Lucian Blaga, D. D. Roșca, Liviu Rusu și Ion D. Sîrbu au fost dați afară din universitate de către comunistul Pavel Apostol. Nervos și stupefiat, Sîrbu, în vârstă de doar 29 de ani, nu găsea nicio cale de redresare a situației: „Și acum, ce facem?” (Idem). Drept răspuns, Blaga îi mărturisește că din acest moment își vor scrie propria etică: „Acum, dragă Gary, vom scrie fiecare tratatul nostru de Etică” (Idem). Totodată, etica blagiană a fost descrisă de către teologi drept „o morală a artei poetice, în cadrul unui creștinism, nu ortodox sau catolic, ci cosmic” (Idem).

Astfel, în perioada următoare s-au născut două principii etice blagiene formatoare, ce conturează sinceritatea în fața operei și respingerea oricărei

forme de contestare: 1. „De mine, nimănui, niciodată, nu i-a fost frică!”; 2. „Tot ce am scris pot arăta și publica oricând, oriunde, de nimic nu mi-e rușine și nu mă lepăd!” (Ibidem:1135). Cu alte cuvinte, cele două principii subliniază liniile de bătaie din polemica interbelică, fiind, în același timp, crezul nescriș al operei blagiene. Fără îndoială, formarea unui asemenea crez polemic va susține atitudinea lui Lucian Blaga în controversele filosofice, literare sau chiar religioase. Prin stabilirea codului etic, al crezului polemic, Blaga obține o marcă a valabilității, a argumentelor cuprinse în factorul plus realitate. Altfel spus, veridicitatea argumentelor este dovedită și prin prezența acestui domeniu al recunoașterii și susținerii propriei opere.

După apariția *Spațiului mioritic* în anul 1936, opera blagiană a întâmpinat o serie de dezbateri pro și contra asupra teoriei spațiului ondulat. Reacția profesorului de pedagogie Onisifor Ghibu (din anul 1942) indică interpretarea eronată nu doar a baladei populare, ci și a întregului sistem filosofic blagian, orientat asupra condiției individului. Pentru Onisifor Ghibu transformarea baladei în mit și emblemă națională constituie o simplă exagerare, o vulgarizare a unei simple opere populare (Idem 1142). De asemenea, pregătirea pentru nunta cosmică este stupidă și absurdă, chiar dacă simbolizează un element aparte din punct de vedere literar (Sîrbu 2005:34). În plus, Ghibu remarcă în balada populară pasivitatea ciobanului, care nu are curajul să-și protejeze propria viață, optând în schimb pentru receptarea morții „ca pe o ușurare” (Sîrbu 2013:1142).

Spre deosebire de studenții filosofului, reacția lui Blaga pare pentru aceștia dezamăgitoare, oferindu-i profesorului de pedagogie dreptate: „Să știți că are și Ghibu dreptate!” (Ibidem:1143). Cu toate acestea, atitudinea de peste ani, consemnată de Ion D. Sîrbu, conturează un alt nivel al personalității blagiene. În confesiunea făcută celui mai apropiat student și confident, Blaga susținea că pentru el balada populară a fost doar un pretext de afirmare a universului arhaic, univers ce nu putea exista fără identificarea aceluiași punct abisal al teoriei sale:

„Pentru mine Miorița a fost un sublim pretext filosofic, după care am botezat spațiul specific al universului nostru abisal, inconștient, arhaic...M-a atras mai ales tragicul cosmic al morții ca formă de reîntoarcere în liniște și rost... Dar gândindu-mă *altfel* la această mistică baladă, parcă îmi vine să cred că, din punct de vedere istoric, este o profeție, o metaforă de eshatologie valahă: se prezice în ea *moartea satului românesc*. Cei doi ciobani haini (câini)ucid sufletul poporului nostru –, căci numai sufletul e fără de apărare. Ghibu a presimțit, vom pieri de mâna noastră, ne vom uide noi între noi...” (Sîrbu 2005:35).

Balada reprezintă din această perspectivă sentimentul pur al destinului înglobat în „substratul sufletului românesc” (Blaga 1969:125), „moartea

satului românesc” (Sîrbu 2005:35) fiind noul înțeles pe care îl capătă opera de factură populară. Deci, receptarea baladei populare s-a schimbat peste ani chiar și din perspectiva creatorului blagian, care în anul 1953 ajunge să susțină faptul că „*Spațiul mioritic* trebuie rescris” (Sîrbu 2013:1143). Schimbarea perspectivei prezintă și o oarecare acceptare a viziunii lui Ghibu. În acest punct, Lucian Blaga nu-și mai respectă codul etic, cod ilustrat și în mărturisirea cu privire la statutul operei.

În ciuda acestui fapt, balada populară *Miorița* a fost interpretată de-a lungul timpului din mai multe perspective. În capitolul *Mioara năzdravană* din lucrarea *De la Zalmoxis la Genghis –*

Han, Mircea Eliade identifică în studiul baladei trei orientări: 1. „orientarea istorică” – concentrată pe reconstruirea și originea baladei (Nicolae Iorga, Ovid Densusianu, Dumitru Caracostea); 2. „orientarea folclorică” - concepție bazată pe descoperirea baladelor și analizarea trăsăturilor generale ale culturii populare românești (Constantin Brăiloiu, Adrian Fochi); 3. „orientarea filosofică” – tendință conform căreia balada *Miorița* constituie reprezentarea „pură a specificului național al poporului român” (Lucian Blaga, Dan Botta) (Eliade 1995:239). Această clasificare a istoricului Mircea Eliade mai poate fi continuată și printr-o tendință de factură creștină. În acest sens, interpretările de factură religioasă acordă baladei o valabilitate a spiritului național în conformitate cu teoria blagiană asupra spațiului ondulat. Altfel spus, religiosul și autohtonismul determină un întreg proces de definire a spiritului românesc.

Înainte de toate trebuie reliefat momentul apariției baladei, dar și consemnarea ei din punct de vedere istoric. Balada a fost publicată pentru prima dată de către Vasile Alecsandri, însă au existat de la bun început dezbateri cu privire la originea acesteia. Într-o scrisoare adresată lui Alecu Hurmuzaki (1850), Alecsandri mărturisea faptul că nu el este culegătorul baladei, ci Alecu Russo, care în exil, în Soveja, a cules-o de la un păstor. Dar această declarație nu este singura. În cuvântul înainte din volumul *Poesii populare ale românilor* (1866), Vasile Alecsandri afirma că balada *Miorița* a fost descoperită alături de cântecul popular *Dolca* în Ceahlău², la un cioban pe nume Udrea (Fochi 1964: 124). Neavând o sursă concretă a cadrului de formare a baladei, dezbaterile ideologice din jurul fatalismului mioritic încep să se concretizeze conform celor trei tendințe identificate de Mircea Eliade.

După cum știm, versiunea Alecsandri înfățișează punctul de plecare al tuturor analizelor. Fiind unica versiune cu funcție de debut, varianta alecsandrină a fost criticată și reclasată din momentul apariției până la descoperirea altor variante din spațiul românesc, în special din zona Transilvaniei. Este sau nu *Miorița* creația proprie a poetului pașoptist? Fapt greu de demonstrat, dar cercetătorii volumului de balade populare au remarcat

² A se vedea declarația lui Alecsandri cu privire la descoperirea baladei *Dolca* (*Convorbiri literare*, 1873/IV:369 apud Fochi 1964: 124, nota 2)

faptul că din cele șaizeci de balade, treisprezece sunt creațiile proprii ale poetului, motiv pentru care nu li s-a găsit nicio altă variantă în spațiul românesc (Manolescu 2008: 220). Acesta este și cazul *Mioriței*, care din punctul de vedere al folcloristului Gheorghe Vrabie, poemul popular este doar o simplă producție a poetului Vasile Alecsandri: „Din ținutul arătat, al Ceahlăului, nu s-a cules ulterior nicio variantă la această poemă, în timp ce din Vrancea avem un număr considerabil” (Vrabie 1991:538 apud Manolescu 2008:222). Acest fapt relevă caracterul fals al afirmațiilor poetului. Balada nu aparține zonei Ceahlăului, ea fiind doar o prelucrare a originalului din zona Ardealului.

În articolul publicat în *România literară*, *Actualitatea: Miorița și Colinda Junelui Bun –atitudini diferite în fața morții*, Ion Taloș reliefa erorile cercetării baladei populare, erori ce stau la baza înțelegerii întregului proces creator artistic. Din punctul său de vedere, cercetarea folcloristică din spațiul românesc stă sub semnul *Mioriței*, care a dobândit „*statutul unui etalon etnic*” (Taloș 2014). Totuși, poziția dobândită în ierarhia populară se întemeiază și pe următoarele erori: popularizarea variantei Alecsandri prin publicarea în manualele școlare; absolutizarea variantei publicate de poetul pașoptist și neglijarea variantelor orale identificate în restul țării; analiza strictă doar a acestei versiuni; neglijarea riturilor cu un caracter cultural din variantele orale (Taloș 2014). Prin aceste atitudini, Ion Taloș evidențiază ignorarea unor colinde populare, ce puteau valorifica o perspectivă optimistă asupra morții (*Colinda Junelui Bun*, ci nu cea tipică fatalismului mioritic. Pasivitatea, resemnarea și dragostea de moarte sunt principalele caracteristici ce justifică atitudinea păstorului, atitudine înglobată în modul principal de interpretare al acestei predestinații în fața morții..

Analiza istorico-folclorică remarcă și valențe distincte de la o arie geografică la alta. Ca poem caracteristic spiritualității românești, balada *Miorița* se caracterizează printr-o melodie proprie prezentă în majoritatea regiunilor istorice românești, dar cu precădere în Transilvania și Bucovina, unde a îmbrăcat figura actului de a colinda în zile de sărbătoare. Spre deosebire de imaginea colindului din aria bucovineană și zona transilvăneană, în Banat, Muntenia, Oltenia, Moldova și Dobrogea *Miorița* a fost identificată drept baladă populară, pretext pentru care varianta-colind deține o funcție artistică mai proeminentă decât varianta-baladă (Eretescu 2004:161,162). La urma urmelor, alegoria morții este reliefată în majoritatea variantelor populare, ceea ce ne determină să afirmăm caracterul duplicitar. Fie că se discută despre funcția baladă, fie despre funcția colind, relația public-autor (auditoriu-creator popular) rămâne aceeași. Finalitatea poemului („moartea mireasă”) a fost percepută de țărani români ca figură a fatalismului mioritic. Prin această abordare, oierul nu este doar un creator popular, conform afirmațiilor lui Șerban Cioculescu, ci și un mare poet, chiar și filosof (Cioculescu 2009).

Geniul poetului popular a fost remarcat și de istoricul religiilor Mircea Eliade. „Oaia năzdrăvană” din versiunea lui Alecsandri îndeplinește funcția unui oracol, după cum susține și Eliade, oracol ce nu comunică informații cu privire la complot, ci doar dezvăluie ceea ce se va întâmpla (Eliade 1995:260). De asemenea, Eliade observă că nu avem de-a face cu un optimism din partea protagonistului, fiindcă revelația tragică lipsește. Prin urmare, balada conține un mesaj mult mai profund (Ibidem: 261), sens conform căruia ciobanul își transfigurează destinul în moarte, în căsătoria de factură mitică: „[...] voința păstorului de a schimba sensul destinului său, de a preface nefericirea lui într-un moment al liturghiei cosmice, transfigurându-și moartea în nuntă mitică” (Idem).

Pe lângă această pasivitate în fața morții, observată și de G. Călinescu în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, însă plasată într-un plan panteist (Călinescu 2003:63), analiștii baladei au remarcat și o oarecare indiferență din partea păstorului. Interpretarea atitudinii sale fiind, în acest sens, principala tendință în analiza textuală atât din punct de vedere literar, cât și religios, dar în special filosofic. În altă ordine de idei, cele trei tipuri de interpretare relevă convingerile din epocă identificate de Eliade. La fel ca Onisifor Ghibu, dar cu mult timp înainte, Duiliu Zamfirescu discredita în studiul *Poporanismul în literatură* (1909) poziția poetului Vasile Alecsandri față de cântecul popular, odată cu postura ciobanului în raport cu moartea.

Duiliu Zamfirescu identifică în studiul său două caracteristici esențiale sufletești, ce ar defini tipicitatea străbunilor: „conservatorismul” și un simț al orientării aparte, pe care le pune pe baza fondului sufletesc latin. Deoarece sunt considerate „virtuți fundamentale latine” (Zamfirescu 1987:10), criticul Zamfirescu oferă și un exemplu în justificarea calităților pur latine. Pentru el câștigarea independenței regatului se motivează prin prezența celor două virtuți. Cu siguranță, acest argument nu este unul valid în totalitate, motiv pentru care avem de-a face cu o interpretare inexactă. Opțiunea lui Zamfirescu pentru interpretarea sufletului românesc nu se oprește aici. În analiza „*etalonului etnic*”, alegoria morții devine în perspectiva sa o transpunere a „sufletului iranic” (Ibidem:29). Astfel, *Miorița* reliefează „o concepție iranică” (Ibidem:30) creată de un singur individ din lanțul carpatic, care în viziunea poporului aparține societății superioare. Duiliu Zamfirescu consideră că poporul indo-european aspiră la o artă națională, și nu la una poporanistă (Ibidem:31). În acest mod, statutul indo-european al poporului român evidențiază predilecția acestuia spre crearea unei arte naționale, și nu a uneia întemeiate pe elementul central al curentului poporanist, și anume țărâtimea.

Totodată, Zamfirescu îl acuză pe Alecsandri de falsificarea documentului original. Conform acuzațiilor autorului *Cicului Comănăștenilor*, poetul pașoptist a introdus în poezia populară „dulcegării sentimentale” ce au fost de fapt incluse „în viața versificată a poporului” (Ibidem:12). Din acest

motiv prozatorii, nuveliștii și romancierii au clacat în conturarea figurilor țărănești. Cu alte cuvinte, aceștia au creat după modelul alecsandrin al baladei individualității atipice spațiului românesc. La fel ca în cazul virușilor pur latine, argumentul asupra tipurilor literare nu este unul valid pe deplin, fiindcă oricare creator al spațiului epic românesc își proiectează în text propria viziune asupra specificului național.

Prin urmare, „*etalonul etnic*” al poporului român își câștigă valabilitatea doar în domeniul artei populare, fiind în același timp un tipar al fondului sufletesc. În plus, Zamfirescu caracterizează balada în același spirit eronat abordat de Onisifor Ghibu. Balada devine în acest fel „o născocire populară imposibilă” (Ibidem:27), în care atitudinea ciobanului în fața baciului vrâncean și celui ardelean subliniază acceptarea omorului și dorința de unire cu moartea mireasă. În același timp, cântecul popular își pierde din valoarea artistică (poetică) cu cât se coboară spre sudul țării, dar câștigă valoare documentară (Idem). În consecință, *Miorița* aparține perspectivei istorice și folclorice din aria transilvăneană de munte și bucovineană, șesul indicând demistificarea alegoriei morții.

Perspectiva filosofică este una cu totul distinctă. Tema mioritică constituie punctul de plecare în analizele filosofice, fiind, în același timp, pretextul polemicilor ce stau la baza specificului național, al reprezentării sufletului românesc. *Spațiul mioritic blagian* se află în strânsă legătură cu domeniul matricial, prezent în *Trilogia culturii* alături de planul metaforic. În concepția lui Lucian Blaga, stilul este concentrat la nivelul inconștientului colectiv și individual, apropiindu-se totodată și asupra nivelului epistemologic. Filosoful considera că fenomenele stilistice țin de tot ceea ce este omenesc. În această măsură, nu numai limba utilizată deține funcția omenescului, ci și mentalitatea întregii colectivități.

Nu există nicio îndoială în faptul că spațiul reflectă o componentă a matricii stilistice bliagene (alături de timp, cadru orizontic, accentul axiologic și năzuința formativă), însă aceasta înglobează marca unei stări adânci profund interioare. Conform filosofului Lucian Blaga, individualitățile poartă în inconștient un anumit orizont spațial, o stare interioară aflată sub influența unui peisaj. Cu alte cuvinte, prin prelucrarea orizontului spiritual al doinei, Blaga stabilește un orizont particular specific spațiului românesc. Acea **ritmicitate deal-vale** evocă prin raportarea la inconștient un cadru interior al spiritului (Blaga 1964:119,120). Se obține astfel un spațiu matrice, care prin substituirea doinei cu plaiul ia naștere acel spațiu mioritic, tipic specificului românesc.

Pentru demonstrarea acestei teorii Blaga apelează la cântecul popular descoperit de Alecu Russo și publicat de Vasile Alecsandri. În această privință, filosoful admite faptul că individul din cadrul existențial românesc deține în propria conștiință acel „spațiu matrice deplin cristalizat” (Ibidem:126). Astfel,

românul trăiește în mod inconștient spațiul mioritic al plaiului. De asemenea, solidaritatea față de propria existență relevă o parte integrată a spiritului românesc. Din această perspectivă, Lucian Blaga conturează aria premergătoare alegoriei morții, spațiul mioritic fiind totodată elementul integral din ființa ciobanului (Idem). Cu toate acestea, *ritmicitatea deal-vale* a fost identificată nu doar în interioritatea figurii individului român, ci și în modul așezărilor rurale, al stilului arhitectonic, dar și al metricii populare românești. Prin urmare, viața interioară a poporului român ține de acest spațiu matrice, spațiu mioritic ce deține totodată o orientare a spiritului. Planul următor al studiului se va axa în special pe demersurile critice, pro și contra, asupra baladei Miorița, dar și a teoriei specificului național.

Așadar, teoriile blagiene din *Trilogia culturii* au fost contestate din două direcții distincte: pe de o parte din partea filosofilor de stânga (Dan Botta), iar pe de altă parte din sensul cultului ortodox (Dumitru Stăniloae). Polemica dintre cei doi filosofi debutează în momentul în care Lucian Blaga este acuzat de plagiat de către reprezentantul grupării de stânga de la „Gândirea”. Botta susținea în articolul *O eroare: Spațiul mioritic* faptul că Blaga a preluat dintr-un studiu anterior (*Frumosul românesc*, 1935) al pârâtului *perspectiva unduirii spațiului*, motiv pentru care se recurge și la un atac la persoană în articolele viitoare ale polemicii (*Despre alte încercări de mistificare literară*, răspunsurile lui Blaga: *Hazul țărănesc al imperialului Botta, Alte încercări de expropriere literară*).

Contestarea lui Blaga vine chiar din coincidența publicării studiilor în același an. În 1935, Lucian Blaga publică în revista „Gândirea” studiul introductiv al volumului *Spațiul mioritic*, cu doar două luni după apariția articolului lui Botta: „Două luni de la publicarea acestui fragment al meu, domnul Blaga face să apară la <<Gândirea>> - mai 1935 – un articol intitulat *Spațiul mioritic*, în care domnia sa dezbate în legătură cu *Miorița* <<solidaritatea>> [...] <<sufletului românesc cu spațiul>>, care de astă dată este <<mioritic>> [...] Aceasta probabil, ca să nu ne spună de unde a luat-o” (Botta 1995:297). Cu toate că Lucian Blaga oferă în articolele sale polemice argumente puternice și valide, în timp ce în cel de-al doilea studiu disputat, *Despre alte încercări de mistificare literară*, Dan Botta reia afirmațiile din primul articol, însă sub o formă simplistă. Prin urmare, Botta nu se prezintă drept polemistul contestatar, fiindcă nu deține acel sistem intern de norme argumentative. Deci, pentru a fi un polemist deplin trebuie să deții arta mânăuirii argumentelor, ce stau la baza relației public-orator.

În *Frumosul românesc*, Dan Botta situa analiza baladei în planul tragic, „frumosul românesc” depinzând în acest sens de figura reprezentărilor din baladă. Poziția păstorului trac nu este diferită întru totul de restul analizelor din epocă, acesta acceptându-și destinul nefast. Singura lui preocupare este din acest moment organizarea vivace a ceremonialului mortuar (Botta 1996:30).

Din acest motiv, Dan Botta considera că imaginea morții arhaice, personificate în unirea cu cadrul morții, ține potrivit concepției tracice de o „moarte nupțială”. În plus, în despărțirea sufletului de corp, filosoful de stânga susținea împlinirea nunții dintre suflet și moarte, păstor și necunoscutul lumii de apoi (Ibidem:31). Aceeași perspectivă a fost conturată și în studiul *Unduire și moarte*, expunere în care moartea dobândește „pragul jubilației” (Botta 1996:35). În altă ordine de idei, statutul individului în fața morții rămâne neschimbat, astfel încât balada populară exprimă după filosoful gândirist acel spațiu al unduirii și al muzicii (Idem).

Cu siguranță, asemănările și deosebirile dintre cele două concepții filosofice nu pot fi validate. Spre deosebire de Dan Botta care s-a format sub teoriile cercetărilor români (Cantemir, Vasile Conta și Vasile Pârvan, Lucian Blaga s-a aflat sub influența gânditorilor germani (Frobenius, Riegl și Spengler (Simuț 2005). Această perspectivă ne permite să observăm și aria de cercetare a celor doi. Drept urmare, viziunea blagiană asupra „spațiului mioritic” se constituie ca o teorie mult mai vastă, în timp ce imaginea „ideii unduirii” este redusă la zona națională. Într-un final, polemica dintre cei doi încetează în momentul în care Blaga îi demonstrează filosofului Botta articolul precursor *Spațiului mioritic*, și anume *Simboluri spațiale* din anul 1930, articol publicat în revista clujeană „Darul vremii” (Simuț 2005).

Disputa din *sensul cultului ortodox* dobândește alte proporții. În lucrarea *Poziția domnului Lucian Blaga față de creștinism și ortodoxie*, în special în capitolul *Ortodoxia românească și mitul domnului Blaga*, Dumitru Stăniloae desființează perspectiva transcendentului care coboară, din capitolele blagiene (*Spiritualități bipolare, Transcendentul care coboară, Perspectiva sofianică*), afirmând că legătura cu divinul se întemeiază prin revendicare (Micu 1975: 370). Opusă teoriei *Spațiul mioritic* în care Blaga definea cultul ortodox prin intermediul „sofianicului” (Blaga 1964:168), orientarea ortodoxă evidențiază colaborarea dintre divin și uman. Altfel spus, Stăniloae susține că prin concluderea dintre cei doi exponenți se definește doctrina bisericii ortodoxe: „Răsăritul ortodox nu e determinat numai de convingerea că transcendentul coboară, ci și de conștiința că el nu coboară decât dacă omul se silește prin eforturile proprii să se facă apt să-l primească [...]. Aceasta-i doctrina Bisericii ortodoxe și aceasta-i practica creștinătății răsăritene.” (Stăniloae 1997:139).

Din această cauză, ortodoxismul este conturat de Blaga prin raportarea la protestantism și catolicism. Totuși, analiza simptomatică a cultului religios relevă dubla orientare a spiritualității ortodoxe. În acest sens, dogma creștină se diferențiază de catolicism și protestantism prin modul în care se construiește „transcendentul” (coboară – individul și-l însușește) și „vremelnicia” (orientată spre organicitate) (Blaga 1964:180). În contrast cu teoria transcendentului ortodox prin vizarea relațiilor cu cele două dogme,

Dumitru Stăniloae demistifică filosofia blagiană prin afirmarea faptului că Lucian Blaga și-a întemeiat teoria în cadrul culturii germane și a protestantismului. Cu alte cuvinte, dogma creștină nu se bazează pe același subiectivism de factură germană. Spre deosebire de ortodoxism unde transcendentul coboară, în catolicism și protestantism acesta reia o direcție distinctă, de jos în sus. Prin urmare, *Spațiul mioritic*, mai precis specificul românesc pe care îl acceptă criticul ortodoxist nu se raportează la „caracterul fatalist și atotputernic” atribuit de Blaga (Stăniloae 1997:137), ci îl aprobă pe cel al scriitorilor care au interiorizat în opera lor „specificul comunității colective” (Idem). În consecință, polemica asupra transcendentului nu constituie decât o receptare distinctă a cultului religios, și anume ortodoxismul.

Receptarea teoriilor filosofice în stil dogmatic nu a fost acceptată de Lucian Blaga sub nicio formă, motiv pentru care declara cu vehemență faptul că el nu a teoretizat o dogmă, fie ea politică, fie religioasă, acestea fiind în mod clar reconstituiri ale viziunii primare. În consecință, Lucian Blaga se declară unicul adept al propriilor teorii, refuzând opiniile contestatarilor. Concepțiile sale filosofice obțin în acest fel un statut unic formativ: „Teoriilor mele nu le-am atribuit niciodată alt caracter decât acela de încercări, perspective, anticipații, viziuni mitice, în nici un caz caracter de dogmă” (Blaga 1977:54).

Concluzionând, etica blagiană corespunde propriului sistem filosofic. Dorința de afirmare la nivel universal, de sistematizare a unui întreg domeniu filosofic cu privire la interioritatea spiritualității românești relevă tipicitatea spațiului ondulat. Prin conturarea cântecului popular, Blaga a stabilit un sistem semnificativ pentru definirea interiorității individului atașat de plai. Polemica cu Dan Botta, Dumitru Stăniloae, Onisifor Ghibu și episodul negării sistemului filosofic fără marcă etică nu numai că au accentuat interioritatea sistemului filosofic, ci au și întărit crezul etic blagian. Așadar, balada *Mioriția* se definește prin specificitatea fatalismului, în timp ce polemica bazată pe specificul național, receptarea cultului ortodox, dar și pe spațiul miortic se prezintă ca o reorientare a întregii societăți.

Bibliografie

I. Opera

Blaga, Lucian, *Trilogia culturii*, ediție îngrijită de Dumitru Ghise, Editura pentru literatură universală, București 1969;

Blaga, Lucian, *Elanul Insulei. Aforisme și însemnări*, prefață, text stabilit și note de George Gană, ediție îngrijită de Dorli Blaga și George Gană, Editura Dacia, Cluj-Napoca 1977.

II. Bibliografie critică

1. Volume:

- Eliade, Mircea, *De la Zalmoxis la Genghis – Han. Studii comparative despre religie și folclorul Daciei și Europei Occidentale*, traducere de Maria Ivănescu, Mircea Ivănescu, Editura Humanitas, București 1995;
- Eretescu, Constantin, *Folclorul literar al românilor. O privire contemporană*, Editura Compania, București 2004;
- Fochi, Adrian, *Miorița (tipologie, circulație, geneză, texte)*, cu un studiu introductiv de Pavel Apostol, Editura Academiei Republicii Populare Române, București 1964;
- Micu, Dumitru, *Gândirea și gândirismul*, Editura Minerva, București 1975;
- Poantă, Petru, *Cerul literar de la Sibiu*, Editura Ideea Europeană, București 2006
- Sîrbu, Ion D., *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal*, vol.I, ediție de Elisabeta Sîrbu, cronologie de Toma Velici, Editura Institutului Cultural Român, București 2005;
- Sîrbu, Ion D., *Traversarea cortinei. Corespondența lui Ion D. Sîrbu cu Ion Negoițescu, Virgil Nemoianu, Mariana Șora*, prefață de Virgil Nemoianu, ediție îngrijită de Virgil Nemoianu și Marius Ghica, Editura de Vest, Timișoara 1994;
- Stăniloae, Dumitru, *Poziția domnului Lucian Blaga față de creștinism și ortodoxie*, Colecția studii și eseuri, Editura Paedeia, București 1997.

2. În volume:

- Botta, Dan, *Frumosul românesc*, în volumul: *Limite și alte eseuri*, pg. 28 -34, ediție îngrijită de Dolores Botta, Editura Crater, București 1996;
- Botta, Dan, *Unduire și moarte*, în volumul: *Limite și alte eseuri*, pg. 35-49, ediție îngrijită de Dolores Botta, Editura Crater, București 1996;
- Botta, Dan, *O eroare: Spațiul mioritic*, în volumul: *Unduire și moarte*, pg. 289-304, cu un *Fragment pentru Dan Botta* de Mircea Eliade, ediție îngrijită și postfață de Gheorghe Hrimiuc – Toporaș, Editura Institutul European, Iași 1995;
- Călinescu, G., *Valoare și ideal artistic*, în volumul: *Principii de estetică*, pg. 96-99, antologie, prefață, note și bibliografie de Doina Rodina Hanu, Editura Albatros, București 1990;
- Sîrbu, Ion D., *Opere*, interviul realizat de Ion Jianu, *L-am văzut pe Blaga plângând*, pg. 1114-1147, ediție îngrijită, cronologie și note de Toma Velici, în colaborare cu Tudor Nedelcea, introducere de Eugen Simion, Editura Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București 2013;
- Zamfirescu, Duiliu, *Poporanismul în literatură (1909)*, în volumul: *Opere*, vol.6, partea I, pg. 5-39, ediție îngrijită de Ioan Adam și Georgeta Adam, Colecția Scriitori Români, Editura Minerva, București 1987.

3. În publicații:

Ciocilescu, Șerban, *Restituiri: Miorița și Mircea Eliade*, în: *România literară*, nr. 37/2009,

http://www.romlit.ro/index.pl/mioria_i_mircea_eliaade, 14 octombrie 2018;

Mariș, Ioan, *Lucian Blaga și cercul literar de la Sibiu*, în: *Nord Literar*,

nr.5/2010, [http://www2.nord-](http://www2.nord-literar.ro/index2.php?option=com_content&task=view&id=903&Itemid=9&pop=1&page=0)

[literar.ro/index2.php?option=com_content&task=view&id=903&Itemid=9&pop=1&page=0](http://www2.nord-literar.ro/index2.php?option=com_content&task=view&id=903&Itemid=9&pop=1&page=0), 14 octombrie 2018;

Simuț, Ion, *Istorie Literară: Dan Botta și Lucian Blaga - idei în litigiu*, în: *România literară*, nr.10/2005,

http://www.romlit.ro/dan_botta_i_lucian_blaga_-_idei_n_litigiu, 13 octombrie 2017;

Taloș, Ion, *Actualitatea: Miorița și Colinda Junelui bun – atitudini diferite în fața morții*, în: *România literară*, nr.18/2014,

http://www.romlit.ro/index.pl/mioria_i_colinda_junelui_bun__atitudini_diferite_n_faa_morii, 14 octombrie 2018;

III. Bibliografie generală

Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Semne, București 2003;

Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, ediție îngrijită de Călin Vlasie, Editura Paralela 45, Pitești 2008;

Negoitescu, Ion, *Istoria literaturii române (1800-1945)*, Editura Dacia, Cluj-Napoca 2002.

Secțiunea a II-a:

LUCIAN BLAGA – POETICĂ ȘI STILISTICĂ

METAFORA BOLII ÎN POEZIA ȘI AFORISTICA LUI LUCIAN BLAGA

Bianca Alecu

Facultatea de Litere, Universitatea din București

ABSTRACT

The present paper is focused on the metaphor of the disease in Lucian Blaga's poetical works and aphorisms. The stylistic approach is built on Indrieș's notion of the semantic field and on Blaga's cultural definition of the metaphor as a way of compromising for the inability to perceive and describe the outer world. The metaphor of the disease combines the physical and the spiritual and transcends some of Blaga's fundamental poetical themes such as death, sacredness, creative drive, and love. The paper follows two main coordinates in discussing this metaphor: positive to negative connotations (and what context triggers them) and, respectively, disease as a means of reaching divinity or becoming a sinner.

KEY-WORDS: *metaphor, stylistical analysis, disease, thanatic worldview, metaphysical*

Una dintre temele centrale ale poeziei și ale aforisticii blagiene este raportarea la moarte și la degradarea cosmică. În ce măsură poate existența fi privită ca o boală a cărei vindecare finală este moartea? Sentimentul degradării perpetue a universului este intens resimțit în întreaga ființă, de la stările subiective, afective, până la contemplarea spațiului exterior, în ruină. Legătura dintre eul subiectiv și percepția lumii exterioare este augmentată de procesul de abstractizare inaugurat de volumele ce succed *Pașii profetului* (1921). Critica a remarcat o acutizare a conștientizării sfârșitului uman și cosmic ce culminează cu *În marea trecere* (1924) și *La cumpăna apelor* (1933).

Această lucrare își propune să releve aspecte ale metaforii bolii în cadrul acestei teme vaste, intens valorificate de-a lungul poeziei lui Lucian Blaga și des corelate cu elemente din sistemul său metafizic. Analiza stilistică va face apel limitat la aceste elemente, lucrarea neavând scopul de a explicita sau a justifica integrarea simbolică a conceptelor „poetului-filosof”. Aforismele¹ ce vor fi aduse în discuția unor imagini poetice recurente pot fi văzute ca esențializarea unor atitudini filozofice complexe, fiind o parte, poate puțin discutată, a viziunii despre lume a lui Lucian Blaga.

¹ Trimiterile la pagină în privința aforismelor citate vor fi făcute având ca referință volumul *Elanul insulei* (1977), editat de George Gană și cuprinzând *Discobolul* (1945), *Elanul insulei* (pregătită pentru tipar în 1946), *Aforisme și însemnări* și *Din duhul eresului* (selecție din aforismele dictate de Blaga în ultimii ani ai vieții).

1. Introducere. Scopul analizei. Definiri conceptuale. „Boala” metaforizată în diverse forme și formule poetice și aforistice este cuprinsă într-un câmp semantic larg în prezenta lucrare. Utilizăm definiția câmpului semantic dată de Alexandra Indrieș, înțelegând prin acesta „totalitatea dinamică a conotațiilor unui termen (...) prin care se deplasează sensul fundamental, precum și ierarhia valorilor sale, ajungându-se în unele cazuri din lexem în estem, deci într-un element nou, zămislit de poet și posedând o valoare estetică” (p. 5). Considerăm că și termenul „boală”, prin metaforizare și asociații conotative contextuale, capătă sensuri diferite, pluriforme, ce se acumulează în parcursul operei poetice. Scopul analizei de față este să integreze metafora bolii într-un plan al expresiei mai larg, ce cuprinde marile teme, precum și câteva motive literare asociate în mod recurent.

Vor fi analizate nu numai metaforele ce conțin denumiri specifice ale bolilor, ci și forma expresivă ambiguă, aluzivă. De asemenea, încadrăm aici, în sfera evenimentelor ce alterează fizicul uman vulnerabil, forme ale mutilării și ale leziunii (rana). Bătrânețea, în măsura în care este corelată cu degradarea fizică sau exprimată prin aceasta, poate fi discutată și sub aspectul raportului cu ființa biologică.

2. Metafora blagiană. Organicitatea. Metafora însăși este redefinită în sistemul filozofic blagian, făcând legătura dintre condiția dublu precară a existenței umane: pe de o parte, imposibilitatea de a exprima lumea exterioară, iar, pe de altă parte, existența în orizontul misterului ce nu poate fi revelat.² Metafora ar fi, astfel, „un organ de redare indirectă, instantanee a concretului”. Ea „încearcă să corecteze, cu un ocol, dar cu un imediat efect, un neajuns constituțional al spiritului omenesc: dezacordul fatal dintre concret și abstracțiune (...)” (*Trilogia culturii*, p. 351). Legătura dintre exprimarea metaforică a realului este una organică și ține de abstractizarea elementelor implicate. Acest proces nu se rezumă la componenta lingvistică sau expresivă, ci o transgresează. Metafora bolii este, astfel, un caz special în seria elementelor considerate specifice gândirii poetice a lui Blaga (apropiată de cea a sângelui, ce poate fi considerată chiar motiv literar), deoarece implică asocierea dintre precaritatea condiției umane, la nivel biologic (inițial) și teme abstracte, vaste, precum, moartea, creația, sacrul și chiar iubirea. Despre abstractizare, Blaga afirmă că „pentru mine chiar și cea mai distilată abstracțiune are carne și oase” și este „mândru să-ți mărturisesc că sunt așa de intensiv om” (scrisoare din 12 noiembrie 1916). Cu alte cuvinte, viziunea este

² Cele două teze pe care este bazată ideea sintetică indicată sunt cea a „incongruenței fatale” dintre natura „abstractă” a semnificației cuvântului și natura „concretă” a „faptelor experienței noastre sensibile” și, pe de altă parte, a „insuficienței congenitale a expresiei directe” ce se referă la infinitudinea de vocabile ce ar fi implicate de o reconstituire prin limbaj a faptului concret. (Blaga, *apud* Borcilă, 1996).

organică, juxtapunând umanul și cosmicul, concretețea faptului biologic cu ideea spirituală. Astfel, metafora bolii se situează în sfera elementelor ce conturează procesul de abstractizare a emoției și a expresiei. Ea își află originea în conștientizarea precarității existenței fizice, înregistrate în sensibilitatea omului modern atât la nivel individual, cât și supraindividual. Corolarul temei morții, degradarea sau cel puțin atentatul la integritatea fizică sunt pregnante în poezia de secol XX, putând fi incluse în categoriile negative teoretizate de Hugo Friedrich³; cele două războaie mondiale fiind organic asimilate de sensibilitatea artistică a epocii. Ne propunem să nuanțăm viziunea specifică lui Blaga, printr-o analiză detaliată a dinamicii pe care o ia metafora bolii în cadrul poeziei și aforisticii sale, anticipând faptul că ea cel puțin pendulează între valorizarea negativă și cea pozitivă, precum și între gândirea mitică a bolii ca „păcat” și cea a întregului univers în degradare ce amintește de sentimentul modern al sfârșitului iminent al lumii, similar, de exemplu, celui din *The Waste Land* (1922) de T.S. Eliot.

Din inventarul bolilor menționate în toate lucrările analizate (în special în volumele inaugurate de *În marea trecere* și în aforistica de după *Discobolul* inclusiv) identificăm referințe la afecțiuni sau procese biologice specifice: lepră, scleroză, febră, cancer, orbire, ipohondrie, somnambulism, insomnie, atrofiere, hipertrofiere. La alte afecțiuni se face referire în limbajul popular: „gălbinare”, „bolnavii de oase”. Se remarcă predominanța limbajului științific în aforistică, ce prefigurează abordarea filozofică riguroasă, exprimarea înaltă putând fi și astfel explicată, prin „împrumutul de registru”.⁴ În poezie predomină aluzia, ambiguitatea, denominația bolii fiind rară (*Noi, cântăreții leproși* conține referința doar în titlu). Boala anonimă ce „a intrat în sat” (*Boală*, din *La cumpăna apelor*) și este purtată de cântăreți (*Cântăreți bolnavi*, din același volum) capătă dimensiuni cosmice, radiind inițial de la uman la vegetal, contaminarea fiind însă reciprocă și generalizată. Trebuie avută în minte și definiția de specialitate (esențializată) a bolii: modificare organică sau funcțională (adaptativă) a echilibrului normal al organismului. Cheia fenomenului și a semnificației generale pe care o capătă în spațiul poetic

³ Interesant este că și Hugo Friedrich folosește, chiar dacă marginal, noțiunile de „suferință” și „vindecare” când descrie formal caracteristicile poeziei moderne, ce nu mai poate fi definită afirmativ, ci negativ: „poezia se proclama limbajul unei suferințe gravitând în sinea sa, care nu mai aspiră la nicio vindecare, ci doar la cuvântul nuanțat” (p. 17). Dintre „categoriile negative”, amintim „dezorientare, destrămarea celor obișnuite, ordine pierdută, incoerență (...) imagini tăioase, (...) dislocare, optică astigmatică, înstrăinare” (p.19).

⁴ Întreg sistemul filozofic este străbătut de multiple analogii cu științele biologiei și fizicii, ca urmare a studiilor din Viena din perioada 1916-1920. Termeni folosiți relativ frecvent pentru a explica arhitectura sistemului sau raporturile dintre elementele studiate sunt: celulă, organ, organism. De exemplu, metafora este un „organ de redare (...) a concretului” (*Trilogia culturii*, p. 351), cauzalitatea este „un organ de care simțul comun nu se poate dispensa” (*Trilogia cunoașterii*, p. 34), fermierul american are pe „Dumnezeul său localizat într-o singură celulă a creierului” (*Trilogia culturii*, p. 348).

blagian este tocmai această pendulare în dezechilibru, oscilarea între starea normală și cea anormală, între funcțional și disfuncțional, între integritate și degradare. De asemenea, o scurtă privire într-un dicționar de patologie medicală ne va arăta succint care sunt cele trei scenarii posibile în urma bolii: echilibrul este restabilit și individul se însănătoșește, boala se cronicizează sau, în final, individul moare (*exitus*). Boala este, astfel, o stare liminală, corolarul fizic al marginii peste care „omul se apleacă”.

3. Degradarea cosmică. Valorizarea negativă. Degradarea universului uman și cosmic, viziune centrală volumului *În marea trecere* și următoarelor, este întruparea unui filon tematic thanatic ce existase încă din *Poemele luminii*. Nu vom insista pe tema morții cosmice, însă dorim să reliefăm rolul jucat de metafora bolii în gradarea dimensiunilor tragice ale acestei viziuni. Marin Mincu este de părere că ruptura irevocabilă, conștientizată, dintre eu și lumea pe care nu o poate comunica provoacă „simptoame ale alienării (gălbinare, boală, leproși, îndoială)” (p. 52). Observăm includerea îndoielii în seria fenomenelor fizice, a patologiilor; logica acestei includeri se găsește în legătura organică dintre spirit și materie, pentru care boala spiritului se întrupează carnal și degradarea fizică înseamnă și un colaps al minții. Rezultatul, alienarea, este în același timp o condiție psihică și fizică. Sinele este alienat de sine însuși, se desprinde și cade („Sufletul îmi cade în adânc / alunecând ca un inel / dintr-un deget slăbit de boală (...) nicio chemare nu mă alungă”, *Un om s-a pleacă peste margine*) dar și de ceilalți și de natura în degradare. Imaginea sugerată de inelul ce alunecă conturează o primă proiecție abstractă a ideii de boală, sinonimă cu slăbiciunea, împuținarea, vulnerabilitatea, reducția, și, poate, mai ales, trecerea timpului peste condiția precară a umanului. Timpul erodează ființa; este supraindividual, imuabil și aflat dincolo de ce ne este dat să cunoaștem. „Despre longevitate” este titlul unui aforism ce dezvoltă o idee inedită, aflată la confluența gândirii raționale, științifice, și a celei magice, iraționale, și merită citat în întregime: „Longevitatea unui individ este o particularitate care-și are legile ei. Aproape o entitate. Ea nu e efectul altor însușiri sau stări trupești sau sufletești, care, evident, prin concursul lor pot să dea sănătatea sau boala. Astfel, ceea ce faci pentru menținerea sau promovarea sănătății nu modifică esențialmente longevitatea, și nici boala, în sens obișnuit, nu atinge de altfel însăși entitatea longevității. Când durată ce ți s-a dat ca linie a vieții s-a consumat, atunci devii oarecum un loc de minoră rezistență pentru boalele care te-au pândit dintotdeauna, dar care de-abia acum sunt autorizate să te răpună” (*Discobolul*, p. 65). Astfel, maturizarea, îmbătrânirea, îmbolnăvirea și moartea nu sunt văzute neaparat în serie prin optica cauzalității, ca o desfășurare firească; am spune că momentul ruperii duratei de viață, momentul consumului

este unul absolut, declanșator, eruptiv, ce transfigurează ființa, convertind-o în acel „loc de minimă rezistență” aservit bolii înainte de extincție.

Din volumul *La cumpăna apelor* (1933) începe liricizarea, folclorizarea tematicii și a versului, și poate că cea mai relevant exemplu pentru aceasta este chiar poemul *Boală*: „Intrat-a o boală în lume, / fără obraz, fără nume. / Făptură e? Sau numai vânt e? / N-are nimenea grai s-o descânte. / Bolnav e omul, bolnavă piatra / se stinge pomul, se sfarmă vatra. / Negrul argint, lutul jalnic și grav / sunt aur scăzut și bolnav. / Piezișe cad lacrimi din veac. / Invoc cu semne uitare și leac”. Reprezentarea metaforică a bolii oscilează între materialitate (*obraz*) și imaterialitate (*vânt*). Descântecul, leacul, semnele și uitarea sunt singurele posibilități ale vindecării, aflate în sfera gândirii magice. Această asociere nu este singulară; ea apare și în *Sta în codru fără slavă*, poem cu ritm și rimă de inspirație folclorică, o posibilă sursă a acestuia fiind versurile populare culese de Ion Pillat⁵: „Stă în codru fără slavă / mare pasăre bolnavă. // Naltă stă sub cerul mic / Și n-o vindecă nimic, // numai rouă dac-ar bea / cu cenușă, scrum de stea. // Se tot uită-n sus bolnavă / la cea stea peste dumbravă”. Remarcăm congruența viziunii și a rimei cu *Soare iberic* (din periodice, 1960): „O clipă mă amăgesc / cu Oceanul ce se vede-n zare / dar umbră nici apa nu are/ să-mi înveselească inima bolnavă. / Să-mi înveselească inima bolnavă / mi-ar trebui de-aiurea dezmierdare / multă-nrourată slavă / a Vlahiei deasă, largă / reavănă dumbravă”. Rima *bolnavă-slavă-dumbravă*, dorul de transcendență (*steaua-Oceanul*), precum și sugestia unei posibile „vindecări” de natură acvatică (*roua, înrourată slavă, apa*) indică paralelismul tematic al celor două creații, precum și metaforizarea bolii în spiritual. Regăsirea echilibrului este căutată în „descântec” și în *Ursul cu crini* (din *La cumpăna apelor*): „Bolnavii de oase din cele o mie de sate / în cale-i s-aștern. El îi calcă de rău. Și de bine / el joacă, vorbe uitate spunând lângă umerii lor. / Spre seară boala iese din casă, din gând și din vină”. Boala iese din sat așa cum a intrat, imaterial, insesizabil, cauza și leacul său fiind mistere de nepătruns în mod rațional. Din constelația tematică a imaginarului thanatic se desprinde crinul, unul din simbolurile recurente și mai inedite în poezia lui Blaga. Ursului în degradare i se pune în brațe „un crin”, cântăreții bolnavi străbat „amurguri / cu crini albi în gură”. Dacă ne întoarcem la elanul energiei cosmice din *Poemele luminii*, ne amintim și de „muntele cu crini”, asociat cu lipsa „păcatului”. O interpretare pentru ambivalența simbolului (inițial, o posibilă referință biblică la „abandonul mistic sub semnul grației lui Dumnezeu”, sugerat de versetul 28 din Matei, 6 „Luați seamă la crinii câmpului cum cresc, nu se ostenesec, nici nu torc”) este corelată înseși gândirii populare asupra bolii, ce o raportează la sfera sacrului.

⁵ „În grădina lui Ion / toate păsările dorm / Numai una n-are somn / Cată să se facă om”, versuri citate de Blaga în propria sa *Antologie de poezie populară* (Opere, p. 874).

4. Îndepărtarea de sacru. Boala ca păcat. Blaga se întreabă retoric într-un aforism: „În naivitatea lor invincibilă, țăranii își neagă sau își tănuiesc bolile. Ei se comportă ca și cum boala ar fi o rușine, efectul sau echivalentul unui păcat. – Dar această atitudine să nu fie mai îndreptățită decât se crede? (*Discobolul*, p. 78). Alterarea condiției fizice sau psihice este asociată cu blestemul divin, pedeapsa pentru comiterea unor transgresiuni. Oamenii bolnavi sunt „însemnați”, alienați, excluși. Îndepărtarea de sacru din viziunea morții cosmice relevată succint anterior se manifestă și prin această asociere din gândirea populară, astfel putând fi explicat și simbolismul ambivalent al crinului, dar și cel al bolii, ce este conotată predominant negativ în poezie, valorizată pozitiv ulterior în considerațiile asupra forțelor creatoare ale condiției precare. Pasărea din codru este „fără slavă” pentru că este bolnavă, iar tânjirea după stea sau ocean, scrutarea depărtărilor, a orizontului cosmic este dorul de transcendență, aspirația la integrarea în sacralitate, destinată neîmplinirii. Lipsa certitudinii este resimțită aproape arghezian în *Psalml 151*: „În golul ce-l lăsași căzând, ceva mă doare (...) / Nu te mai văd, dar te mai simt prin noapte. / Te simt duminica și toata săptămâna / cum ciungul simte o durere-n mână / pe care n-o mai are”. Încă din titlu este marcată îndepărtarea de tradiția psalmistă canonică, îndepărtare reflectată tematic în problematizarea divinității. Absența sa este resimțită fizic la extrem, prin metafora mutilării. Despre poemele din volumele anterioare, ce surprind degradarea cosmică și implicit a divinității, Marin Mincu observă că „„Boala» care roade acum elanurile (...) e un efect al problematizării survenite prin apariția gândului diferențiator” (p. 157), iar universul e „atins iremediabil de boala sfârșitului” (p. 167). Relația de interdependență între degradarea fizică și depărtarea de sacru, „păcatul” în viziunea populară, nuanțează întreaga receptare a acestei morți cosmice anunțate. Atât boala, cât și vindecarea se află dincolo de înțelegerea rațională, iar nădejdea salvării în plan fizic și spiritual străbate meditațiile poetice, având însă deznodământ tragic.

5. Apropierea de transcendent. Marele Orb. Orbirea poate fi inclusă în câmpul semantic larg al condițiilor fizice precare prezente atât în lirica blagiană, cât și în metaforele plasticizante ale conceptelor sale filosofice. *De mână cu Marele Orb (În marea trecere, 1924)* este poate cea mai cunoscută articulare a conceptului divinității oarbe, tăcute, izolate în sacru. Ca și Pan, Marele Orb contemplează universul în degradare, conștientizând irevocabilul parcurs pe care nu trebuie să-l influențeze („El tace – fiindcă orice vorbă la el se schimbă-n faptă”). Această „divinitate mutilată” (Mincu, p. 167) este atinsă de boală, deși poate boala este însăși esența existenței sale în orizontul sacrului. Chiar din *Pietre pentru templul meu*, Blaga asociază demiurgului orbirea ca marcă a genialității și a cunoașterii superioare: „Cei mai aleși dintre oameni se lasă conduși în viață de-un ideal născut din ei înșiși:

sunt ca orbii, care se lasă purtați de mână de copiii lor” (p. 74). Se prefigurează drumul în amurg al fiului și Tatălui: „Îl duc de mână prin păduri”. Tatăl este „blajin în aparență” dar „în subtext, simbolul unei divinități bolnave” (Mincu, p. 167). Tot printre primele cugetări apare întrebarea retorică: „Sunt mulți orbi, dar câți dintre ei au orbit de lumină?” (p. 77). Asocierea paradoxală apare și în *Schimbarea zodiei* (din *Nebănuitele trepte*, 1944): „Ce cântec nemăsurat! / Ca unui orb vindecăt / lumea-n lumină mi s-a lărgit”. Vindecarea unei condiții irecuperabile este posibilă în logica deschiderii la cunoașterea irațională. Desigur, corolarul orbirii în plan simbolic este tăcerea, specific blagiană, amintită în *Hronicul și cântecul vârstelor* ca o anomalie a copilăriei, valorificată ulterior ca mit poetic. Tăcerea este, însă, o opțiune justificată de semnificații ce depășesc, pentru scopul analizei noastre, câmpul semantic al patologicului. O idee ce poate fi însă intuită despre legătura dintre tăcere și boală este aceea că, spre deosebire de alte condiții fizice și psihice, tăcerea nu este niciodată valorizată negativ, ci este resursa deschiderii către cunoașterea irațională și, deci, către sacru. Notăm ca o posibilă interpretare a poeziei *Mânzul* (*Nebănuitele trepte*, 1943) apropierea de transcendent prin boală, o boală cosmică, vegetală și animală, revalorizată pozitiv: „În noaptea aceasta-i bolnav. Simte ca o durere / la spete, tainic la locul / unde purced să-i crească aripile. (...) E noaptea de boală a lumii, când mugurii toți / plesnesc c-un mulcom țipăt sub zare” (din notele ediției critice aflăm că poezia este scrisă sub impresia nașterii unui mânz negru dintr-o iapă albă; subtextul nașterii se poate citi în *plesnirea* mugurilor, *boala* lumii fiind însăși intrarea în existență).

6. Leziunea și limita. Rana. O extindere a înțelegerii legăturii dintre simțuri și degradarea lor se află în conceptul de rană, metaforizat la rândul-i, atât în lirica blagiană, cât și în aforisme. Nu vom parcurge decât succint câteva dintre exemplele mai relevante. Cugetarea ce planează asupra asocierii pe care o relevăm este despre „simțurile originare”: „Bănuiesc că Viața a privit și a văzut în lumea din preajma ei – întâia oară – printr-o rană. Originar, toate simțurile trebuie să fie – răni permanentizate” (*Elanul insulei*, p. 128). Răni permanentizate ce se transformă în simțuri (originare – înțeles ca superioare cunoașterii imediate): cea a orbirii, a sfâșierii (mutilarea), a alienării (lepra). Moartea este principalul orizont al acestor simțuri exacerbate: „Gândul morții a deschis în conștiința omului o rană, care a rămas și va rămâne nevindecată, nicio frunză de leac nefiind destul de mare să o acopere” (*Trilogia cunoașterii*, p. 411). Leziunea este purtată cu sine, în sine, asimilată conturului interior, dincolo de biologic: „Nu cu ochii mai privesc – hotar – poiană. / Cat în preajmă, pretutindeni, printr-o rană” (*Lângă vatră*, postumă). Leziunile sunt permanente, ireversibile și interiorizate („Purtăm fără lacrimi / o boală în strune (...) Răni ducem – izvoare -/ deschise subt haină”, *Cântăreții bolnavi*). putând fi și resurse ale creației. Și „cântăreții leproși” sunt „mistuiți de răni

lăuntrice”. Rana este esențială ființării în lume („Dar fără de-o rană făptura e moartă” – *Columna lui Memnon*, din *Corăbii cu cenușă*), ceea ce amintește de motto-ul volumului În marea trecere: „știu că unde nu e moarte nu e nici iubire”. Însăși iubirea, temă majoră mai puțin corelată metaforii bolii, poate deveni o leziune acută: „Când fiecare celulă din noi devine o inimă, atunci suntem bolnavi. Dar numai iubirea ne încearcă în acest chip.” (*Elanul insulei*, p. 152, reluat în poemul Începuturi). Hipertrofierea fiecărei celule este tot un fel de „simț enorm”, intens, hiperbolic, a cărei consecință este vulnerabilizarea ființei. Limitele leziunilor sunt, deci, transgresate în plan sacru prin conceptul rănilor permanentizate în simțuri; ele stigmatizează totodată eul spiritual, fiind o permanentă aducere-aminte a morții purtate în sine.

7. Creația ca boală. Valorizarea pozitivă. Titlul volumului de aforisme *Pietre pentru templul meu*, ce cuprinde esențe ale viitoarelor idei încă nedevelopate plenar în opera filosofică, poate fi interpretat și din perspectiva intenției de a crea monumentul moștenirii artistice. Lucian Blaga a ținut ca elementele centrale ale întregii sale creații, literare și filozofice, să își poată răspunde coerent, coeziv, să ofere viziunea sa unitară și atent expusă în discurs (științific, dar și poetic). Corecturile manuscriselor, preocuparea de a publica ediția antumă definitivă a poeziilor, precum și dorința ca fiica sa să îi asigure continuitatea acestei moșteniri indică preocuparea adâncă pentru cum va fi Lucian Blaga în lume după „marea trecere”. Templul, construcție mitică religioasă cu funcții funerare, este simbolic pentru această trăire în orizontul sfârșitului, inițial incipientă, acutizată ulterior. Creatorului îi este pusă în față creația ce, o dată născută, îi va supraviețui. Având în minte această legătura simbolică dintre creație și moarte, putem acum integra metafora bolii ca unul dintre elementele ce adaugă la complexitatea acestui raport simbolic.

Valorizarea pozitivă a posibilităților creatoare ale bolii nu este explicitată în primele două volume de poezii, și nici în *Pietre pentru templul meu*, precum este, probabil, intuitiv firesc, având în vedere „lumina” de care sunt străbătute aceste viziuni de început. Această raportare pozitivă va veni la sfârșitul perioadei de creație, în *Nebănuitele trepte* și volumul de aforisme postum *Din duhul eresului*, a căror sensibilitate poate fi comparată cu seninul, dar nu și intensitatea raporturilor eu-lume din primele volume. Atitudinea tânărului Blaga față de boală poate fi, în schimb, intuită, dintr-o însemnare interesantă din corespondența cu viitoarea lui soție, Cornelia Brediceanu. Într-o scrisoare trimisă după refuzul inițial al familiei acestei. Blaga declară că suferă de o „criză de nervi”, apoi „o anghină în gât; zac în pat cu fierbințeli (...). Ca să-mi treacă de urât ți-am făcut niște versuri - «soade»; nu știu, poate au și ele anghină: (urmează citarea versurilor, n.n). Dacă versurile n-au anghină, au totuși temperatură, căci s-au născut din temperatură (s.n).” (23 august 1917, *Opere*, p. 636). Deși într-un registru ludic, însemnarea relevă o

poziție interesantă despre legătura organică dintre creator și creație, sau influența, fie și subliniată comică, a factorilor externi, fizici asupra produsului spiritual. Putem compara pasajul cu altul din corespondență, din septembrie 1942, când poetul se pregătea de publicarea volumului *Nebănuitele trepte*: „De câteva zile stau mai mult în pat, doborât de o efervescență creatoare cum de mult n-a mai dat peste mine”. Deși contextul este restrâns, recunoaștem starea de epuizare, clocotire mocnită a elanului creator, acolo unde ne-am fi așteptat, după „doborârea la pat”, să întâlnim vulnerabilitatea, boala.

De la tânărul îndrăgostit cuprins în elanul luminos, sănătos al începutului, raportarea la patologic și creație evoluează spre tonul grav din *Încheiere* (din volumul *În marea trecere*): „Frate, o boală învinsă ți se pare orice carte. / Dar cel ce ți-a vorbit e în pământ. / E în apă. E în vânt. / Sau mai departe”. Arderea interioară intensă, atotcuprinzătoare a creației este resimțită ca o secătuire, sleire de puteri. Epuizării forțelor creatoare în plan psihic îi corespunde slăbiciunea trupului după boală în plan fizic. Eugen Simion comentează acest citat (al cărui prim vers ar fi putut fi un aforism), punându-l alături de afirmația lui Emil Cioran: „orice carte e o sinucidere ratată”. Și Blaga se apropie metaforic de ideea sinuciderii, însă în privința memoriilor, asupra cărora meditează frecvent în *Elanul insulei*: „A citi memorii înseamnă a face o baie de cenușă. Și e un bun exercițiu de autoincinerare.” (p. 141). Creatorul este marcat, diferențiat de restul indivizilor, prin condiția sa de geniu. Blaga face această diferențiere de mai multe ori, cel puțin în aforistică, insistând asupra rolului suprem al creației (încă din *Pietre pentru templul meu*, rostul existenței este „să-i dăm un sens!”), ce salvează omenirea din universul în destrămare, din problematizarea fără finalitate, din zbuciumul unei vieți imposibil de mântuit. Unul din modurile de diferențiere ale geniului, în niciun caz dintre cele mai recurente sau relevante, însă existent în gândirea blagiană este afecțiunea, alterarea, boala: „Geniul suferă în tinereță de-o secretă bătrâneță, iar la bătrâneță de o secretă tinereță.” (*Elanul insulei*, p. 127). Titlul acestui aforism este „Boale secrete”. Amintește de ciclicitatea vârstelor din cunoscuta poezie de început, *Trei fețe*. Aceste afecțiuni tainice ce merg în răspăr cu desfășurarea cronologică a vieții biologice marchează individul genial, anulând precaritatea existenței și, în final, moartea, prin extrapolarea ideii la existența ulterioară prin creație. Condiția sa marginală (atât în sensul curent, cât și în sensul dat de Blaga – în orizontul misterului) îl face să fie în contratimp. O altă meditație asupra acestui concept reluat cu mai mult scepticism și într-un caz mai specific este „Adolescența, cu crizele ei sufletești și spirituale, reprezintă o vârstă normală (...). Când se prelungește, destrămând virtualitățile maturității, adolescența nu mai este o vârstă, ci boală” (*Din duhul eresului*, p. 229). În acest caz, a fi în contratimp devine patologic. Bătrânețea mai este caracterizată și de o rigiditate în „obișnuințe” și în „vine”, însă

„principiile devin mai elastice. Dar această elasticitate e tot un semn de scleroză” (*Elanul insulei*, p. 143).

Boala este prilej de regenerare și impuls al creației, idee explicată de mai multe ori în *Din duhul eresului*: „Boala care incită la creație este sănătate de ordine mai înaltă” (p. 202), „Dacă se ține seama de puterea ei creatoare, orice boală e o sămânță de divinitate” (p. 207). Chestiunea „utilității” stărilor anormale este propusă încă din *Discobolul*, unde este discutat conceptul de instinct asimilat unor „acte de somnambulism”, înțeles nu ca „stare patologică, ci ca stare normală, utilă, în serviciul speciei” (p. 81). Chiar și conceptul de lumină, extins de Blaga în sfera cunoașterii, este problematizat sub aspectul patologicului într-o cugetare: „Cert, din punctul de vedere al lumânării, flacăra ei, ce dă lumină – este o boală”. Precizarea „ce dă lumină” poate sugera atât funcționalul, utilul consumării (apropiat, ca finalitate, în plan metaforic, de raportul creator-creație) cât și orizontul sacru. „Punctul de vedere al lumânării”, sintagmă folosită atât pentru abstractizare, cât și pentru antropomorfizarea obiectului, poate indica din nou paralela cu umanitatea în genere. Procesul de mistuire anulează existența fizică, dar o transcende în același timp - prin lumină.

8. Bolile criticii. Receptarea lui Blaga a fost relativ anevoioasă; deși *Poemele luminii* se bucură de succes, iar Blaga este imediat revendicat ca poet al Ardealului de curând recuperat, opinia critică nu este unanim convinsă de valoarea sa. Odată ce lirismul se abstractizează, iar tema morții cosmice cuprinde din ce în ce mai mult din formele meditațiilor poetice, unele voci critice reacționează prin formule memorabile, ce aduc diverse „boli” literare în prim-planul argumentării. Desigur, citatele ce urmează trebuie văzute ca metafore critice cu scopul plasticizării discursului; în absența unui context mai larg, nu se pot imputa opiniilor critice variatele puncte de vedere, situate mai mult, în acest caz, în spectrul dezaprobării.

Astfel, chiar din 1924, unul dintre comentariile stârnite de lectura volumului *În marea trecere* este: „Nu mai recunoaștem pe cel ce a scris *Visătorul*, *Inima*, *Zamolxe*, *Scoica*, etc. Ni se pare că e bolnav și bătrân și ne doare că-l vedem așa.” (C.d.i, în *Datina*, ianuarie 1924). La 29 de ani, meditațiile grave asupra decrepitudinii universului pe care le semnează Blaga îi aduc neîncrederea celorlalți. Precum avea să afirme într-un aforism mai târziu, „boala secretă” a tinereții este chiar bătrânețea. Scarlat Froda acuză și el „plăcerea suferinței intelectualizate” (*Adevărul literar și artistic*, 11 mai 1924). Abia după publicarea volumul *La cumpăna apelor*, în 1933, Șerban Cioculescu este câștigat printre cei ce apreciază sensibilitatea blagiană. Acesta consideră că „fiecare fenomen natural sau moral se înobilează cu un sens ascuns, în esență religioasă sau transcendentă” („Brevia”, *Vremea*, 1931). În cazul de față, inclusiv boala aparține acelor fenomene naturale (procese biologice de

degradare, dezechilibrare) înnobilate, aduse dincolo de fizic, cărora li *se dă un sens*. În *Istoria literaturii românești contemporane*, Pașii profetului ar face parte din „literatura bolnavă”, plină de „imagini dezgustătoare” (criticul dă exemplu mai degrabă inofensivele versuri „Prin miriști se joacă / șoareci și viței / Iar vițele de vie / țin în palmă brotăcei”, din *Moartea lui Pan*). O sugestie a contaminării folosește și V. Băncilă când afirmă că Blaga „în poezie stihializează tot ce atinge” (*Lucian Blaga, energie românească*, 1938), fără a avea însă intenții ironice.

După publicarea volumului următor, *La cumpăna apelor*, Ion Breazu, unul dintre primii critici receptivi la sensibilitatea blagiană, consideră că „sentimentul unitar al acestor poezii e al convalescentului. Boala de care a suferit poetul e febra eternității.” (*Gând românesc*, iulie-august 1933). O viziune similară are Octav Șuluțiu, ce consideră că „refuzul vieții (...) e mai mult o oboseală, o nelămurită boală, care roade carnea până la aneantizare. Cuvântul precis pentru această stare e lăncezeala...” (*Azi*, 3 octombrie 1933). Spre deosebire de „bolile acuzatoare” ce suprapuneau ființa biologică și pe cea a creatorului, cei doi critici amintiți mai sus folosesc termenul pentru a generaliza viziunea despre „paradisul în destrămare”. „Febra eternității”, condiție metafizică, nu cuprinde poetul, ci conștiința creatoare ce se coboară la elementele teluricului pentru a pătrunde sensul suferinței, al sfârșitului.

Concluzii. Metafora bolii se integrează sistemului poetic de semnificații, fiind subordonat temei morții (individuale, supraindividuale, cosmice). Boala cuprinde atât vulnerabilul fizic cât și cel spiritual, fiind o manifestare a problematizării existenței, a sacrului și a sensului. Individul atins de boală este însemnat, se află la limită, ceea ce în orizontul filosofic blagian capătă conotații metafizice. Valorizarea negativă nuanțează tabloul thanatic al decăderii cosmice. Valorizarea pozitivă a bolii înseamnă potențialul său creator, generat de acuta conștientizare a morții, rana deschisă. Nu în ultimul rând, boala poate să apropie de sacru, prin deschiderea cunoașterii iraționale (Marele Orb), sau să adâncească distanța dintre eu și o divinitate pentru care slăbiciunea constituie un păcat.

Bibliografie

Blaga, Lucian, *Elanul insulei*, ediție îngrijită de Dorli Blaga și George Gană, Cluj Napoca, Editura Dacia, 1977

Blaga, Lucian, *Opere, I. Poezii*, ediție critică de George Gană, introducere de Eugen Simion, București, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, 2012

Blaga, Lucian, *Poezii*, introducere, tabel cronologic de Marin Mincu, Constanța, Pontica, 1995

Blaga, Lucian, *Trilogia culturii*, București, Humanitas, 2011

Blaga, Lucian, *Trilogia cunoașterii*, București, Humanitas, 2013

- Borcilă, Mircea, „Bazele metaforicii în gândirea lui Lucian Blaga”, în *Limba și Literatură*, Societatea de Științe Filologice din România, vol. I, București, 1996
- Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, București, Polirom, 2009
- Friedrich, Hugo, *Structura liricii moderne*, traducere de Dieter Fuhrmann, București, Univers, 1998
- Indrieș, Alexandra, *Corola de minuni a lumii: interpretare stilistică a sistemului poetic al lui Lucian Blaga*, Timișoara, Facla, 1975

PAX MAGNA SAU DESPRE SIMPATIA DEMON-CREATOR

Ioana Jeler

Universitatea de Medicină, Farmacie, Științe și Tehnologie, Târgu-Mureș

Abstract. *One of the most representative theme in the works of Lucian Blaga is knowledge and the way it is reflected in the unconscious. He is known for the different meanings given to this knowledge, proposing a new path for the understanding of everything around us, starting from the inner of human soul to the world genesis. This paper will show this specific process of Blaga, in one poem „Pax Magna”.*

Key-words: *knowledge, metaphor, genesis, God, Demon, peace.*

Lucian Blaga plasează drept poezie de deschidere a creațiilor sale poetice *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii, ars poesis*, care susține ideea unei poezii ca formă de cunoaștere, devenind un îndemn spre gnoză. Poemele următoare se supun aceleași teme, cea a cunoașterii, așadar Blaga construiește un spațiu al organicității. Ideile și conceptele filosofice își găsesc ecou în substanța poetică.

Sensul poetic este generat de metafora revelatorie. Poetul reușește nu doar să plaseze în versuri această figură, ci să o și potențeze prin mit. Evidențiind specificul poeticului, Nicolae Manolescu afirmă: „Orizontul mitului este similar celui al metaforei: mijloc de cunoaștere analogică a lumii prin care, în loc să fie reduse, neînțeleșurile se schimbă în înțeleșuri și mai mari.”¹ În cadrul volumului de debut, poeziile lui Blaga urmăresc tocmai această tehnică analogică, prin care parcurge atât cunoașterea lumii, cât și a sinelui, folosind elemente mitologice din sfera arhaică, religioasă și filosofice, invitând, mai apoi, prin versuri, la o nouă cunoaștere deschisă perspectivei ontos-urilor. Dintre toate metaforele revelatorii existente la Blaga, *lumina* ocupă un loc aparte în glosaru-i poetic; această metaforă, simbol al întregului volum, conturează sacralitatea, lumina poetului „sporește a lumii taină”. De asemenea, este și un indice al contemplației, un liant al sufletului uman cu natura primă, cu începuturile, sugerând calea ascendenței spre divin.

Spre finele volumului *Poemele luminii*, se află poemul *Pax Magna*. Cu o rezonanță puternică în limba latină, titlul anunță o „mare pace”. De-a lungul poemului, starea pe care o indică titlul pare a fi mai degrabă o joacă metaforică, care contribuie și ea la percepția afectivă a textului.

Contrar echilibrului pe care îl instaurează titlul, poezia se deschide cu

¹Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Ed. Paralela 45, 2008, Pitești, p.686.

o interogație: „De ce?”, care, ulterior, se repetă; prima parte a poemului denotă prin urmare, o stare de confuzie care va fi accentuată mai apoi de o întreagă dihotomie existențială.

Al doilea vers al poeziei deschide o primă porțiță interpretativă prin metafora revelatorie „un picur de dumnezeire pe pământ” unde spațiul se înfățișează în dublă ipostază, prin sacru și profan. Această antonimie divin-pământesc, susținută de verbul sinecdotic „îngenunchez” trimite spre geneză, întâlnirea cea dintâi a omului cu sacralitatea sau întruparea lui Dumnezeu în om². Comparatia „în fața mea ca-n fața unui idol” evidențiază analogia chip-idol, omul conștientizează prezența divinului în creație, astfel se remarcă o translație a profanului în sacru, tocmai prin acest picur de dumnezeire. Mai mult: „[...] transcendentul și contingentul se încarcă reciproc de virtuțile sacralului, venind unul spre celălalt fără a ieși din orizontul misterului și al revelației.”³

Cea de-a doua interogație pune accent pe înecarea eului, fapt care se întâmplă într-un imagistic latent cunoașterii, simbolizat prin prezența luminii. Verbul „se-neacă” sugerând o împotmolire. Alăturată lexemului „eu”, într-un cadru atât de prielnic autocunoașterii, semantica înecului propune o receptare reversibilului mișcării⁴. Conversiunea pronumelui „eu” („eul”) trimite spre un semantism lăuntric, astfel putem vorbi despre un sine poetizat. Drept urmare, principiul lui Novalis conform căruia: „orice coborâre în sine este în același timp și înălțarea spre realitatea exterioară”⁵, se regăsește și în poezia lui Blaga.

În versurile următoare, întâlnirea cu realitatea exterioară este susținută de simboluri așezate disciplinat în poezie. Un aspect definitoriu îl prezintă epitetul evocator „nopti adânci” care amplifică profunzimea coborârii în sine, în adâncime. Metafora „sori îndepărtați s-aprind pe cer” poate avea rădăcini în fondul arhaic a lui Lucian Blaga, întrucât în unele credințe ale poporului român, soarele este „steaua diavolului”, deoarece „[...] făcând Dumnezeu de toate și împărțindu-le, s-a apucat să împartă luna, soarele și stelele. Ca să nu creadă că-l înșală, Dumnezeu l-a lăsat să-și aleagă. Diavolul și-a luat soarele.”⁶ Astfel, printr-o metaforă revelatorie, tainic se sugerează, întâlnirea Dumnezeu-Satana prin „sori-pe cer”.

La nivel lexical, sunt folosite inversiuni semnificative, antinomii precum: *vară-iarnă*, *zi-noapte*, *lumină-întuneric*, care nu au doar valoare stilistică, în sensul impunerii câmpurilor semantice ale întunericului și luminii, ci și prelungiri simbolice către mister și cunoaștere. Prin urmare, în

²Lucian Blaga, „Spațiul mioritic” (din *Trilogia culturii*), Ed. Humanitas, 2011, București, p. 177.

³Vasile Fanache, *Chipuri tăcute ale veșniciei în lirica lui Blaga*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2003, p.66.

⁴Apud Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mitul poetic* vol. 2, Ed. Facla, 1983, Timișoara, p. 49.

⁵Eugen Todoran, op. cit., p. 49.

⁶Eugen Todoran, op. cit., p. 53.

simultanitate cu primul poem, *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, în „marea pace”, persistă aceeași preferință a autorului spre conservarea misterului, întrucât tulburarea eului se arată odată cu încercarea omului de a da sens unor taine universale, cum ar fi: angelicul și demonicul. În acest fel, cea de-a treia interogație surprinde prin accentuata antonimie *Demon-Creator*. De altfel, în observația lui Gilbert Durand, „de la această relație Dumnezeu-Diavol, în structura imaginarului, se coboară la cea paradisiac-luciferică.”⁷

În prima parte a poeziei, umanul este problematizat sub forma a două ipostaze, printr-un paralelism antagonic: omul-„un picur de dumnezeire”, respectiv omul cu dracul-n pieptul său.

La nivel stilistic, alternanța contrariilor în poezie îi conferă lui Lucina Blaga o temelie prielnică crezului ce are să îl expună în versuri. Opțiunea poetului este pentru adeziunea contrariilor într-o ideologie a propriei ființe, poezia devenind o scriere directă a (în)scrisului personal.

Motivul *umbrei*, instituit de către opoziția lumină-întuneric, este unul semnificativ, întrucât îl putem interpreta și sub forma unei prezențe subtextuale a autorului. Percepția filosofului Lucian Blaga se îmbină cu cea a poetului, iar mai apoi acaparează eul. De asemenea, observăm că poezia conține persoana I, singular, fapt care poate trăda, din nou, subiectivitatea filosofului.

Într-o poezie care se deschide prin mitul creației, interferența planului divin cu cel satanic, mai mult, întâlnirea lui Dumnezeu cu Satana chiar în sufletul omului, propun o mai bună conturare a „eului”, acolo unde „desăvârșirea creației presupune tocmai această prezență a diavolului în om, drept simbol al pământescului, «că dracul nicăieri nu râde mai acasă/ ca-n pieptul meu»”⁸.

Ingambamentul este întrerupt de adverbul ipotetic „pesemne” aflat la granița dintre cele două scenarii poetice, trimițând semantic la o probabilitate, aducând în centrul poeziei o viziune, o posibilă contemplație a eului asupra antroposului. Prezența epitetului adverbial „învrăjbiți” oferă o conotație negativă, fapt care poate înfiora conștiința eului, în căutarea unor răspunsuri pentru interogațiile precedente în poezie.

Prin asocierea teluricului și a profanului cu prezența satanică, evidențiată în versuri prin contradicția dintre natura umană și cea divină, Eugen Todoran vorbește despre tendința refacerii unității originare prin evidențierea eului duplicitar: așadar „aceeași ființă are uneori și sensul privirii uneia prin cealaltă”⁹. Și iată posibila motivație a repetării „de ce-urilor”,

⁷ Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*, traducere de Marcel Aderca, postfață Cornel Mihai Ionescu, Ed. Univers Enciclopedic, București, 2000, p. 250.

⁸ Cf. Eugen Todoran, *idem*, p. 57.

⁹ Eugen Todoran, *Lucian Blaga, mitul poetic* vol.1, Ed. Facla, 1981, Timișoara, p. 280.

fiindcă, odată ce o existență este concepută ca ruptă în două, în „contrarietăți date la limită”, se impune refacerea întregului.

Treptat, prima ipostază a poeziei, cea dominată de confuzie, incertitudine este înlocuită printr-un timp reflexiv: alături de poet, meditam asupra existenței.

Semantica formelor temporale de trecut ale verbelor „au înțeles”, „s-au împăcat” evocă iterativ geneza, facerea lumii ca efect al pactului dintre Dumnezeu și Satana. De această dată, creația nu mai este una „pur” divină, ci o împreunare de bine și rău, de divin și demonic.

Toate acestea anunță în registrul imaginarului acea trecere, pe care Eugen Todoran o sublinia: „[...]de la negative se construiește pozitivul [...]. Este (de fapt) o inversiune a diurnului cu nocturnul”¹⁰, în plan simbolic înfrățindu-se drept o „coincidență a contrariilor”, afirmând mai departe: „[...] o nevoie de a gândi împreună, într-o unitate, ceea ce aparține aceleiași existențe, adică lumii ca tot.”¹¹. Odată cu această constatare, Blaga dedublează mitul creației, oferindu-i genezei o nouă perspectivă fundamentată pe complementaritatea contrariilor.

Prin poemul *Pax Magna*, Lucian Blaga ilustrează sufletul uman sub forma unui echilibru, divin-satanic, altfel spus virtute-păcat, propunându-i cititorului o aprofundare a trăirilor care îl ființează: „iubire, credință-îndoială, minciună”.

Cea de-a doua și ultima strofă a poemului propune în incipit două substantive „lumină”, „păcat” legate prin conjuncția „și” cu o semantică evocatoare. *Lumina*, simbol al sacralității, alături de *păcat*, rodul trupului¹², determină sensul poetic al împăcării dintre Demon și Creator: „Lumina și păcatul/ Îmbrățișându-se s-au înfrățit în mine-ntâia oară”. E un timp al păcii posibil emanat de simpatia Demon-Creator.

Înfrățirea dintre *lumină* și *păcat* nu reprezintă doar momentul în care Blaga ne oferă un alt mit al genezei, ci și momentul de maximă elevație filosofică în poezie. Potrivit lui Immanuel Kant, autorul construiește în acest punct „corelația ideală”, „indică legătura ce există între autototalizarea și autodepășirea pe de o parte, și chipul sub care omul își revelează ultimele elemente sau coordonate ale misterului”¹³.

Trimiterea spre geneză este reluată prin sintagma „de la-nceputul lumii” și oferă cititorului această nouă închipuire a omului, bun și rău în același trup. Coborârea spre sine este benefică unui transcendentalism al eului poetic.

¹⁰ Eugen Todoran, *Lucian Blaga, mitul poetic* vol.2, Ed. Facla, 1983, Timișoara, p. 49.

¹¹ Eugen Todoran, op. cit., p. 49.

¹² Eugen Todoran, *idem.*, p. 58.

¹³ Aurel Codoban, „Un Blaga ignorant: Filosoful religiei”, în *Eonul Blaga, Întâiul veac*, Ed. Albatros, 1997, București, p. 377.

Un ultim simbol este *șarpele*. Prezența șarpelui în universul dominat de *pace* și *înfrățire* este un plus adus reversiunii simbolurilor tradiționale. Astfel, „maleficul” șarpelui nu este atât de deosebit de „benefic”. Mircea Eliade vorbește despre o simbolistică a șarpelui unde acesta ilustrează „două principii ale «totalizării» ca o coincidență a extremelor în divinitate, activă atât sub aspectele ei întunecate (serpentine), cât și luminoase (divine)”¹⁴. Prim urmare, divinitatea se alcătuiește prin aspecte întunecate și luminoase, iar omul, creație a Divinului, se trage inevitabil din bine și din rău, „printr-o dublă creație a unui Dumnezeu bun și a unui Dumnezeu rău.”¹⁵

Prin construcția metaforică „ochii de otravă”, care pândesc adevărul, poetul trimite spre acea „imperfecțiune a creației”, nevoia omului de a-și explica necunoscutul, de a dezlega misterul, înveninându-l astfel. Condiția umană între cele două tipuri de cunoaștere se relevă nu doar în incipitul poemului, ci și la sfârșit.

Pax Magna devine un *status-quo* al autorului, o premisă postulată în titlul poemului. *Marea pace* este conștientizarea binelui și a răului existente în creația divină. Această metaforă ezoterică a poeziei evidențiază o structură a sacralului, respectiv bipolaritatea, drept o metodă a cunoașterii prin „reintegrarea contrariilor” în lume ca tot. Metaforele revelatorii și simbolistica metabolelor alese conferă unicitate și har poeziei.

Îmbinând religia, filosofia și adevărurile psihologiei umane, Lucian Blaga oferă căi de cunoaștere a sinelui prin forme inedite de comunicare. Aceasta e și poezia *Pax Magna*!

Bibliografie

Bibliografie primară

Blaga, Lucian, *Poezii*, Ediție îngrijită de G. Ivașcu, Editura pentru Literatură, București, 1966.

Blaga, Lucian, „Spațiul mioritic” (*Trilogia culturii*), Ed. Humanitas, București, 2011.

Bibliografie critică

Borcilă, Mircea (coord.), *Eonul Blaga, Întâiul veac, Culegere de lucrări dedicată Centenarului Lucian Blaga*, Ed. Albatros, București, 1997.

Codoban, Aurel, „Un Blaga ignorant: Filosoful religiei”, în *Eonul Blaga, Întâiul veac*, Ed. Albatros, București, 1997.

Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*, traducere de Marcel Aderca, postfață Cornel Mihai Ionescu, Ed. Univers Enciclopedic, București, 2000.

¹⁴ Eugen Todoran, *Lucian Blaga, mitul poetic* vol. 2, Ed. Facla, 1983, Timișoara, p.52 apud Mircea Eliade, *Mitul reintegrării*, p.47.

¹⁵ Eugen Todoran, op. cit., p. 41.

- Fanache, Vasile, *Chipuri tăcute ale veșniciei în lirica lui Blaga*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2003.
- Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2008.
- Todoran, Eugen, *Lucian Blaga, mitul poetic*, vol 1, Ed. Facla, Timișoara, 1981.
- Todoran, Eugen, *Lucian Blaga, mitul poetic*, vol 2, Ed. Facla, Timișoara, 1983.

LUCIAN BLAGA: METAFORIZAREA POETICII GÂNDIRISTE

Adela-Diana Chindriș
Universitatea de Vest din Timișoara

*Abstract: The aim of this paper is to show how traditionalist elements are shaped in Lucian Blaga's poetry. After presenting some theoretical aspects about the literary magazine **Gândirea**, the one Blaga collaborated with, we will explain how religious and rural motifs get a metaphysical pattern, in comparison with the way they are used in the traditionalist poems.*

Key-words: religious symbols, rural area, tradition, modernism, metaphysics.

1. Argument

Oscilația poetului Lucian Blaga între revista *Contemporanul* și publicația *Gândirea* a creat probleme în încadrarea sa într-un anumit curent literar. Opera blagiană este străbătută atât de elemente moderniste, cu precădere expresioniste, cât și de elemente tradiționaliste, gândiriste. Astfel, lucrarea de față se bazează pe identificarea și explicarea celor din urmă. Vom urmări punctele de convergență și divergență între poetica de tip gândirist și lirica lui Blaga, luând în considerare atât creația lui, cât și colaborarea cu revista. Ceea ce ne interesează în acest studiu este să marcăm, pe de o parte, faptul că Blaga nu poate fi subsumat unei singure mișcări literare (o viziune reducționistă ar diminua valoric opera poetului). Pe de altă parte, multe „încadrări” ale autorului i-au fost mai degrabă imputate, iar revista *Gândirea* nu face excepție: publicația a avut mai mult de câștigat de pe urma asocierii cu Blaga.

2. Delimitări conceptuale și relația lui Blaga cu *Gândirea*

Pentru început, demersului nostru îi sunt necesare câteva repere istorice. *Gândirea* apare la Cluj, în anul 1921, sub egida lui Cezar Petrescu și I. D. Cucu. Menirea cu care debutează revista era aceea de a oferi tinerilor scriitori șansa de a-și promova operele. Chiar dacă este lipsită de un articol-program, această revistă atrage mulți scriitori și menține, pentru început, un echilibru între tendințele moderniste și cele tradiționaliste. Se produce astfel o anumită hibridizare a specificului poeziilor, lucru care îi displace lui Nichifor Crainic, care își dorește ca revista să aibă un temei mai bine fixat – în spațiul și subiectele autohtone, căci unul dintre reproșurile aduse de gândiriști se referă la „anarhia” care domina primele decenii ale secolului al XX-lea, prin prezența, spre exemplu, a tumultuoaselor mișcări avangardiste.

Revista se mută la București în 1922, urmând ca din 1926 aceasta să fie patronată de Nichifor Crainic. În ceea ce privește ideologia gândiristă,

Nichifor Crainic este cel care scoate în evidență câteva din trăsăturile fundamentale ale acesteia în diferite articole publicate în revistă. Unul dintre acestea este *Sensul tradiției*, publicat în 1929. La acea vreme atât societatea, cât și cultura românească se aflau într-o perioadă marcată de divergențe din punct de vedere socio-cultural. Ideile din Occident pătrundeau în spațiul românesc, unele fiind asimilate, altele nu. Oamenii de cultură erau împărțiți în mai multe categorii din punctul de vedere al receptării conceptelor occidentale: cei care încurajau această receptare, în ideea ca aceasta să fie una absolută, cei care doreau o pliere a noilor idei pe fondul autohton și cei care erau în căutarea unui specific național românesc, având valoare autonomă. Din ultima categorie face parte acest Nichifor Crainic. Conform acestuia, „O cultură proprie nu se poate dezvolta organic decât în aceste condiții ale pământului și ale duhului nostru. Occidentalizarea înseamnă negarea orientalismului nostru, nihilismul europeanizat înseamnă negarea posibilităților noastre creatoare. Ceea ce înseamnă negarea principală a unei culturi românești; negația unui destin propriu românesc, și acceptarea unui destin de popor mort.”¹. Căutarea unui specific național îndreaptă ideologia gândiristă spre extremism, în sensul apelului exclusiv la „un puternic rezervor de spritualism românesc”², în contextul creării României Mari, negând orice privire către exterior. Radicalizarea mișcării se explica prin îmbrășisarea ortodoxismului, văzut ca generator al specificului românesc: gândirismul trebuie să prindă „ca într-o pânză de păianjen întreaga viață spirituală a neamului”³.

Scriitorii care publică în această revistă se împart în două categorii, clasificați de către însuși Lucian Blaga, autor ce va face parte din „comitetul” de conducere a revistei. Așadar, „cei de dreapta” sau „cei care s-au menținut cu strictețe în ogașele dogmatice ale ortodoxiei creștine” (aici sunt încadrați: Nichifor Crainic, Vasile Voiculescu, Dumitru Stăniloae, Ion Pillat, Victor Papilian etc) și „cei care și-au îngăduit, sub privirea uneori muștrătoare a directorului, o anume libertate creatoare față de motivele creștine, convertindu-le în mituri și viziuni inedite”⁴. Lucian Blaga este unul dintre cei care optează pentru o liberalizare și îndepărtare de spiritul ortodoxist. În ciuda acestei „devieri”, Nichifor Crainic privește cu mare admirație poezia blagiană, care valorizează miturile, credințele și eresurile poporului român, pentru că, precum în cazul celorlalți scriitori, avem de-a face cu „aceeași tendință a inspirației și o aceeași tendință de a se desprinde din plasticul artei lor sensul unei noi și înalte spiritualități”⁵.

¹ Nichifor Crainic, *Sensul tradiției*, în *Gândirea*, anul IX, nr. 1-2, 1929.

² Gh. Vrabie, *Gândirismul. Istoric, doctrină, realizări*, Editura Cugetarea, București, p. 18.

³ Idem, *Ibidem*, p. 67.

⁴ Lucian Blaga, *Nichifor Crainic*, în *Gândirea*, XX, nr. 6, iunie 1941, p. 281.

⁵ Gh. Vrabie, *op. cit.*, p. 87.

Sincronizarea primelor volume ale lui Blaga cu expresionismul german susține, într-o anumită măsură, încadrarea sa în direcția modernistă. La asta se adaugă și libertatea prozodică (absența ritmului, versul alb, ingambamentul). Astfel, ne punem întrebarea: cum e posibil ca unele opere blagiene să prezinte nuanțe gândiriste?

Blaga nu face parte din categoria poeților moderniști care atacă tradiția. El o asimilează și o revitalizează prin formulele prozodice noi, promovând un modernism eclectic. Acesta se confruntă cu întrebările și problemele existențiale tipice moderniștilor, dar își caută liniștea, pe care o găsește în natură, spațiul arhaic și lumea mitică a satului românesc, cufundată în misterul divin creator. În acest sens, putem spune că Blaga apelează la același „instrumentar” poetic precum gândiriștii, însă îl metaforizează printr-o spiritualizare care presupune transformarea ruralului în „sat-idee”, fără o atitudine refractară față de modernitate, fără inflexiuni ortodoxiste.

3. *Deus otiosus*, „paradisul în destrămare” și alte simboluri religioase

Gândiriștii promovează poezia religioasă cu nuanțe ortodoxiste. Lucian Blaga s-a abătut de la această cale. El a preia motive și teme religioase, însă le metaforizează, le conferă un caracter mitic sau chiar luciferic, având la bază filosofia și viziunea proprie asupra lumii. Totodată, forța divină apare sub mai multe forme și accepții în textele sale. Pentru a demonstra acest lucru, vom recurge la câteva dintre poeziile publicate de Blaga chiar în *Gândirea* – pe care, prin urmare, revista le-a girat și le-a considerat potrivite pentru a ilustra „doctrina” gândiristă.

Opera blagiană confirmă faptul că autorul „nu caută un Dumnezeu prezent, pe care nu îl găsește, ci un Dumnezeu absent, pe care îl dorește în «voința de credință», dar nu are un Dumnezeu pentru ea, întărindu-i astfel sentimentul înstrăinării în propria lui condiție umană. Ceea ce în poezia lui a fost numit «criză religioasă», este de fapt o dramă a căutării absolutului «ascuns» într-o revelație disimulată”⁶.

În istoria religiilor se afirmă existența lui *deus otiosus*, care după crearea lumii, se retrage în liniștea primordială. Mircea Eliade admite prezența acestei ipostaze în folclorul religios românesc, considerând-o capitală în acest domeniu. Conform credințelor autohtone, Dumnezeu părăsea cerul din când în când alături de Sfântul Petru pentru a-și vizita creația. Fondul profan al lumii pământene l-a făcut să se îndepărteze de aceasta.

La rândul său, Lucian Blaga susține și introduce în operele sale acest fenomen, fiind ilustrat în mai multe texte, printre care se numără și *Psalm* (publicată în *Gândirea*), care face parte din volumul *În marea trecere*. Poezia sintetizează condiția omului modern cuprins de un sentiment de singurătate și

⁶ Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mit. Poezie. Mit poetic*, Ed. Grai și suflet – Cultura națională, București, 1997.

disperare, fiind departe de autoritatea divină. Acesta îi reproșează divinității absența din viața individului: „O durere totdeauna mi-a fost singurătatea ta ascunsă”. Sentimentul de deșertăciune este amplificat: „și fără să-mi fi fost vreodată aproape / te-am pierdut pentru totdeauna / în țărână, în foc, în văzduh și pe ape”⁷. Versurile acestea sugerează omniprezența creatorului în lume, cele patru elemente primordiale înglobându-l. Cu toate acestea, omul modern îl percepe pe creator ca fiind pierdut, ascuns. Spre deosebire de acest Mare Anonim blagian, în poezia lui Nichifor Crainic se observă nevoia stringentă de o divinitate prezentă, dar aici eul subiectiv este mereu pătruns de fiorul divin, îi simte prezența.

Lucian Blaga preia elementele din „decorul” mitologiei biblice pentru a sugera declinul veacului. Acest lucru se vede în poezia *Paradis în destrămare*, care face parte din volumul *Lauda somnului*, dar a apărut inițial în revista *Gândirea*. Simbolurile prezente capătă o conotație ezoterică. Conform legendei biblice, îngerul care păzește intrarea în paradis poartă în mână o spadă de foc, simbolizând adevărul absolut. În poezia blagiană aceasta e „fără de flăcări”, trimițând la ideea de deșertăciune. Elementele din lumea mitică, biblică sunt prezentate din prisma negativului, a anihilării oricărui sâmbure de adevăr. „Serafimii cu părul nins” însetați de adevăr, apa fântânilor care „refuză gălețile lor”, arhanghelii suferinzi, „porumbelul sfântului duh”, care, „cu pliscul stinge cele din urmă lumini”, îngeri goi, păienjeni care umple „apa vie” etc. – toți aceștia creează un tablou lipsit de seninătate în care gândiriștii plasau elementele componente. „Geografia mitologică” a lui Blaga se află sub semnul degradării. Criticul literar Ion Pop susține următoarele: „paradisul în destrămare” este e un univers «lepădat» [...] o lume în care comunicării cu Ființa i s-a substituit închiderea, opacitatea, obstacolul”⁸.

În poezia blagiană este utilizat cu precădere simbolul. Prin utilizarea acestuia, Blaga intensifică misterele existențiale fără să le dea o explicație clară. Câteva dintre simbolurile folosite sunt cele din care fac parte animalele „sfinte”, având astfel o tentă religioasă, însă una îndreptată spre metafizic. Ion Pop explică prezența acestora în poezia blagiană ca fiind o înclinare a poetului român spre partea genuină a naturii. „Un fior metafizic, o chemare de dincolo de lucruri străbate însă mereu în această lume elementară: un apel ce nu provoacă o reală suferință, ci reprezintă mai curând fascinația unei și mai depline integrări în marele cosmos”⁹.

Șarpele este unul dintre animalele care apar în lumea poetică a lui Blaga. Acesta este prezentat din punct de vedere al bivalenței sale. Pe de-o parte, se menține ideea promovată de tradiția creștină, cum că șarpele este un animal malefic, după cum se poate observa în poezia *Pax magna*: „cu ochii de

⁷ Lucian Blaga, *Poezii*, Ed. Eminescu, București, 1988, p. 62.

⁸ Ion Pop, *Lucian Blaga – Universul liric*, Ed. Cartea românească, București, 1981, p. 201.

⁹ Idem, *Ibidem*, p. 181.

otravă [...] călcâiul adevărului să-l muște-nveninându-l.” Pe de altă parte, pe fondul recăpătării armoniei dintre individ și lumea exterioară, șarpele capătă conotații pozitive. Poezia *Fiu al faptei* nu sunt evidențiază această ipostază: „dar încolăcit la picioarele mele / m-ascultă și mă pricepe prea bine / șarpele cel cu ochii de-a pururi deschiși / spre înțelepciunea de dincolo.”¹⁰

Un alt animal frecvent întâlnit este balaurul. Utilizarea lui a determinat asocierea acestuia cu iconografia creștină: victimă a Sfântului Gheorghe, ca „duh al răului” – susține Ion Pop, continuând- „el primește și o puternică coloratură folclorică dezvăluind, alături de sensurile negative, și un înțeles pozitiv.”¹¹. Imaginea balaurului trimite la „universul primar”¹², după cum spune Ion Pop. Poezia *Sfântul Gheorghe bătrân* (volumul *Nebănuitele trepte*) trimite la acest început al lumii, privit acum cu o mare nostalgie. Amintirea balaurului îi trezește cavalerului un sentiment de dor: „balaurul cu solzii-mprăștiți prin spini [...] din era prea fierbinte ce se sparse.”¹³

Observăm că Lucian Blaga se folosește atât de elemente, cât și de concepte din mitologia creștină. El însă nu le plasticizează aidoma gândiriștilor, ci trece spre un plan transcendent, oferindu-le un caracter metafizic. Bestiarul blagian pare similar orizonturilor creștine, însă chiar torsionile primitive ale poezicii sale sunt asociate de gândiriști expresionismului. În mod curios și complet greșit, Gh. Vrabie alătură fondul folcloric și primitivismul lui Blaga nevoii de religiozitate creștină a expresioniștilor: „Întoarcerea către vechile tradiții ale neamurilor, reluarea legăturilor cu superstițiile, datinile, viziunea apocaliptică, primitivismul, într-un cuvânt, din poezia lui Lucian Blaga este de natură expresionistă. Expresioniștii, care cred că arta trebuie să fie și religie, au reintrodus această notă esențială a poeziei cu gândul că numai în felul acesta se poate evada dintr-o lume a instinctelor și platitudinilor sociale, într-o alta, îmbibată de sfințenie și credincioșie”¹⁴. Dar la Blaga avem de-a face cu siguranță cu o reîntoarcere la o mitologie neoficializată, a „runelor”, locală, primitivă, necanonică și necanonizată.

4. Spațiul rural și întoarcerea la origini

Dacă gândiriștii tratează satul și, implicit, țăranul într-un mod idilic, Blaga oferă o viziune mitică asupra spațiului rural. Acesta vede satul ca fiind un punct de cotitură în viața omului. Este unicul loc în care acesta își poate găsi liniștea interioară. Conform gândirii blagiene, acesta este asociat veșniciei, aspect sugerat de poezia *Sufletul satului* (publicată tot la *Gândirea*),

¹⁰ Lucian Blaga, *Poezii*, ed. cit., p. 78.

¹¹ Ion Pop, *op. cit.*, p. 183.

¹² Idem, *Ibidem*, p. 184.

¹³ Lucian Blaga, *Poezii*, ed. cit., p. 156.

¹⁴ Gh. Vrabie, *op. cit.*, p. 231.

apărută în volumul *În marea trecere*. Satul este văzut ca „centru al lumii”, acesta fiind un cronotop mitic: „Eu cred că veșnicia s-a născut la sat. / Aici orice gând e mai încet, / si inima-ți zvâcnește mai rar, / ca și cum nu ți-ar bate în piept, / ci adânc în pământ undeva.”¹⁵. Aceste versuri trimit la ideea unei comuniuni între sufletul omului și țărâna din care provine. S-ar putea ca aceste versuri să trimită și la dualitatea sat-oraș, dezbătută de către Blaga. Acesta afirmă în *Elogiul satului românesc* următoarele: „A trăi la oraș înseamnă a trăi în cadrul fragmentar și în limitele impuse la fiecare pas de rânduiriile civilizației. A trăi la sat înseamnă a trăi în zăriște cosmică și în conștiința unui destin emanat din veșnicie.”. Lucian Blaga vede satul ca fiind o eliberare, oferindu-i vitalitate: „Sufletul satului fâlfâie pe lângă noi, / ca un miros sfios de iarbă tăiată, ca o cădere de fum din streșini de paie, ca un joc de iezi pe morminte înalte”¹⁶. Poezia blagiană conține o sinestezie aparte. Elemente ale vieții rurale sunt metaforizate și personificate pentru a trimite la o imagine plină de dinamism: mirosul „sfios” al ierbii proaspăt tăiate, jocul iezilor etc..

Un alt aspect interesant în poezia blagiană este raportarea sa la origini și re trăirea trecutului. După cum știm, gândirii sau mai bine zis, adepții orientării tradiționaliste în genere, și-au manifestat interesul și admirația față de continuarea tradiției, transmiterea ei, dar și idealizarea trecutului (paseismul excesiv). Un astfel de exemplu este Ion Pillat. Alexandru Piru afirmă: „Departate de a fi descriptivă, exterioară, poezia lui Ion Pillat este o poezie interioară, de re trăiere a trecutului, actualizat cu infinita intensitate, în *Pe Argeș în sus*”¹⁷. Ne interesează poezia intitulată *Odaia bunicului*, deoarece evocă un trecut îndepărtat, dar care nu poate fi uitat. Acesta rămâne impregnant în memoria eului, evocând atât sentimente de dor, cât și de admirație: „Nu s-a clintit nimica și recunosc iatacul / Bunicului pe care, viu, nu l-am cunoscut. / Rămase patu-i simplu și azi nedesfăcut, / Și ceasul lui pe masă, și-a mai păstrat tic-tacul.”¹⁸. Însă la Pillat avem de-a face cu peisaje legate de zonele natale, cu o subiectivitate uneori melancolică, cu o figuralitate și plasticitate topice, convenționale, decorative, deloc spectaculoase.

Aparent, sunt comune câteva teme patriarhale la Pillat și Blaga. Pentru Blaga satul reprezintă „locul mitologic unde, în cadrul existenței ritualizate, omul singur poate reface comunicarea cu statornicul”¹⁹. Poezia *Sat natal*, dedicată lui Ion Pillat, pune în lumină două aspecte interesante. În primul rând, elementele cadrului natural al satului trimit la afirmația lui Pop privind întoarcerea la origini: „Nimeni nu mă cunoaște. Vîntul, el singur, sau

¹⁵ Lucian Blaga, *Elogiul satului românesc*, Academia română, Discursuri de recepțiune, 1937, reprodus în *Izvoade*, Ed. Minerva, 1979, p. 33-34.

¹⁶ Lucian Blaga, *Poezii*, ed. cit., p. 71.

¹⁷ Al. Piru, *Istoria literaturii române*, Ed. Grai și suflet – cultura națională, București, 1994, p. 228.

¹⁸ Ion Pillat, *Opere* (Poezii 1918 – 1927), Ed. Eminescu, București, 1985.

¹⁹ Ion Pop, *op. cit.*, p. 194.

plopul / de aur. Plop înălțat / de-un fir nevăzut asemenea fusului. / Nedumirit turnul se va uita două ore în urma mea / pînă m-oi pierde din nou subț dunga apusului.”²⁰. Natura este percepută ca element primordial, mereu îndreptat spre obârșie. În al doilea rând, se delimitează esența de materie. În poezia lui Ion Pillat amintită anterior, aspectul material juca un rol foarte important în rememorarea trecutului. La Blaga, însă, acest lucru nu e valabil: „Totul cît de schimbat! Casele toate sînt mult mai mici / decît le-a crescut amintirea.”²¹. Expansiunea de sine este cea care așază individualitatea în centrul poeticii blagiene, și nu descriptivismul paseist.

Deci, deducem că atât pentru Ion Pillat, un gândirist în adevăratul sens al cuvîntului, cât și pentru Lucian Blaga, spațiul rural trimite la ideea de întoarcere la trecut, la strămoși. Poetica blagiană însă conservă toate aceste idei într-o manieră revelatorie, lipsită de orice tentă bucolică, idilică.

5. Concluzie

Ajungând la finalul acestui studiu, trebuie să ofer o concluzie. O reflecție ce s-ar cere făcută este aceea care vizează răspunsul la întrebarea: Aparține Lucian Blaga categoriei de scriitori gândiriști? Acesta jonglează în opera sa cu diferite concepte promovate de *Gîndirea* (ființa creatoare, satul, tradiția), dar nu le atribuie aceleași valori. Acestea sunt proiectate într-un plan metafizic, depășind cadrul experienței și care se află în strînsă legătură cu filosofia poetului.

Bibliografie

- Nichifor Crainic, *Sensul tradiției*, în *Gîndirea*, anul IX, nr. 1-2, 1929.
Lucian Blaga, *Nichifor Crainic*, în *Gîndirea*, XX, nr. 6, iunie 1941.
Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mit. Poezie. Mit poetic*, Editura Grai și suflet – Cultura națională, București, 1997.
Lucian Blaga, *Poezii*, Ed. Eminescu, București, 1988.
Ion Pop, *Lucian Blaga – Universul liric*, Ed. Cartea românească, București, 1981.
Lucian Blaga, *Poezii*, Ed. Eminescu, București, 1988.
Ion Pop, *Lucian Blaga – Universul liric*, Editura Cartea românească, București, 1981.
Lucian Blaga, *Elogiul satului românesc*, Academia română, Discursuri de recepțiune, 1937, reprodus în *Izvoade*, Editura Minerva, 1979.
Al. Piru, *Istoria literaturii romane*, Editura Grai și suflet – cultura națională, București, 1994.
Ion Pillat, *Opere (Poezii 1918 – 1927)*, Editura Eminescu, București, 1985.

²⁰ Lucian Blaga, *Poezii*, ed. cit., p. 104.

²¹ Idem, *Ibidem*, p. 104.

PENTRU O POETICĂ A RITMURILOR DISCURSIVE ÎN LIRICA BLAGIANĂ

Mihai Duma, masterand
Universitatea „Babeș-Bolyai” – Cluj-Napoca

Abstract: *Lucian Blaga's writing merges into the boundaries of the European modernism both if we refer to the formal and the theoretical aspects of his work. His poetry shows us the deconstruction of the typical rhymed verse through the use of the white one. But as soon as poetry deconstructs the concepts of rhyme or meter as a necessity to define the formal aspects of writing, there is the resistant concept of rhythm which shows himself a plural concept. The aim of this paper is to investigate rhythm in the poetical creation of Lucian Blaga not as the asset of formal constructions, but as it was proposed by Henri Meschonnic a discursive rhythm which is in a tight relation with the subject of speech.*

Key-words: *historical forms of writing, white verse, discursive rhythm, subject, poetics;*

I. Ritmul – de la metrică la sens istoric

În *Lecțiile de poetică structurală*, Iuri Lotman considera ritmul ca „repetarea ciclică a unor elemente diferite în poziții identice, făcută în scopul de a se asimila entități diferite sau a se dezvălui asemănătorul în divers, fie repetarea similarului cu scopul de a se dezvălui caracterul aparent al similitudinii, de a se stabili diferența în asemănător” (Lotman, 1970: 89 – 90). Conform premiselor sale de definire a ritmului, în spațiul poeziei, cuvintele se găsesc (sau nu) pe niveluri de echivalență semantică în funcție de izometrismul lor, astfel încât, se creează un ansamblu ierarhizat de corespondențe translingvistice, deoarece opera poetică s-ar caracteriza prin recurență ca element structurant. Perspectiva lui Lotman asupra ritmului vizează formele poetice ce propun un tipar metric artificial și exterior, dacă ipoteza teoreticianului se confirmă sau nu, rămâne de discutat. Întrebarea care se ridică nu vizează atât validitatea definiției în relație cu formele fixe, ci dacă ea poate fi universalizată în modernitate, de vreme ce, în istoria tiparelor poetice, forma liricii este într-o perpetuă căutare de sine, după cum o ilustrează cazul versului liber.

Versul liber reliefează în devenirea formelor poetice caracterul istoric și polemic al tabularității discursului poetic: „Caracterul polemic aparține fiecărei forme, care este cu necesitate, din punct de vedere istoric, o contra formă” (Meschonnic, 1982: 601). Părăsirea sistemelor metrice tradiționale în favoarea versului liber ilustrează continua transformare formală în domeniul poeziei, marcând istoricitatea oricărui tipar. Absența schemelor metrice nu

plasează versul liber în afara poeticității, ci doar îl sustrage definirii sale în funcție de „proprietățile generale relative la structura sa internă, fie ele ritmice sau sintactice” (Murat, 2005: 382). Tabularitatea poemului devine indicele poeticității, segmentarea fiind marcată prin intermediul convenției tipografice.

Individualizarea versului liber în domeniul poeziei reflectă atât istoricitatea formelor, cât și trăsătura acestora de constructe culturale, având caracter semnificant. Analiza critică pe care Henri Meschonnic o dedică ritmului evidențiază caracterul de construct cultural al metricii ce se integrează ca element semnificant în cultura iudeo-creștină. „Metrica spațializează limbajul, înscriindu-i muzica. În abstracția metrică, silabele sunt egale, nu au decât o valoare de poziție codată. În discurs, ele [*silabele n.a.*] nu sunt de aceeași factură. Există reguli metrice. Nu există ritm [*ca urmare a metricii în discursul poetic n.a.*]. Metrica măsoară. Ritmul, care ia parte la riscul și necunoscutul unui discurs, nu se măsoară. El se analizează în termeni de discurs, care nu țin doar de fonetică. *Metrica este imaginară*” (Meschonnic, 1982: 528). Astfel, unitățile metrico-prozodice se relevă în calitatea lor de constructe culturale, fiind asociate unui imaginar muzical, ce percepe rostirea poetică ca o încercare de recuperare a limbajului original, totodată, asociindu-se binarității semnului lingvistic, schemele poetice primesc caracter semnificat. Dar ritmul poetic nu survine ca urmare a unor strategii de artificiu formal, ci se manifestă în discurs unde se instituie printr-un raport istoric de interdependență între subiect și limbaj. În această viziune, ritmul nu rămâne apanajul tiparelor prozodice, nu este un semn caracterizat prin biplaneitate; implicând subiectul în afara căruia sensul nu poate exista, ritmul este un sistem ce, prin istoricitatea sensului, poate fi numit o formă-subiect.

Posibilitatea de a realiza o istorie culturală a individualizării formelor discursului poetic presupune „istoricitatea subiectivă a discursului” (*Ibidem*: 603). Versul liber deconstruiește tiparele de creație, el nu poate fi judecat după legile metricii ce presupun spre spațializare o serie de structuri numerice. Ritmul discursiv nu este generat de variația simetrică a elementelor fonice, căci nu există identitate între muzicalitate (generată de scheme prozodice) și ritmul lingvistic ca sistematizare în actul discursiv a ceea ce este în perpetuă mișcare.

Ritmul ca devenire istorică, ca manifestare a subiectului în discurs, are ca punct de plecare analiza semantico-istorică pe care Benveniste o realizează, pornind de la etimologia conceptului: „*se referă la formă în momentul în care e împrumutată de ceva mișcător, mobil, fluid, forma a ceea ce nu are consistență organică: se potrivește cu cu pattern-ul unui element fluid, unei litere modelate la întâmplare, unui peplos aranjat după bunul plac, dispoziției momentane a caracterului sau temperamentului*” (Benveniste, 2000: 315). Din această perspectivă, ritmul nu reprezintă o subipostază a formei, el este mărturia devenirii ansamblului lingvistic. Dacă ritmul se situează în

interiorul limbajului, în actul discursiv, ce presupune un raport de alteritate între subiect și limbaj și care conduce la producerea unui sens circumscris istoric, ritmul discursiv este indisolubil legat de sens: „Ritmul este organizarea sensului în discurs. Dacă este o organizare a sensului, nu mai este un nivel distinct, juxta pus. Sensul se face în și prin toate elementele discursului. Ierarhia semnificatului nu mai este decât o variabilă, în funcție de discursuri, de situații” (Meschonnic, 1982: 70). La nivelul discursului, elementele presemnificate ce intră în generarea sensului sunt plasate pe același nivel de semnificare, fiecare dintre ele se concretizează ca semnificanți. În acest mod, sunt anulate distincțiile monadice și ierarhizate în construirea sensului impuse de către domeniul limbii, precum morfologia, fonetica, sintaxa.

Definiția pe care Benveniste o propune ritmului nu ocultează subiectul: „aranjat după bunul plac, al dispoziției momentane”, discursul devine „activitatea unui subiect în și împotriva unui subiect, a unei culturi, a unei limbi – care nu este niciodată decât discurs [...] Ritmul ca organizare a discursului, deci, a sensului, reiașază în prim-plan că nu există sens decât prin și pentru subiecți” (Ibidem: 71). Sensul nu se găsește în interiorul limbii, nu reprezintă un dat transcendent, ci este produs doar în interiorul discursului, prin intermediul subiecților. Planul limbii va fi supus unei continue deteritorializări în interiorul discursului, istoric vorbind, elementele semnificante trasează raporturi variabile în funcție de mediul interior al afectelor și cel exterior, contextual. *„Dacă sensul este o activitate a subiectului, și ritmul este o organizare a sensului în discurs, ritmul este cu necesitate o organizare sau o configurare a subiectului în propriul discurs. O teorie a ritmului în discurs este, deci, o teorie a subiectului în limbaj” (Idem.).* Doar considerând discursul ca fiind unitatea de generare a sensului putem propune o teorie a discursivității ce nu ignoră subiectul, acesta fiind produsul discursului, și, în același timp, în absența căruia nu se poate actualiza. Ritmurile care traversează teritoriile discursivității și ale subiectivității asigură solidaritatea dintre limbaj și subiect, articularea sensului este urmarea unui raport de istoricitate. Sensul se așază în istorie, după cum istoria modifică sensurile.

În acest corp continuu al discursului, cercetarea domeniului nu se poate face prin retorică, căci aceasta se ocupă de segmentarități. Dacă discursul este o totalitate integrantă a pluralităților, domeniul trebuie supus unui travaliu al poeziei care „duce subiectul dincolo de ceea ce lingvistica și pragmatica pot face, spre o generalizare a subiectivității” (Meschonnic, 2006: 78). O poezică a ritmurilor care investighează raporturile istorice ale subiectului cu rostirea, plasarea sa în și construcția prin limbaj și raporturile pe care le întreține cu acesta. Sensul poezicului survine ca urmare a unei sistematizări a discursului în care eul se rostește pe sine și prin care se construiește, observând caracterul istoric al semanticii limbajului și raporturile pe care eul le are cu aceasta.

II. O poetică discursivă a subiectului

Pentru o poetică istorică a ritmului ca generator de sens în cadrul discursului și o analiză aplicată liricii, structurile discursului trebuie văzute ca o sistematizare a ritmurilor istorice ce străbat limbajul. Acesta se prezintă ca un prim palimpsest, închizând în corpul său semnificativ influențele culturale, sociale, filosofice, istorice. Discursul poeziei, prin subiectul rostitor, articulează sensul printr-o configurație a ritmurilor limbajului, generarea sensului nu mai este asociată tiparelor metrice fixe, ci tensiunilor ce străbat limbajul și istoria discursurilor și care își găsesc organizarea în rostirea poetică. Versul liber ca realizare formală vine spre a ilustra tocmai această variație a ritmurilor interne ale limbajului ce se manifestă la nivel poetic. Analiza poemelor în vers liber scrise de Lucian Blaga ilustrează limitările interne de către rimurile limbajului în generarea sensului, chiar și în actul discursiv ce implică un subiect al enunțării ce contextualizează rostirea.

Poemul *Vreau să joc!* revalorizează, prin intertextualitate, lirica eminesciană, așezând subiectul care se rostește în raport cu interioritatea sa. Revalorizarea unui fragment anterior anterior ilustrează circulația în sfera discursivă. Modificarea fragmentului și refiguralizarea sa, prin integrarea în noul asamblaj de enunțare, ilustrează, conform viziunii lui Benveniste, ritmicitatea ce traversează limbajul. Reașezarea într-o nouă formă de figurare a hipotextului eminescian reflectă relația contextuală dintre subiectul care se rostește și construiește în discurs și generarea sensului poetic. Sensul survine ca urmare a unei relații sistemice între subiectul anistoric al enunțării, care își atinge statutul doar prin enunțare, și ritmicitățile limbajului, formele multiple pe care poate să le obțină prin individualizarea în discurs. Referința la *Luceafărul* - „Pământule, dă-mi aripi:/ săgeată vreau să fiu să spintec/ nemărginirea,/ să nu mai văd în preajmă decât cer,/ deasupra cer,/ și cer sub mine -/ și-aprins de valuri de lumină/ să joc/ străfulgerat de-avânturi nemaipomenite/ ca să răsuflă liber Dumnezeu în mine/ să nu cârtească/ «Sunt rob în temniță!»” (Blaga, 2006: 12 – 13) – asociază zborul Luceafărului în spațiu cu interioritatea eului. Elanul vitalist necesar descătușării divinității din interiorul eului este figurat tocmai prin intertextualitate. De această dată, imaginea înălțării în cosmos este rasturnată spre o coborâre în adâncul ființei. Dacă în poemul eminescian scena prezintă elemente metrico-prozodice, de această dată, este turnată în forma versului liber. Istoricitatea discursului și cea a formei se condiționează reciproc, fiind interdependente. În acord cu modernitatea poetică blagiană, versul liber devine forma scriiturii pentru generarea sensului poetic. Elementul figural al rostirii se desfășoară diferit în funcție de contextul acesteia, subiectul blagian ilustrează o dimensiune a interiorității echivalentă dimensiunilor spațiului cosmic. Poemul eminescian aducea în prim-plan o ipostază a divinității a cărei imposibilitate se afla în a reține darul nemuririi, pe când *Vreau să joc!* configurează o imagine a

sacralității ca parte integrată a eului, motiv pentru care rostirea ipotetică a divinului este redată prin conjunctiv. Cu toate acestea, rămânând la nivelul de posibilă enunțare, afirmația nu poate fi atribuită decât eului și dorinței sale de acces deplin la propria subiectivitate.

Un alt poem în care discursul este actualizat sub forma versului liber este *Liniște*. La o analiză structurală a poemului acesta poate fi cu ușurință împărțit în două secvențe lirice referitoare la două modalități diferite de adresare ale discursului, fiecare dintre acestea fiind precedată de distihul ce deschide poemul. În ciuda faptului că se constituie în jurul temei logosului și a actualizărilor sale, poemul debutează printr-un distih ce încearcă să redea însăși absența rostirii. Ca tipar fix, distihul este „un ansamblu de două versuri consecutive, alcătuind o strofă care trebuie să aibă singură înțeles deplin” (Bot, 2006: 219). Acest fapt îi asigură maxima concizie, unitate și caracterul aforistic. Dar încercarea de redare poetică a tăcerii eșuează tocmai datorită subiectului care se așează în discurs, rostirea, fie ea și lirică, se instituie pe fundalul tăcerii pe care îl întrerupe: „Atâta liniște-i în jur de-mi pare că aud/ cum se izbesc de geamuri razele de lună” (Blaga, 2006: 26). Prima secvență, în dăruitul dedublării eului și a temei thanatice, ascunde problematica rostirii și a ritmurilor istoricității ce străbat limbajul: „În piept/ mi s-a trezit un glas străin/ și-un cântec cântă-n mine un dor ce nu-i al meu./ Se spune, că strămoși, cari au murit fără vreme,/ cu sânge tânăr încă-n vine,/ cu patimi mari în sânge/ cu soare viu în patimi/ vin,/ vin să-și trăiască mai departe/ în noi/ viața netrăită” (*Ibidem*: 26 – 27). „Glasul străin” care se rostește este reprezentat ritmurile care parcurg ca intensități corpul istoric al limbajului. Secvența debutează printr-o rostire la mod personal, dar subiectul este martor la apariția vocii străine care conține pulsuni revolute. Vocea, pătrunsă de ritmurile culturale, aparține limbajului și nu se poate articula în afara sa. Discursul devine unul impersonal – „se spune” – vocea lirică fiind a subiectului, în subiect, dar străină sieși. Între cele două secvențe, se interpune distihul din începutul poemului, acesta nu are trăsăturile unui refren de natură metrico-prozodică, deoarece nu intervine în discurs la intervale de timp regulate, cu toate acestea cele două versuri reprezintă o constantă pentru eul care se rostește, un refren intim, care este reprezentat de liniștea căreia i se opune și face posibil discursul poetic. Cea de-a doua secvență este conturată de adresarea subiectului către intimitatea sa, de fapt, o autoadresare: „O, cine știe – suflete’n ce piept îți vei cânta/ și tu odată peste veacuri/ pe coarde dulci de liniște,/ pe harfă de’nțunerie – dorul sugrumat/ și frânta bucurie de viață? Cine știe? Cine știe?” (*Ibidem*: 27). Motivul orfic al harfei demonstrează, încă o dată, problematizarea limbajului și a receptării discursului poetic. Subiectul blagian conștientizează contextualitatea și istoricitatea receptării discursului, iar proiecția cadrului conturat de liniște în viitor reprezintă o încercare de a reface momentul prezent al rostirii. Discursul poetic este supus istoricității receptării, astfel, se

încadrează producției discursive, iar subiectul prin ritmurile limbajului se încadrează în această configurație istorică.

Dar munții – unde-s? este un alt poem ce arată prezența ritmurilor la nivelul discursului poetic, chiar dacă acestea nu sunt de factură metrică. Ultimele două strofe evidențiază traversarea poemului de ritmurile discursive, subiectul fiind factorul esențial pentru articularea sensului: „Dar munții – unde-s? Munții,/ pe cari să-i mut din cale cu credința mea? // Nu-i văd,/ îi vreau, îi strig și – nu-s!” (*Ibidem*: 34). Referința intertextuală se realizează aici cu textul biblic, fundamental pentru viziunea culturii europene. Subiectul reia și modifică textul scripturii, dacă Iisus era cel care le spunea apostolilor că, având credința cât un bob de muștar, ar reuși să mute munții, acum, interogațiile retorice sunt adresate de eu divinității. Discursul, imposibil de actualizat în absența subiectului, evidențiază, prin modificările aduse textului biblic, sistemul istoric pe care îl constituie împreună cu eul rostirii. Tema limbii adamice subîntinde discursul poetic, reflectând modul în care un text, cel testamentar, a structurat concepția asupra logosului. Ultimul vers – „îi vreau, îi strig și – nu-s!” (*Ibidem*: 35) – prezintă eșecul subiectului și al rostirii poetice de a aduce în ființă prin numire. Discursul poetic este cel care subminează mitul opoziției dintre limbajul poetic și limbajul cotidian, căruia îl dezvăluie încercarea de a propune o viziune instrumentalizată limbajul. Observând ritmurile ce străbat limbajul, reciclarea discursurilor, înscrierea lor în istoricitate și solidaritatea contextuală cu subiectul enunțării în cadrul discursului, apare ca evident că și cotidianul e guvernat de același limbaj istoric și discursuri metaforizante.

Articulând sensul poetic plecând de la contrarii, poemul *Lumina raiului* reliefează generarea opozițiilor și a sinonimiilor în discursul poetic nu de la echivalența cuvintelor în plan metric, ci de la ritmurile istorice ce traversează corpul semnificant al limbajului și se materializează prin subiect, la nivel poetic: „Eu nu-mi am inima în cap,/ nici creeri n’am în inimă./ [...] Și-ar înflori pe buza ta atâta vrajă,/ de n’ai fi frământată,/ Sfânto,/ de voluptatea ascunsă a păcatului?/ Ca un eretic stau pe gânduri și mă’ntréb:/ De unde-și are raiul -/ lumina? – Știu: Îl luminează iadul/ cu flăcările lui!” (*Ibidem*: 40 – 41). Sensul poetic este generat prin așezarea împreună a unor opoziții ideatice ce au marcat istoria culturii europene – pe de-o parte, rațiunea și afectul, pe de altă parte, binele și răul, după cum sunt ele sistematizate în creștinism. Organizarea tensiunii aparține subiectului care sistematizează ritmurile semanticii, pe când antiteza dintre termeni nu este creată pornind de la metrică, ci poate fi urmărită în istoria culturii. Limbajul își dezvăluie aici o caracteristică ironică ce îi este imanentă – posibilitatea de a crea sens la nivel discursiv, chiar conjugând împreună termeni cu o valoare semantică opusă. În plus, fiecare dintre termenii ce se găsesc într-un raport de tensiune, poartă în sine urma rostirilor anterioare, căci dacă la nivelul limbii cuvintele se află în

stare statică, discursul le pune în act. Ironia impurității limbajului se opune dogmatismului ce încearcă acreditaarea unui limbaj apoetic transparent. Tocmai aici se observă rolul subiectului ca factor sistematizant al sensului, dacă discursul nu există în absența sa, și nici nu poate ajunge a statutul de subiect în afara rostirii, nici sensul nu poate fi articulat în absența subiectului.

III. Concluzii

O poetică istorică a ritmurilor ilustrează continuumul de sens, nu ne referim la un sens identic egal cu sine indiferent de momentul istoric, atemporal, ci, dimpotrivă, la modul în care poate fi urmărit sensul istoric al unui semn lingvistic în solidaritate cu un semnificant. Astfel la nivelul discursului poetic tensiunile care se identifică în limbaj nu sunt cauzate de pozițiile metrice echivalente, ci de ritmurile ce străbat corpul limbajului. Poezia cu vers liber a lui Lucian Blaga ilustrează importanța subiectului ca sistematizant al sensului în discurs, întrucât, dacă nu există discurs fără subiect, nici sensul nu își găsește forma în absența sa. Sensul este condiționat istoric, la fel cum istoria se înscrie în sens modificându-l fundamental. Poemele blagiene ilustrează tensiunile palimsetului lingvistic, articulându-le prin intermediul eului care se rostește în actul discursiv. Aflându-ne în acest continuum istoric ce se manifestă la nivelul limbajului poetic, prin analiza propusă, ritmul nu va mai fi ascuns de metrică și nici discursul de limbă. Poezia blagiană se înscrie prin sensurile sale istoriei culturii iudeo-creștine, fapt ce o arată ritmurile ce o parcurg și conduc la generarea sensului poetic.

Bibliografie

- Benveniste, Émile, *Probleme de lingvistică generală*, vol I, trad. Lucia Magdalena Dumitru, ed. Teora, București, 2000.
- Blaga, Lucian, *Poezii*, Fundația regală pentru litaratură și artă, 2006.
- Bot, Ioana, *Sensuri ale perfecțiunii. Literatura cu formă fixă ca încercare asupra limitelor limbajului*, Cluj – Napoca, Casa Cărții de Știință, 2006.
- Lotman, Iuri, *Lecții de poetică structurală*, trad. Radu Nicolau, ed. Univers, București, 1970.
- Meschonnic, Henri, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Éditions Verdier, Lagrasse, 1982.
- Meschonnic, Henri, *La rime et la vie*, Gallimard, Saint-Amand, 2006.
- Murat, Michel, *Le vers libre rimé în Poétique de la rime*, editat de Michel Murat și Jacqueline Dangel, Éditions Champion, Paris, 2005.

INFLUENȚE SECESSION ÎN LIRICA BLAGIANĂ

Denisa-Maria Frătean

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu

Abstract: Secession Influences in Blaga's Poetry (Influențe Secession în lirica blagiană) – This essay analyses the impact of the years spent in Vienna on the formation of Lucian Blaga, taking into consideration the fact that, at the end of the 19th century and the beginning of the 20th century, the capital of the Empire was the centre of an impressive art movement called the "Vienna Secession". The aim of this paper is to identify the similarities that can be established between the art of the painter Gustav Klimt, a representative figure for that period and the president of Secession, and the poetry of Blaga. The comparison includes the symbols to be found in the works of the two artists, such as the spring flowers and the serpents, the dominant colours, the type of lines used in the creation of their images and the reaction of people to their modern art.

Keywords: Vienna Secession, influences, Gustav Klimt, Lucian Blaga, symbols, chromatics, lines, circle, serpents

Secolul al XIX-lea s-a remarcat în istorie ca veac al scindării, fiind o perioadă de tranziție între clasicism și tendințele înnoitoare care au apărut în toate domeniile culturale, cu precădere în artă și literatură. Acest proces de modelare a valorilor și aspirațiilor lăuntrice a debutat odată cu iluminismul, „noua orientare a culturii europene apărută pe la 1870 și prelungită până la sfârșitul secolului”¹. Dorința de transpunere a eului în creație, de înlăturare a mimesisului din opere și de înlocuire a acestuia cu expresia pură a sinelui a fost preluată ulterior de modernism, curent artistic bazat pe „o estetică a tranzitoriului și a imanenței, ale cărei principale valori sunt schimbarea și noul”². Modernitatea a deschis, totodată, calea expresionismului care „A fost un timp de mare zguduire, de răscolire, de răsturnare a tuturor noțiunilor și datelor fundamentale ale vieții spirituale, sufletești și sociale a popoarelor”³.

Această mișcare radicală înnoitoare cuprinde și mișcarea de secesiune vieneză care este „echivalentul austriac al curentului art nouveau – expresia căutării tulburi a unei noi orientări, fundamentale în forma vizuală”⁴. Îndrumătorul spiritual al acestei orientări a fost pictorul Gustav Klimt care manifesta o repulsie față de realismul în spiritul căruia fusese educat și dorea

¹ George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, București, Editura Minerva, 1976, p.101

² Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*, Iași, Editura Polirom, 2005, p.18

³ George Gană, *op.cit.*, p.104

⁴ Carl E. Schorske, *Viena fin-de-siècle. Politică și cultură*, Iași, Editura Polirom, 1998, p. 197

să pornească într-un „voyage intérieur”⁵ prin intermediul căruia voia să își restabilească principiile și valorile. Treptat, fiind „părtaș la o criză a culturii, caracterizată printr-o combinație echivocă de revoltă oedipiană colectivă și de căutare narcisistă a unui nou sine”⁶, Klimt renunță la operele cu tematică istorică și începe să își redefinească modul de reprezentare a vieții, abstractizând concretul și concretizând abstractul. Pentru el începe o perioadă de „remaniere a sinelui”⁷ marcată de numeroase controverse datorită reticenței oamenilor și politicianilor față de tot ceea ce era nou și față de orientările grupării die Jungen pe care o coordona.

Desăvârșindu-și studiile la Viena unde și-a susținut teza de doctorat, filosoful Lucian Blaga intră în contact cu arta vieneză specifică acelei perioade. Eseul de față își propune să analizeze impactul pe care l-au avut anii petrecuți în Viena asupra scriitorului, punând însă accentul pe influența mișcării de secesiune vieneză asupra creației lirice a poetului. Vor fi abordate, cu precădere, conexiunile stabilite între lirismul blagian și opera pictorului Gustav Klimt atât din punct de vedere cromatic și simbolic, precum și din punctul de vedere al finalității actului artistic.

Înainte de a începe studiul detaliat și paralela între cele două arii tematice, poezia și pictura, în vederea unei înțelegeri optime a operei blagiene, este necesară incursiunea în biografia poetului. Astfel, lecturând autobiografia acestuia, putem observa faptul că încă din copilărie a intrat în contact cu mediul german, fiind „înscris din nou în clasa I primară la școala germană”⁸ din Sebeș în anul 1902. De asemenea, tatăl său, prin lecturile lui din Schopenhauer, Kant și Strauss l-a atras pe tânărul poet, el fiind încă de mic pasionat de cărțile care se aflau în biblioteca familiei: „Nu m-am regăsit, până când, într-un ceas de singurătate, prinsei a căuta prin biblioteca Tatii. Aflai printre altele, niște colecții vechi de ale Convorbirilor literare de prin anii când Tata era june. Am scos din raft un volum, m-am dus în grădină, m-am întins sub un măr. Răsfoind, descoperii un fragment din Faust în traducere”⁹.

Dacă în tinerețe a fost pasionat de lectura germană, odată cu trecerea timpului, ajungând la Viena în anul 1916 pentru a nu fi înrolat în armată, Blaga a devenit fascinat de arta plastică. Astfel, aflat în capitala Imperiului, filosoful a intrat în contact cu noile tendințe și curente artistice, în primul rând prin intermediul revistelor pe care le găsea în cafenelele frecventate. Una dintre aceste locuri în care obișnuia să își petreacă timpul era cafeneaua *Museum* unde aflase „într-un ungher al cafenelei rezervat lecturii, mulțime de reviste de

⁵ *Idem*

⁶ *Idem*

⁷ *Idem*

⁸ Lucian Blaga, *Hronicul și cântecul vârstelor*, București, Editura Minerva, 1990, p. 29

⁹ *Ibidem*, p.69

artă, printre care și unele de avangardă”¹⁰. În acest mod ia naștere dorința lui de a se familiariza cu noile tendințe culturale. Întâmplarea face că la Biblioteca Universității l-a întâlnit pe Ion Clopoțel, un fost licean la Brașov și acesta l-a pus în legătură cu un prieten de-al lui care urma cursurile de arhitectură. Acesta i-a adus lui Blaga „niște broșuri-manifest de artă modernă”¹¹, textul fiind însoțit și „de ilustrații din domeniul picturii revoluționare ce se încerca”¹². În acest context a luat Lucian Blaga primul contact cu inovațiile artei „expresioniste” al cărei obiectiv era acela „de a transcende lucrurile, în relațiunea cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul”¹³. Acest interes al lui a fost alimentat și în timpul plimbărilor prin oraș alături de Cornelia Brediceanu, împreună vizitând muzeele, bisericile și teatrele vieneze. Un an mai târziu, în 1917, întors pentru o perioadă de timp la Sebeș-Alba, poetul afirmă că „Mă cufundam – pentru vreo câteva luni – în istoria artelor. Cu ajutorul unor excelente monografii și tratate, făceam într-adevăr exerciții de elasticitate spirituală. Căutam, ca un râu ce se dezgheață, să-mi sparg carapacea criteriilor clasiciste.[...] Cu o intuiție ce se acomoda obiectului cu o tot mai vădită flexibilitate, desțeleneam ținuturi, ce le ignorasem până atunci și-mi croiam părție spre o largă și generoasă înțelegere a diverselor stiluri”¹⁴. Abia din acest moment în opera scriitorului pot fi regăsite elemente expresioniste și trăsături specifice mișcării de secesiune.

Având ca motto „Vremii arta sa. Artei libertatea sa”, secesiuniștii și-au propus „să-i ofere omului modern un refugiu în fața constrângerilor vieții moderne”¹⁵. În vederea îndeplinirii acestui țel, arhitectul Josef Olbrich a conceput Casa Secesiunii sub forma unui „templu al artei”¹⁶. Design-ul a fost inspirat după sanctuarul din Segesta în fața căruia Olbrich și-a plecat sufletul într-o reverență plină de pace și liniște. Acest „sanctuar” al membrilor mișcării de secesiune, fiind plasat în centrul capitalei, i-a inspirat și i-a călăuzit pe mulți artiști, printre care și Lucian Blaga, el locuind pe Mariahilferstrasse, la doar câteva străzi distanță de acest monument ce impresiona prin pereții „albi și strălucitori, caști și imaculați”¹⁷. Putem observa în acest mod faptul că prima influență indirectă a artei secesiuniste asupra poetului a fost de ordin cromatic. În urma unei analize a operelor lirice, se poate observa cu ușurință preponderența albului în cromatica blagiană. De ce tocmai această n culoare? Deoarece „Albul acționează asupra sufletului nostru precum liniștea absolută

¹⁰ *Ibidem*, p. 141

¹¹ *Ibidem*, p.133

¹² *Ibidem*, p.134

¹³ Ovid. S. Crohmălniceanu, *Literatura română și expresionismul*, București, Editura Universală, 2002, p.7

¹⁴ Lucian Blaga, *op.cit.*, p. 154

¹⁵ Carl E.Schorske, *op.cit.*, p.205

¹⁶ *Idem*

¹⁷ *Idem*

(...). Această liniște nu e totuna cu moartea, ea abundă de posibilități vii.”¹⁸ Astfel, principalul scop al secesiunii și al liricii blagiene este acela de a reda omului Arcadia pierdută în negura timpului, de a-l transpune pe lectorul avizat într-un univers luminiscent.

Poeziile în care această „culoare a inițierii”¹⁹ predomină sunt numeroase. Dintre acestea, demne de a fi amintite sunt, în primul rând, cele care pun în prim-plan simbolurile florale, deoarece „Blaga reduce florile la culoare [...] le percepe ca produse ale luminii, nu ale pământului, sacralizat prin prezența lor”²⁰. Printre acestea se numără „florile de prun, curate, albe”(Pustnicul), florile de măr și crinii prezenți ca imagini vizuale în poezii precum *Biografie*, *Peisaj trecut* și *Rune*. Acesta din urmă este „sinonimul albului și, prin urmare, al purității, inocenței și fecioriei”²¹, un simbol lunar și feminin ce răspândește liniște de-a lungul volumelor de poezii. Albe sunt și imaginile referitoare la chipul feminin în diferitele lui forme: „În curând picioarele albe/vor umbla peste ape”(Bunăvestire), „danțatoarea albă”(Veac), „albe fecioare”(Tăgăduiri), „Albă frumusețe tu, fără apunere/pustiitoare minune tu”(Veghe). De asemenea, aceste prezențe imaculate se regăsesc și în imaginile ființelor diafane „serafimi cu părul nins”(Paradis în destrămare) sau în asocieri cu fenomenele naturii: „vântul alb”(Plajă), „vremea se cerne, și-o pulbere albă/pe tâmpale s-așază”(La curțile dorului) și „fulgerul alb”(Cântecul bradului). Toate aceste imagini artistice sunt reflexia sufletului dornic de tihnă care adesea admira „statuia albă a Almei Mater din mijlocul grădinii”²² Universității în perioada studiilor la Viena.

Amintind fugitiv simbolistica și importanța motivelor florale în opera blagiană, trebuie menționat faptul că „Secesiunea proclamă funcția sa regeneratoare, numindu-și revista <<Ver Sacrum>>”²³, nume ce în traducere înseamnă „Primăvară sacră”, după un ritual prin care, la Roma, tinerii erau consacrați de către părinți misiunii de a salva societatea în vremuri de restriște, de a lupta pentru popor. Făcând o analogie, se poate stabili faptul că tinerii vienezi „își închinău ei înșiși viața misiunii de a salva cultura de părinții lor”²⁴. Acest scop nobil este sugerat și în primul număr al revistei prin imaginea fetei nubile *Nuda veritas*, la picioarele căreia Klimt a desenat simboluri vernale, exprimând, în acest mod, speranța regenerării. Faptul că și în opera poetului Lucian Blaga pot fi observate astfel de simboluri, în special păpădia, deditei și macii, toate flori primăvăratice, nu poate fi pus sub semnul coincidenței.

¹⁸ Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, Vol. I, București, Editura Artemis, 1994, p. 75

¹⁹ *Ibidem*, p.78

²⁰ George Gană, *op.cit.*, p.187

²¹ Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, *op.cit.*, p. 387

²² Lucian Blaga, *op.cit.*, p. 132

²³ Carl E.Schorske, *op.cit.*, p.203

²⁴ *Idem*

Păpădiile „cu coifuri de aur ca ale noastre”(1917) fac trimitere la tabloul *Minerva* realizat de Klimt, această zeitate fiind reprezentativă nu doar din punct de vedere vestimentar, ci și datorită statuetei pe care o ține în mână dreaptă, figurină ce întruchipează imaginea *Nudei veritas* însoțită de motivele florale. De asemenea, „Dedițeei aceștia cu bluze albastre”(1917) sugerează optimismul înspre un viitor în care arta va revoluționa lumea, iar „macii câmpului”(Vară nouă) „desemnează pământul, dar reprezintă, de asemenea, puterea somnului și a uitării care îi cuprinde pe oameni”²⁵, sugestie a trecutului care trebuie estompat și a focalizării înspre viitor.

În ceea ce privește stilul secesionistului Gustav Klimt, din punct de vedere cromatic, se poate observa cu ușurință apetența pentru auriu și galben. Această nouă „preferință a lui Klimt pentru aur și pentru forme și culori metalice refăcea totodată legătura cu trecutul personal al pictorului. Atât tatăl lui Klimt, cât și unul dintre frații săi fuseseră gravori în aur”²⁶. Înclinația înspre lumină și strălucire poate fi observată și în design-ul Casei Secesionii, cupola și inscripțiile de pe clădire fiind de un auriu izbitor. În acest mod, artiștii ce se înscriau în această nouă mișcare porneau într-o „îndrăzneță căutare experimentală a unui nou conținut și în același timp a unui nou limbaj”²⁷, dorind să redea în operele lor apropierea de sacru și desăvârșire, deoarece „aurul este postamentul cunoașterii, tronul înțelepciunii”²⁸. Dacă ne gândim însă la faptul că ei erau reprezentanții unei noi mișcări apărute la Viena pe la 1897, perioadă în care existau încă anumite canoane impuse în artele vizuale, se poate deduce faptul că unul dintre scopurile utilizării acestor nuanțe calde era acela de a capta atenția privitorului, de a-i modela gustul estetic după noile tendințe.

Mergând adeseori la Universitate de-a lungul anilor petrecuți în Viena, Lucian Blaga a avut cu siguranță ocazia să intre în contact cu operele lui Klimt, deoarece acesta a realizat o serie de picturi pe plafonul sălii de ceremonii, cu tema „Triumful luminii asupra întunericului”. Aceste opere erau menite să reprezinte, fiecare în parte, facultățile de *Filozofie*, *Medicină* și *Jurisprudență*, dar stilul abstract și ambiguu al lui Klimt i-a intrigat pe membrii facultății fără ca acesta să fie afectat de opiniile critice formulate la adresa lui. De asemenea, „timbrele și bancnotele austriece erau concepute de către secesioniști”²⁹, principalele clădiri publice erau realizate în conformitate cu viziunea lor asupra lumii și o Galerie de Artă Modernă a fost deschisă la inițiativa lor. Toate aceste detalii, cu siguranță și-au lăsat amprenta și asupra percepției despre lume și viață a poetului.

²⁵ Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, *op.cit.*, Vol. II, p. 254

²⁶ Carl E.Schorske, *op.cit.*, p.249

²⁷ *Ibidem*, p.207

²⁸ Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, *op.cit.*, Vol. I, p. 155

²⁹ Carl E.Schorske, *op.cit.*, p.224

La o analiză amănunțită, în special asupra primului volum de poezii blagiene, *Poemele luminii*, poate fi observat faptul că imaginile solare sunt cele care predomină, fiind parcă o întruchipare în logos a imaginilor vizuale realizate de Klimt. „Pictorul luminilor”, așa cum a fost supranumit Blaga, compune opere de o „strălucire” aparte care poate fi identificată cu precădere în imaginile cosmice prin simbolul soarelui, lunii și astrelor: „Soarele în răsărit” (*La mare*), „cum se izbesc de geamuri razele de luna” (*Liniște*), „mă-nchin luminii voastre, stelelor” (*Stelelor*), „și-aprins în valuri de lumină” (*Vreau să joc!*). În acest fel, atât diminețile, cât și nopțile blagiene sunt cufundate în unde luminoase, el însuși fiind un exponent al acestui univers transcendent: „De ce-n aprinse dimineți de vară/mă simt un picur de dumnezeire pe pământ” (*Pax magna*), „în nopți adânci de iarnă/când sori independenți s-aprind pe cer” (*Pax magna*). De asemenea, luminoase sunt și metaforele privitoare la sufletul, bucuria și căldura interioară: „Lumina ce-o simt/năvălindu-mi în piept când te văd” (*Lumina*), „am prea mult soare-n mine” (*Mi-aștept amurgul*). În asociere cu interioritatea luminoasă a eului, pot fi plasate și imaginile referitoare la sursa fericirii, femeia: „după ochii tăi – scăpărătorii -/care de luminoși ce-ți sunt, copilo/nu văd niciodată umbre” (*Primăvară*), „lumina mea” (*Izvorul nopții*). Așadar, imaginea picturală a acestor versuri este una dominată de auriu, de lumină, de strălucire, precum picturile lui Gustav Klimt sau reprezentarea vienezelor care „parcă ar fi dorit ca martor al vieții lor numai soarele”³⁰.

Un alt punct în care arta secesionistă și opera lui Blaga sunt convergente îl reprezintă ritmul predominant curbiliniu al stilului amândurora. În ceea ce privește creația lui Klimt, analizând cu precădere portretele feminine, se pot identifica o multitudine de „simboluri caleidoscopice – cercuri, volute”³¹, „forme ovale de ochi, elipsele despicate vulvar”³², acestea fiind plasate pe veșmintele modelelor reprezentate, ca semn al gingășiei, al întregului, al grațiosului. Trei dintre cele mai reprezentative tablouri ale sale sunt *Portretul Adelei Bloch-Bauer*, *Danae* și *Sărutul*, toate mizând pe juxtapunerea simbolurilor feminine amintite anterior cu cele masculine – pătratul, dreptunghiul, triunghiul, formând un tot unitar în care psihicul se îmbină într-un mod armonios cu materia, cu teluricul. De asemenea, liniile curbe, rotunjite pot fi identificate în conturul veșmintelor care se amestecă într-un „continuum unitar al liniei”³³ cu habitatul. Gestica, poziția mâinii, a trupului, toate sunt redată cu multă grație, sugerând o linie vălurită. Această apetență înspre liniile curbe, întruchipate în special în imaginea cercului care desemnează „etapele perfecționării interioare, armonia progresivă a

³⁰ Lucian Blaga, *op.cit.*, p.132

³¹ Carl E.Schorske, *op.cit.*, p.253

³² *Ibidem*, p.254

³³ *Ibidem*, p. 203

spiritului”³⁴ nu domină doar creațiile lui Klimt, ci și operele celorlalți secesioniști printre care Koloman Moser. Posterul realizat de el pentru cea de-a XIII-a ediție a expoziției secesiunii care a avut loc în 1902 are în centrul lui un cerc aflat la intersecția cu alte trei astfel de simboluri ale perfecțiunii. În plus, coperta revistei *Ver Sacrum* din anul 1899 realizată de Otto Wagner cuprinde numeroase cercuri ce par a se afla pe punctul de a fi distorsionate de o ființă născută din filele revistei, simbol al opozițiilor față de această mișcare radicală.

Cu privire la opera lui Blaga, ritmul curbiliniu ilustrat în creațiile secesioniștilor poate fi observat încă din prima poezie ce deschide volumul *Poemele luminii* prin imaginea lumii-„corolă de minuni” ce „indică un sens al perfecțiunii văzută ca rotunjime, circulară sau sferică”³⁵. În ilustrațiile spațiului mioritic, liniile curbe pot fi identificate cu ușurință prin imaginile dealurilor, văilor și câmpiilor: „peste văi/și peste munți și peste șesuri”(*Izvorul nopții*), „Pretutindeni pe pajiști și pe ogor”(*Paradis în destrămare*). Spațiul celest este reprezentat sub forma unui arc prin sugestia bolții și descrie o mișcare circulară oferită de succesiunea zi-noapte și deplasarea astrelor: „Liniște este destulă în cercul/ce ține laolaltă doagele bolții”(*Liniște între lucruri bătrâne*). Atunci când cele două spații se îmbină, creează imaginea unei sfere care „traduce la el nu numai perfecțiunea universului, ci și atributul de matrice protectoare, de înveliș securizant”³⁶: „Ai trăit cândva pe funduri de mare/și focul solar l-ai ocolit pe de-aproape”(*Pasăre sfântă*), „văd bolți prăbușite în apă”(*Fum căzut*). În acest „spațiu-matrice, înalt și indefinit ondulat”³⁷, la o scară mult mai restrânsă, pot fi identificate și alte linii curbe, în special în imaginile vizuale referitoare la prezența feminină: „Ca dintr-o nevăzută amforă rotundă/îți verși mlădie trupul gol în iarbă”(*Moartea lui Pan*), „arcuirea zveltă a sprâncenei tale”(*Hafis*). „Putem spune așadar că, atunci când poetul trasează liniile cele mai generale ale unei geometrii cosmice specifice, figurile care se constituie sunt cele ale cercului și sferei”³⁸, proces care poate fi observat și în creația secesioniștilor, însăși Casa Secesiunii având plasată deasupra o cupolă aurită în formă sferică.

În ceea ce privește simbolul central al mișcării de secesiune, acesta este cu siguranță șarpele, ales datorită conotațiilor bogate, el fiind atât întruchiparea binelui, cât și a răului. La intrarea în Casa Secesiunii, puteau fi observate cele trei furii având capul acoperit cu șerpi, simbolizând redeșteptarea vieții instinctuale din fiecare operă în parte. De asemenea, la baza desenului *Nuda Veritas* din primul număr al revistei *Ver Sacrum* pot fi

³⁴ Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, *op.cit.*, Vol. I, p. 295

³⁵ Ion Pop, *Lucian Blaga-universul liric*, București, Editura Cartea Românească, 1981, p. 112

³⁶ *Ibidem*, p.127

³⁷ Lucian Blaga, *Trilogia culturii II – Spațiul mioritic*, Editura Humanitas, 1994, p.17

³⁸ Ion Pop, *op.cit.*, p.128

identificate aceste ființe ambivalente, creând alături de simbolurile vernale și oglinda prezente în desen un adevărat nucleu-imagine a redescoperirii sinelui și a reflectării asupra interiorității. Această reprezentare grafică a fost dezvoltată ulterior de Klimt în seria de picturi intitulată *Water Serpents* în care senzualitatea femeii dobândește noi valențe, fiind asemănată, datorită liniei mlădioase a trupului, cu un șarpe, simbol al vigilenței, al fecundității, dar și al ispitei.

Toate aceste sensuri metafizice pe care le primește noțiunea de „șarpe” se regăsesc și în opera poetului Blaga, însăși înclinația lui înspre mișcările ce descriu întoarcerea, scufundarea și îmbrățișarea sugerând aceste lucruri. Spațiul mioritic prezentat în această formă oferă iluzia unui Uroboros ce descrie „un ciclu de evoluție închis asupra sieși”³⁹. În acest spațiu protector, securizant, în care lumea htoniană și lumea cerească se unesc, pot fi identificate și alte astfel de simboluri, fiecare cu semnificația proprie. La fel ca în opera lui Klimt, acest simbol are o dublă accepție, fiind o întruchipare a binelui pe de o parte, dar și a maleficului pe de altă parte. O poezie ilustrativă pentru prima noțiune este poemul *Către cititori* în care „Șarpele binelui”, în asociere cu soarta, arhanghelii, cerul și sentimentele reprezintă o noțiune fundamentală asupra căreia eul liric a meditat îndelung. Fiind și un simbol primordial, el reprezintă corporalizarea ispitei, fiind pus adeseori în asociere cu femeia: „Când șarpele întinse Evei mărul, îi vorbi”(Eva), „un nou măr al cunoașterii crește/să-ți prăpădească sămânța cu șerpilor lui”(Piatra vorbește). De asemenea, cripticul și misterul sunt alte semnificații pe care le dobândește șarpele în contextul operei lirice blagiene: „S-a duce tot mai adânc până unde/se-nchid toamna șerpilor sub stâncă”(Haiducul).

Ultima, dar nu cea din urmă asemănare între operele de artă de factură secesionistă și înclinația artistică a lui Blaga o reprezintă dorința de a șoca prin intermediul unei perspective inedite, originale, realizate pe baza unor asocieri neobișnuite între elemente grafice sau cuvinte. Artiștii expresioniști care „se revarsă panteistic în elemente, în pământ, în soare, în stele, în faună și floră”⁴⁰ reușesc să modeleze aceste noțiuni astfel încât să transforme antitezele în complementaritate. Una dintre cele mai controversate picturi ale lui Klimt este *Medicina*, deoarece pictorul a ales un mod metaforic de a reprezenta ciclul vieții, în contradicție cu expectanțele medicilor și profesorilor care aveau viziuni clasice asupra acestei științe. Klimt, pentru a reda semnificațiile acestei discipline, folosește simboluri împrumutate din Grecia antică, precum Hygeia, „ambiguitatea par excellence”⁴¹, care îi oferă șarpelui potirul Lethei pentru a bea din lichidul său primordial. Prin această reprezentare, Klimt înfățișează unirea vieții cu moartea, speranța regenerării și a vindecării. Etapele existenței

³⁹ Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, *op.cit.*, Vol. III, p. 416

⁴⁰ Mircea Vaida, *Lucian Blaga. Afinități și izvoare*, București, Editura Minerva, p.101

⁴¹ Carl E.Schorske, *op.cit.*, p.226

sunt reprezentate printr-o serie de siluete stilizate, iar despărțirea sufletului de trup este redată prin intermediul unei femei, desprinsă de grupul compact din partea dreaptă a tabloului. Hygeia, plasată în prim-plan, este singura care poate vindeca, fiind detașată de vârtoarea în care sunt prinse celelalte ființe. Această perspectivă inedită asupra medicinei ca știință a trezit multe controverse, în primul rând datorită orizontului limitat al privitorilor. Un alt exemplu grăitor îl reprezintă pictura *Jurisprudența* care, în mod tradițional, trebuia să fie reprezentată sub forma unei medieri între sărăcie și bogăție, între bărbat și femeie, între producător și consumator, idee surprinsă inițial de Klimt prin intermediul unei balanțe la care a renunțat ulterior dintr-un sentiment de revoltă la adresa celor care i-au criticat operele anterioare de pe plafonul Universității. Această nemulțumire interioară s-a materializat într-o reprezentare a Jurisprudenței ca întruchipare a crimei și pedepsei.

Astfel de asocieri contradictorii canoanelor impuse pot fi identificate și în operele lirice ale lui Blaga, acesta recurgând la „exagerarea nelimitată a senzației, la transcendentalizarea viziunii”⁴², un bun exemplu pentru acest proces de hiperbolizare fiind poezia *Lumina*. Raportul stabilit între intensitatea sentimentelor și momentul primordial este cel care intrigă, datorită dimensiunilor copleșitoare „Lumina ce-o simt/năvălindu-mi în piept când te văd/oare nu e un strop din lumina/creată în ziua dintâi/din lumina aceea-nsetată adânc de viață?”. Rămânând în planul transcendentului, un alt lucru ce stârnește interesul și suscită imaginația este inversarea raportului om-Divinitate sau materie-suflet prin imaginea captivitate-libertate: „O, vreau să joc, cum niciodată n-am jucat/Să nu se simtă Dumnezeu/în mine/un rob în temniță încătușat”(Vreau să joc!). De asemenea, asocierea între bine și rău, între sacru și profan oferă imagini grăitoare pentru viziunea poetică raportată la cele două planuri ale existenței: „De unde-și are raiul-/ lumina?-Știu:Îl luminează iadul/cu flăcările lui!”(*Lumina raiului*). Aceste versuri, în aparenta lor simplitate, contrazic percepția lectorilor cu privire la universul celest luminos, deoarece Blaga îi subminează autonomia și forța creatoare. Aceste puține stihuri luate drept exemplu scot la suprafață spiritul inovator al poetului și dorința de a depăși toate barierele culturale impuse.

Fiind analizate toate aceste conexiuni ce se stabilesc între creația lui Blaga și arta secesionistă, nu doar de ordin cromatic și simbolic, ci și de ordin formal, în ceea ce privește crearea unui univers abstract, concluzia care se impune este aceea că Blaga a fost influențat într-un mod decisiv de arta vieneză, aceasta având un efect catalitic asupra stilului și operei sale, influența ei fiind „mai masivă și mai susținută”⁴³ decât a celorlalte culturi precum cea franceză sau indiană. Dacă spiritul francez îndeamnă la imitație, cultura

⁴² Dumitru Micu, *Lirica lui Lucian Blaga*, București, Editura pentru Literatură, p.13

⁴³ Ovid. S. Crohmălniceanu și Klaus Heitmann, *Cercul literar de la Sibiu și influența catalitică a culturii germane*, București, Editura Universală, 2000, p.5

germană nu se vrea a fi copiată, ci îl îndeamnă pe lector „a-și căuta și exprima natura proprie, caracterul particular, originalitatea spirituală”⁴⁴. Astfel, desfășurându-și o mare parte din activitate în cercul acestor elite de origine germană, Blaga a preluat elemente pe care le-a dezvoltat conform viziunii proprii, redescoperind resursele estetice ale culturii populare, făcând o sinteză inedită între arhaic și modern.

Bibliografie

- George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga / The Literary Work of Lucian Blaga*, București, Editura Minerva, 1976
- Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității / Five Faces of Modernity*, Iași, Editura Polirom, 2005
- Carl E. Schorske, *Viena fin-de-siècle. Politică și cultură / Fin-De-Siècle Vienna. Politics and Culture*, Iași, Editura Polirom, 1998
- Lucian Blaga, *Hronicul și cântecul vârstelor*, București, Editura Minerva, 1990
- Ovid. S. Crohmălniceanu, *Literatura română și expresionismul / Romanian Literature and the Expressionism*, București, Editura Universalia, 2002
- Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri, vol. I, II, III / Dictionary of Symbols*, București, Editura Artemis, 1994
- Ion Pop, *Lucian Blaga-universul liric / Lucian Blaga – his poetry*, București, Editura Cartea Românească, 1981
- Lucian Blaga, *Trilogia culturii II – Spațiul mioritic / Trilogy of Culture II*, Editura Humanitas, 1994
- Mircea Vaida, *Lucian Blaga. Afinități și izvoare / Lucian Blaga. Affinities and sources*, București, Editura Minerva, 1975
- Dumitru Micu, *Lirica lui Lucian Blaga / The Poetry of Lucian Blaga*, București, Editura pentru Literatură, 1967
- Ovid. S. Crohmălniceanu și Klaus Heitmann, *Cercul literar de la Sibiu și influența catalitică a culturii germane/ The Sibiu Literary Circle and the German Culture influence*, București, Editura Universalia, 2000
- Lucian Blaga, *Opere I – poezii antume / Works I*, București, Editura Minerva, 1982
- Gottfried Fliedl, *Gustav Klimt. The World in Female Form*, Publishing House Taschen, 2006

⁴⁴ *Ibidem*, p.6

APOLOGIA TĂCERII ȘI A CĂUTĂRII ÎN POEMUL AUTOPORTRET

Andreea-Corina Batori
Universitatea de Medicină și Farmacie, Științe și Tehnologie
Târgu-Mureș

Abstract. *Lucian Blaga is popular among the Romanian writers for his beliefs in the power of the unknown and the unsaid-word, for his attention given to the notion of mystery and knowledge.*

The present paper focuses on two of the main elements that coordinate some of the poet's lyrical writings: silence and the state of being in a continuous search for the initial harmonious relationship with the Universe by returning to the origins of the world, by regeneration and reconstruction. These ideas are emphasized in the poem titled Autoportret in which the soul of the individual find sit self in the these arch for beauty and nothingness, for the pure word which is able to reinforce the bond between the individual and the totality of the unharmed Universe.

Using themes, motifs, symbols, myths, figures of speech and techniques of construction, Lucian Blaga succeeds in creating a representative poem for his last volume entitled Nebănuitele trepte, a poem characterized by expressiveness, depth and a strong wish to find by means of silence what the souls has been looking for since ever – purity, peace and harmony.

Key-words: *silence, search, regeneration, soul, harmony*

Considerând că, după o poezie adevărată, nu se pune niciodată punct, Lucian Blaga a încercat pe parcursul demersului său creator să impună eternității timpul artei. Criticul literar Eugen Simion aseamăna poezia blagiană cu „un calendar cosmic în care se înscrie cu regularitate calendarul ființei intime dublate, în cazul lui, de o ființă superioară, metafizică, aceea care privește de sus și stabilește raporturile dintre cele două universuri”.¹ E vorba de o spiritualizare a emoției care a reușit să descopere calea meditației și a reflecției în poezia românească. Ritmul interior al poemelor lui Blaga se sprijină pe puterea de sugestie a metabilelor, redând pulsația ideii, pe o muzicalitate superioară în versuri, care, „frânte cum sunt(n.n. ingambamentul), se mlădie împreună cu mișcările sufletești înseși”², precum și pe imagini profund poetice, Blaga fiind cel dintâi care, „pentru a reda impresia liniștei, a

¹Eugen Simion, „Lucian Blaga. Miturile personale ale poetului”, în revista *Contemporanul*, Nr. 02, Februarie 2014.

²Nicolae Iorga, „Rânduri pentru un tânăr”, în revista *Neamul românesc*, 1 mai 1919.

auzit zgomotul razelor de lună bătând în geamuri. Imaginea nu este unul din elementele poeziei lui Lucian Blaga, ci pare poezia lui însuși”³.

În cadrul creației lirice blagiene, critica literară a diferențiat trei etape: prima este constituită din volumul de debut *Poemele luminii* (1919) urmat de *Pașii profetului* (1921); în cea de-a doua etapă se încadrează volumele *În marea trecere* (1924), *Laudă somnului* (1929), *La cumpăna apelor* (1933) și *La curțile dorului* (1938), iar cea de-a treia etapă începe cu volumul *Nebănuitele trepte* (1943), o etapă în care se încadrează și ciclurile publicate postum: *Vârsta de fier*, *Corăbii de cenușă*, *Cântecul focului*, *Ce aude unicornul?*, *Mirabila sămânță*. Armonia primei etape, marcată de dominanța metaforei revelatorii a corolei de minuni- emblemă a perfecțiunii, a plenitudinii și a îmbinării elementelor care compun întregul cosmic, își are finalul odată cu ultima parte a volumului *Pașii profetului*, care anunță o nouă vârstă simbolică a eului. Poezia *Moartea lui Pan* încheie prima etapă a liricii lui Blaga, instaurând totodată ceea ce poetul o va numi „ruptură ontologică” marcată de suferința pierderii contactului nemediat cu universul, de dispariția timpului paradisiac, substituit printr-un timp al tristeții metafizice, de sentimentul alienării ființei de natura originară. În noua etapă lirică predomină așadar sentimentul tragic al înstrăinării, inerția și starea de nesiguranță, încercarea constantă de a reface relația cu o lume paradisiacă rămânând fără finalitate. Momentul vindecării acestui spațiu poetic al destrămării este marcat de volumul *Nebănuitele trepte*, echivalent, conform tiparului mitic, cu eterna reîntoarcere. Acest început de ciclu existențial este numit de Lucian Blaga însuși „schimbarea zodiei”, sub semnul căreia se va petrece reconcilierea dintre eu și lume prin reintegrarea fragmentului alienat în structura unității originare.⁴ Sunt treptele cunoașterii, ale perpetuării ființei spre dimensiunile inițiale ale universului, cele aparent coborâtoare vădind noi trepte ale regenerării. E ipostaza unei continue căutări de înțelesuri ultime, o ipostază prezentă și în poemul *Autoportret*, una dintre creațiile lui Blaga care redau „simfonia tăcerii”⁵.

Cele unsprezece versuri ale poeziei se înscriu într-o poetică autoreflexivă, în care împăcarea cu universul e posibilă prin filtrul unei proiecții a sinelui. Aparenta contradicție dintre titlu, exprimat printr-un lexem care ar presupune prezența unui lirism subiectiv ca prezentare a propriei persoane a artistului, respectiv impunerea persoanei a treia pe întreg parcursul textului poate fi înțeleasă prin intermediul dedublării eului. O primă ipostază este cea a eului biografic, cel „mut ca o lebădă”, identificându-se cu însuși

³ Eugen Lovinescu, „Critică și literatură IV”, în *Sburătorul literar*, I, 11 februarie, 1922.

⁴ Rațiu Bogdan, *Lirica postumă a lui Lucian Blaga. Abordare semiostilistică*, Ed. Ardealul, Târgu-Mureș, 2009, p. 70.

⁵ Petre Gheorghe Bârlea, „Treptele tăcerii în poezia lui Lucian Blaga”, în revista *Limba română*, Nr. 4-6, anul XVI, 2006.

persoana fizică a poetului, care, conform autobiografiei *Hronicul și cântecul vârstelor*, a refuzat să vorbească până la vârsta de patru ani. Această ipostază a oferit criticii prilejul de a gravita în jurul motivului tăcerii infantile ca simbol al respingerii lumii articulate prin limbaj. O a doua ipostază constă în existența unui eu poetic purtător al măștii lirice la care face trimitere Ion Pop. Criticul literar susține că Blaga adoptă o „mască mută” a unui poet aflat în căutarea cuvântului pur, nealterat. Altfel spus, eul se poate afla chiar în căutarea sinelui sau în redescoperirea acestuia, un sine pierdut din pricina rupturii de origini, de esență. De aceea, poemul nu debutează cu programaticul *eu* din *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, ci este înlocuit cu un substantiv propriu, cu numele autorului însuși: „Lucian Blaga e mut ca o lebădă”. Odată cu reconcilierea dintre eu și lume, odată cu parcurgerea nebănuitelor trepte, eul își va regăsi poate sinele.

Încă din primul vers, poetul recurge la un metasemem -, „Lucian Blaga e mut ca o lebădă” - o comparație care aduce în prim-plan motivul muțeniei, al tăcerii. Pasăre imaculată prin albul și grația sa, lebăda constituie o vie epifanie a luminii.⁶ Cercetători ai universurilor imaginare, precum Gaston Bachelard sau Gilbert Durand, au considerat pasărea ca „un simplu accesoriu al aripei”, un mijloc de purificare rațională, situându-se în rândurile simbolurilor ascensiunii. Pasărea poate fi semnul eliberării de greul ființei, stabilind relația dintre cer și pământ sau poate simboliza aspirația către găsirea luminii, fiind purtătoare a acesteia. Nu este însă vorba de o lumină distrugătoare, pur rațională, ci este o lumină care potențează, care amplifică taina și prelungeste zborul printre misterele universului.⁷ Ion Pop susține că, pentru poet, „păsările sunt puterile păsărești, înaripatele puteri, puteri cu aripi. Și, în această calitate de puteri, ele sunt parte din suflul care animă întregul univers, consolidând în același timp statutul eului în lume. Deplinul echilibru dintre interior și exterior, recuperarea poziției centrale a omului, împăcarea lui senină cu lucrurile își găsesc expresia și în această specifică valorizare a simbolurilor ornitologice”.⁸ Lebăda este însă, de această dată, mută, cântecul său neputând fi auzit decât în pragul morții, în clipa mării treceri. Una din ipostazele definitorii ale omului blagian este aceea de ființă tăcută. În opera autobiografică *Hronicul și cântecul vârstelor*, Lucian Blaga evocă intrarea-i târzie în lumea cuvântului: „Începuturile mele stau sub semnul unei fabuloase absențe a cuvântului. Urmele acelei tăceri inițiale le caut însă în zadar în amintire. Despre neobișnuita înființare a graiului meu aveam să primesc o înșirare de știri numai târziu, de la Mama și de la frații mei

⁶Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, Vol. 2, *lebăda*- traducere de Olga Zaicik, Ed. Artemis, București, 1969, p. 204.

⁷ Aliterarea creată prin repetarea consoanelor „l” și „b” în substantivul propriu compus „Lucian Blaga” și în lexemul „lebădă” amplifică ideea tăcerii și oferă comparației un plus de autenticitate și profunzime prin această identificare a eului cu grațioasa pasăre.

⁸ Ion Pop, *Lucian Blaga – universul liric*, Ed. Cartea Românească, București, 1981, p 187.

mai răsăriți. Aflai atunci că în cei dintâi ani ai copilăriei mele cuvântul meu nu era — cuvânt. Cuvântul meu nu semăna cu nimic. Nici măcar cu o stângace dibuire pe la marginile sunetului, cu atât mai puțin cu o prefigurare a unei rostiri articulate. Adevărat e, pe de altă parte, că muțenia mea plutea oarecum în echivoc și nu îndeplinea chiar în toate privințele condițiile unei reale muțenii, căci lumina cu care ochii mei răspundeau la întrebări și îndemnuri era poate mai vie și mai înțelegătoare decât la alți copii, iar urechea mea, ispitită de cei din preajmă, se dovedea totdeauna fără scăderi. Când eram pus la încercare, cedam pe planul mișcării și al faptei. Gestul meu contura întocmai semnificația poruncii. O dorință rostită de cineva își găsea răsunetul în actul cel mai prompt.”⁹ Autorul apoi își motivează comportamentul: „Poate că starea mea embrionară se prelungea dincolo de orice termen normal, pentru că avea în vedere un urcuș tocmai de toate zilele, sau poate o nefirească luciditate s-a vârat, cu efecte de anulare, între mine și cuvânt.” Blaga i-a impus rostirii un ultim gest de rezistență: „Țineam mâna, rușinat, peste ochi, și vorbeam. De sub streășina degetelor și a palmei, cu care mă apăram încă de lumea cuvântului, graiul ieșea din gura mea, întreg, lămurit, picurat ca argintul strecurat. [...] N-am putut niciodată să-mi lămuresc suficient de convingător pentru mine însumi, strania mea detașare de <<logos>> în cei dintâi patru ani ai copilăriei. Cu atât mai puțin acel sentiment de rușinare, ce m-a copleșit, când, constrâns de împrejurări și de stăruințele ce nu mă cruțau, ale Mamei, am ridicat mâna peste ochi, ca să-mi iau în folosință cuvintele. Cuvintele îmi erau știute toate, dar în mijlocul lor eram încercat de sfeli, ca și cum m-aș fi împotrivit să iau în primire chiar păcatul originar al neamului omenesc.”¹⁰ Există așadar o ezitare între spațiul primordial, „embrionar” și spațiul lumii exterioare refuzat de ființă tocmai prin înverșunarea de a nu recurge la utilizarea cuvântului. A grăi e echivalent, la Blaga, cu actul de a lua în primire păcatul originar al neamului omenesc, adică o pierdere a stării de încreat, o desprindere de Totul matern, de contopirea deplină cu unitatea inițială. Refuzând cuvântul, copilul își prelungește starea edenică printr-o perpetuare a spațiului-matrice. „A răspunde la apelurile lumii, a comunica deci cu ea, fără să te desprinzi de un lăuntru integrator” - o sugestie care se întâlnește cu tot ce spune mai specific „definiția” blagiană a poeziei.¹¹

Aceeași tăcere se regăsește în întreg poemul *Autoportret*, tăcerea și muțenia fiind „starea de grație spre care trebuie să tindem, în concepția filosofică și poetică a lui Lucian Blaga” care, „a înțeles destul de curând, în căutările sale poetico-filosofice, că lumea văzută ca o cercetare a adevărilor este doar o ispită <<din umbră>>; revelația vine prin asumarea tăcerii, a mutismului [...] Rostul poetului în lume este acela de a descifra semnele, nu de

⁹ Lucian Blaga, *Hronicul și cântecul vârstelor*, Ed. Humanitas, București, 2012, p.11

¹⁰ *Ibidem*, pp.13-14.

¹¹ Ion Pop, *Lucian Blaga – universul liric*, Ed. Cartea Românească, București, 1981, p. 221.

a le crea, de aceea mesajul său este alcătuit din *vorbi* și *tăcere*, din *cuvinte* și *pauze*".¹² „În patria sa”, adică în noosferă, în universul spiritual, „zăpada fapturii ține loc de cuvânt”. Metafora revelatorie „zăpada fapturii”, apreciată de Tudor Vianu, în cazul lui Blaga, poezia însăși, sugerează îndepărtarea limbajului uman de forța creatoare a Cuvântului divin, năzuința cuvântului de a se identifica cu ființa. Decăderea rostirii umane poate fi înlăturată doar prin aspirația seculară către un limbaj purificat, idee susținută prin recurgerea la simboluri din câmpul semantic al purității (*zăpada*, *lebăda*). Situat așadar în posesia unor cuvinte „căzute”, sufletul se află într-o căutare echivalentă cu încercarea de a le readuce cât mai aproape de condiția lor inițială. Limbajul recuperat, deși va numi lucrurile, va trebui să nu piardă sentimentul totalității cosmice și să regăsească în lucruri răsfrângerile marelui univers restituit în puritatea originară.

Prezența substantivului cu clitic pronominal al articulării hotărâte „sufletul” conferă „autoportretului” ca trăsătură esențială: spiritualitatea. Doar sufletul poate găsi în muțenie, în totala tăcere o forță deasupra tuturor cuvintelor. La Blaga, trupul este echivalentul lului slab, „prea strâmt pentru strașnicul suflet/ ce-l port” (*Dați-mi un trup, voi munților*). De aceea, tocmai sufletul este cel care are puterea de a se elibera de trup și de a porni în „muta, seculara căutare”. Epitetul metaforic (adnominal), în topică afectivă, își intensifică semnificația prin repetarea substantivului „căutare”, prin asonanța creată (repetarea vocalei „u”), fiind amplificată setea de a recupera puritatea pierdută, dorința infinită de a face posibilă reîntoarcerea în toposul originar. Tehnica ingambamentului marchează prezența adverbului cu valoare temporală „de totdeauna” care, la nivel semiostilistic, sugerează caracterul infinit al căutării. Reconcilierea cu universul provine tocmai din inexistența unui sfârșit, proces al căutării niciodată încheiate, conferind sens existenței. Și perpetua căutare se desfășoară sub semnul aceleiași muțenii întâlnite încă din incipitul poeziei. Lucian Blaga devine un interpret al inaudibilului pentru care rostirea cuvântului este percepută ca o trădare a tăcerii originare și ca incapacitate de a accede la totalitate.

În *Trilogia culturii*, poetul susține că „una dintre cele mai interesante și învoalate înfloriri ale metaforicului este mitul”. Poezia devine un mit ce sporește liniștea, taina căutării. Poezia nu este o deslușire a misterului originar, ci o sporire a nedeslușirii.¹³ Pentru a nu fi profanate, tainele trebuie însă întâmpinate cu sufletul pentru a nu fi distruse și pentru a dobândi același caracter pe care sufletul la rândul-i îl poartă, acela al eternității. Căutarea „de totdeauna”, „până la cele din urmă hotare”, care nu anunță însă o moarte definitivă, este un sfârșit fără de început. Hotarele ultime desemnează un

¹² Petre Gheorghe Bârlea, „Treptele tăcerii în poezia lui Lucian Blaga”, în revista *Limba română*, Nr. 4-6, anul XVI, 2006.

¹³ Ion Pop, *Lucian Blaga – universul liric*, Ed. Cartea Românească, București, 1981, p. 222.

cronotop incert, deoarece ființa nu cunoaște nici distanța până la aceste hotare, nici timpul rămas. Căutarea își păstrează caracterul continuu, numărul *nebănuitelor trepte* care trebuie parcurse rămânând unul necunoscut. Blaga considera încrederea în germinație esențială pentru o împăcare între poet și universul regăsit în pluralitatea lui primară: „sămânța ce rămâne în noi,/ multiplică și ea fără capăt viața” (*Inscripție*). Și cele din urmă hotare pot fi astfel „fără capăt”, relevând o „Moarte de care nu murim/ moarte ce rămâne în noi” asemenea acelei semințe, o moarte care „ne adâncește și ea tăcerea” (*Inscripție*).

În contrast cu strofa polimorfă, următoarele distihuri vin să releve „obiectul” căutării: apa. Anafora generată de repetarea sintagmei „El caută apa” amplifică importanța căutării și implică a găsirii unuia dintre cele patru elemente primordiale. Apa face trimitere către tabloul primordial al regenerării, al renașterii, în mitologia orientală, apa fiind considerată sursa fecundității. Sufletul nu se află în căutarea oricărei ape, ci în căutarea aceleia care ascunde în adâncuri sămânța primordială. Poetul apelează la un metalogism pentru a-i atribui curcubeului calitatea ființei de „a bea” din această apă pură. Personificarea nu e una întâmplătoare, căci „a te cufunda în apă și a ieși înseamnă a te întoarce la origini”¹⁴. Imaginea regresiei curcubeului, care coboară din înaltul cerului pentru a bea frumusețea și neființa, este de fapt o reintegrare. Ca formă de purificare, apa poate simboliza și mântuirea sufletului, aceeași apă care, prin taina sacră a botezului, a dus la dizolvarea Păcatului strămoșesc de către Divinitate. În sistemul poetic al lui Lucian Blaga, curcubeului îi revine un anume sens simbolic: „frumosul vizibil, ornamentul prin excelență pe planul imaginarii decorative, ca rezultat al metamorfozei luminii în contrast cu apă”¹⁵. Curcubeul reprezintă calea și medierea între teluric și celest, între contingent și transcendental, între catabasic și anabasic. Apa și curcubeul se reunesc la Blaga în același tablou al începutului prin „muta, seculara căutare/de totdeauna”. Din apă, curcubeul „își bea frumusețea și neființa”, transformându-se într-un atribut al splendorii imateriale. În cazul poetului, a te naște înseamnă a percepe tragicul existenței și a te cufunda totodată în materialitatea lumii, în profan. De aceea sufletul aspiră la neființă, la rămânerea în starea de increat, în aceeași stare embrionară regăsită în scrierea autobiografică *Hronicul și cântecul vârstelor*.

Necesitatea depășirii limitelor formale ale limbajului înspre o rostire aflată în proximitatea muțeniei este intensificată de modalitățile de construcție a textului poetic. Recurgerea la metabolele menționate pe parcursul demersului interpretativ, la tehnica ingambamentului, la prozodia marcată printr-o măsură între cinci și doisprezece silabe și o rimă albă evidențiază profunda „forfotă”

¹⁴ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, Vol. 1, apa – traducere de Irina Bojin, Ed. Artemis, București, 1969, p. 107.

¹⁵ Alexandra Indrieș, *Corola de minuni a lumii*, Ed. Facla, Timișoara, 1975, p. 223.

precreatoare a cuvintelor. La nivel morfologic, predomină substantivele cu morfem al determinării hotărâte („patria”, „zăpada”, „sufletul”, „apa”, „curcubeul”, „frumusețea”, „neființa”), fapt ce le conferă unicitate și individualitate. Cele nearticulate („lebedă”, „cuvânt”, „căutare”, „hotare”) nu sunt mai puțin importante, contribuind la crearea nucleului metaforic al poemului. Timpul prezent al verbelor este un prezent etern, atemporal, ca „modalitate stilistică a subordonării faptelor la idee” (Tudor Vianu), iar forma sa capătă valoare „omnitemporală”, ca marcă a prezentului generic sau pancronic, reușind să înfrunte timpul și spațiul.¹⁶ Poemul pare a fi înscris într-un continuum temporal fără început și fără sfârșit, tocmai în acea „căutare de totdeauna” devenită în noosfera blagiană o metaforă a parcurgerii nebănuitelor trepte. Sunt folosite verbele tranzitive „a căuta” și „a bea” cu intenția de a revela ceea ce sufletul își dorește cu ardoare să descopere - apa, frumusețea, neființa. Aceleași verbe se remarcă și din punct de vedere semantic repetându-se în distihuri, procedeu stilistic care le intensifică relevanța. Strofele sunt inegale ca număr de versuri. Strofa polimorfă, alcătuită din șapte versuri, înscrie în același cerc tăcerea și căutarea, le îmbină până la transformarea căutării într-una mută, anunțând, de asemenea, cine este „exploratorul”, cine este cel care se perindă pe treptele cunoașterii și ale regenerării - sufletul. Pe de altă parte, distihurile relevă „obiectul” primordial al căutării, *apa*, respectiv motivul acestei căutări fără sfârșit, poetul introducând un alt element cu greutate simbolică: *curcubeul*. Ideea poetică are astfel linearitate, iar versurile derivă armonios unele din celelalte. Ca figură de construcție, ingambamentul nu fragmentează ideile poetice, ci, dimpotrivă, le fluidizează, asigurându-le relevanța stilistică și semantică. Lexeme precum „lebedă”, „sufletul”, „căutare”, „hotare”, „apa”, „curcubeul”, „neființa” sunt evidențiate prin aceeași tehnică a ingambamentului datorită plasării lor intenționate la sfârșit și la început de vers, alcătuind întreg nucleul metaforic al poemului.

Preluând din simbolistica păsării ideea de ascensiune și de necesitate vitală a tăcerii, din semnificațiile multiple ale apei, primordialitatea, din evanescența curcubeului, atributul imaterialității, eul reconciliant blagian își dezvăluie profunzimile, dar nu își face cunoscut chipul. Prin urmare, *autoportretul* se înscrie în sfera neobișnuitului, a cripticului. Nu există trăsături tipice unui autoportret, dar există *tăcere* și *căutare*. Sentimentul coborârii treptelor către neființă sub tutela inexistenței cuvântului nu conferă poeziei culoare elegiacă, ci este oarecum echilibrat de gândul împăcării cu universul, al reintrării în ciclul elementelor, al depășirii condiției de fragment al eului prin

¹⁶ Valerica Sporiș, „Valențe semantico-stilistice ale timpurilor verbale în limba română. Prezentul și viitorul indicativului”, Publicația *The Proceedings of the International Conference "Communication, Context, Interdisciplinarity"*. Section: *Language and Discourse*, 2, Petru Maior University Press, Târgu-Mureș, 2012, p.977. http://upm.ro/cc12/volCCI_II/Pages%20from%20Volum_texteCCI2-116.pdf

contopirea cu întregul lumii, echivalat cu „necuvântul”, cu tăcerea originară. Poetul, deși mut, exprimă inexprimabilul ca dat originar absolut. Esențial nu este ceea ce se rostește, ci ceea ce rămâne nespus.

Întreaga serie de metabole purtătoare ale ideilor poetice, împreună cu elementele de prozodie și de construcție a textului, cu valorile semantico-stilistice ale lexelelor au dus la încadrarea acestui poem în liniile de forță ale creației lui Blaga. Poezia *Autoportret* nu doar ilustrează un ultim stadiu al scrierilor blagiene, ci reafirmă locul deținut de poet în modernitatea românească prin această *apologie a tăcerii și a căutării* ca modalitate de restabilire a legăturii armonioase cu universul și de reîntoarcere la sursele vitale și spirituale ce scapă omului modern. Poemul susține întreaga aspirație a volumului *Nebănuitele trepte* la înnoirea și reînnoirea existenței vindecate de apocalipsa lăuntrică a alienării.¹⁷ Prin valențele semiostilistice, poezia *Autoportret* întărește afirmația pe care Lucian Blaga însuși a făcut-o, și anume: „Destinul omului este creația. Poetul este nu atât un mănuiitor, cât un mântuitor al cuvintelor. El scoate cuvintele din starea lor naturală și le aduce în starea de grație”.¹⁸

Bibliografie

Bibliografia operei

Blaga, Lucian, *Hronicul și cântecul vârstelor*, Ed. Humanitas, București, 2012.

Blaga, Lucian, *Poezii*, Ed. Fundația regală pentru literatură și artă, București, 1942.

Bibliografie critică. Volume, studii, articole

Bârlea, Petre Gheorghe, „Treptele tăcerii în poezia lui Lucian Blaga”, în *Limba Română*, Nr. 4-6, anul XVI, 2006.

Indrieș, Alexandra, *Corola de minuni a lumii*, Ed. Facla, Timișoara, 1975.

Pop, Ion, *Lucian Blaga – universul liric*, Ed. Cartea Românească, București, 1981.

Rațiu, Bogdan, *Lirica postumă a lui Lucian Blaga. Abordare semiostilistică*, Ardealul, Tg. Mureș, 2009.

Simion, Eugen, „Lucian Blaga. Miturile personale ale poetului”, în *Contemporanul*, nr. 02, febr. 2014.

Dicționare

Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, vol. 1 și 2, colectiv de traducători (Olga Zaicik, Irina Bojin ș.a.), Ed. Artemis, București, 1969.

Webografie

Iorga, Nicolae, „Rânduri pentru un tânăr”, în *Neamul românesc*, 1 mai 1919.

<http://romanianliterature.tripod.com/ro/blagacrit.html>

¹⁷ Ion Pop, *Lucian Blaga – universul liric*, Ed. Cartea Românească, București, 1981, pag.110.

¹⁸ <http://romanianliterature.tripod.com/ro/blagacrit.html>

Lovinescu, Eugen, „Critică și literatură IV”, în *Sburătorul literar*, I, 11 februarie, 1922.

<http://romanianliterature.tripod.com/ro/blagacrit.html>

Sporiș, Valerica, „Valențe semantico-stilistice ale timpurilor verbale în limba română. Prezentul și viitorul indicativului”, în *The Proceedings of the International Conference “Communication, Context, Interdisciplinarity”*. Section: *Language and Discourse*, 2, Petru Maior University Press, Tg-Mureș, 2012.

http://upm.ro/cc12/volCCI_II/Pages%20from%20Volum_texteCCI2-116.pdf

LINIȘTEA SAU CUFUNDAREA ÎN SINE

Eduard-Titus Ciortea
Universitatea de Medicină și Farmacie, Științe și Tehnologie
Târgu-Mureș

Abstract. *This paper is intended as a hermeneutical approach of Lucian Blaga's Stalactita (The Stalactite) poem. In order to achieve our main goal, that of discovering newer and newer semantic horizons, we will use close reading as a default working tool.*

Key-words. stalactite, communication, sacred, profane, meditation, mystery, cavern

„Poezia lui Blaga se vădește, încă de la începuturi, ca o creație în care lumina inundă din toate părțile”¹, fluidul senin dirijând interpretarea spre *ideea-chintesență* a universului poetic blagian. Lumina vitalizatoare devine simbolul central al volumului care poartă numele de *Poemele luminii*, elementul-cheie ce face posibilă atât receptarea fanicului, cât și a cripticului. Cum nimeni nu poate recunoaște ascunsul fără a zări sepultura², astfel nici misterul nu-și poate dezvălui caracterul necunoscut fără ca măcar cea mai înăbușită undă de lumină să nu-i confirme prezența. *Lumina*, în această ordine de idei, dispune de un caracter ambivalent paradoxal: ea „evidențiază și în același timp ascunde misterul”³ sau, altfel spus, ea aduce la nivelul observabilului inobservabilul, ne arată ceea ce nu poate fi arătat.

Poemul *Stalactita* s-a oferit cititorului în anul 1919, la Sibiu, odată cu publicarea *Poemelor luminii*, primul volum de poezii al lui Lucian Blaga, în care „simțim [...]energia primordială a lumii, starea ontică a lumii, care veghează durata eternității.”⁴ Prezentându-se a douăzeci și opta din cele treizeci și opt de poezii ale volumului, *Stalactita* promite incursiunea într-una din galeriile creației bliagene, o galerie a cărei parcurgere reprezintă un pas *sine-qua-non* în descoperirea întregii lumi subterane a operei filosofice. O lume *sui-generis* care emană un stil pronunțat, o realitate în afara esteticului, contopită în eterul estetic al poeziei („În acest înțeles, L. Blaga are dreptate să spună: <<Stilul reprezintă niște valori extraterestre pătrunse în estetic>>”⁵).

¹ Zenovie Cărlugea, *Poezia lui Lucian Blaga*, Ed. „Alexandru Ștefulescu”, Târgu-Jiu, 1995, p.17.

² Prin folosirea acestui termen ne referim la fanic, la orice *ontos* dispus a se arăta privirii profane, descoperind cripticul cel mult râvnit.

³ Marian Popa, *Dicționar de literatură română contemporană*, ediția a II-a, Ed. Albatros, București, 1977, p.95.

⁴ Zenovie Cărlugea, *op.cit.*, p.19.

⁵ Tudor Vianu, *Studii de stilistică*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1968, p.30.

În paginile ce urmează vom încerca valorificarea substraturilor semantice și semiologice ale poemului, instrumentul hermeneutic utilizat fiind, în principal, *close reading*-ul, abordarea minuțioasă a fiecărei voci a poeziei, astfel sperând că vom crea o imagine amplă pentru *intentio operis*.

Imaginea *stalactitei* este aceea care ne întâmpină chiar din titlul poemului, creează un prim orizont de așteptare, oferindu-ne lentila interpretativă prin prisma căreia abordăm opera. *Stalactita* este descrisă drept o depunere calcaroasă de formă conică, rezultat al depunerii calcitului din picăturile de apă, care se regăsește pe tavanul golurilor subterane⁶. Cunoașterea sensului literal din dicționar este vitală în vederea identificării *nexusului* semantic, liantul ce face posibilă constituirea conotației, a sensului metaforic *meta-denotativ*. Conștienți de sensul literal al cuvântului, următorul pas este acela de a verifica și, astfel, de a limita orizontul de posibile semnificații⁷ pe care „stalactita” le poate dezvolta integrată în trupul poetic.

În această poezie, eul se metamorfozează în stalactită („sunt o stalactită...”⁸), iar lumea în care el viază este percepută ca o „grotă uriașă”⁹ unde „cerul este bolta”¹⁰. Acest peisaj poetic pare menit să confirme unul dintre atributele liricii blagiene, și anume că „valoarea ei [a poeziei, n.n.] constă în imagini unice”¹¹. În acest fel, o lume a nevăzutului este sensibilizată și tradusă în limbajul ochilor. Situarea *eului liric* într-o grotă conturează ideea de izolare, de solitudine desăvârșită, singura comuniune posibilă fiind cea cu Sacrul. Deși prezența lumii profane nu înseamnă retragerea Sacrului, Puritatea putând apărea și în mediul lumii desacralizate, îndepărtarea de influențele telurice înseamnă o confirmare a prezenței exclusive a uranicului. Bolta grotei este membrana prin care „stalactita” își adună, peste timp, hrana minerală, dar, firește, este și locul din care a început depunerea calcaroasă să crească, este spațiul de origine al ei. Indubitabil, bolta este exponentul Divinului, prezență indispensabilă atât în ceea ce reprezintă nașterea stalactitei, cât și existența și dezvoltarea ei continuă. Pe când existența boltei fără stalactite se înscrie în sfera absolut posibilului, stalactita își datorează ființarea existenței boltei. Totuși, bolta nu-i refuză existența, ba dimpotrivă, ea se sublimează, se oferă picăturii de apă pentru ca, în timp, să se desublimeze în ființa stalactitei. Am putea spune că bolta poate, dar nu vrea să trăiască fără stalactite, ea este cuprinsă de vraja creării. Într-o lume anti-anomică în care fiecare *pentru că*

⁶Cf. ****Dicționarul explicativ al limbii române*, Ed. Univers Enciclopedic Gold, București, 2009, p.1045.

⁷Prin „semnificație” facem referire la plaja semiologică pe care un termen îl poate avea în latura sensului lui metaforic (conotativ, spiritual). Obs.: sens≠semnificație.

⁸Lucian Blaga, *Poezii*, Ed. Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București, 1942, p.60.

⁹*Ibidem*.

¹⁰*Ibidem*.

¹¹Marian Popa, *op. cit.*, p.94.

urmărește întâlnirea cu propriul *de aceea*, bolta își găsește menirea în crearea de stalactite. Și cine ar putea să-i conteste activitatea?

Poemul supus disecției hermeneutice respiră printr-un sistem bipulmonar. Cele două sextine ale poeziei operează în ritmuri diferite și, numai în momentul întâlnirii lor se reglează reciproc pentru a stabili respirația întregului poetic.

Prima strofă a poemului stă sub auspiciile staticului, ale timpului înscris în constant și ferit de pericolul devenirii, iar verbul-nucleu al acestei prime părți este *a sta*. Un timp al momentului perpetuu. Primul vers ni se înfățișează în veșmânt de confesiune (metafora „Tăcerea mi-este duhul”¹²), eul își asumă tăcerea drept propriu-i duh, astfel, substanța primordială a lui devine tăcere. Toată grotă se umple de duhul lui. Substanța sa spirituală se configurează a fi un spațiu din care s-a retras cuvântul. Duhul *stalactitei* nu comunică, cel puțin nu pe limba profanilor. Este peste tot prezentă în universul subteran, tăcerea umple „grotă uriașă”¹³, este substanța eterică a acelei lumi. În continuare, comparația „și-ncremenit cum stau și pașnic ca un ascet de piatră”¹⁴ întregeste tabloul liniștii desăvârșite care culminează într-o cădere în sine sau, mai bine spus, datorită lentorii din atmosferă, într-o cufundare ascetică în propriile profunzimi. Sunt interesant de observat perechile *pașnic - ascet* și *stau - piatră*, a doua pereche de termeni descriind pesemne manifestarea stării fizice care creează starea lăuntrică, meditativă, redată de prima pereche.

Versurile „îmi pare/ că sunt o stalactită într-o grotă uriașă,/ în care cerul este bolta”¹⁵ dezvăluie cititorului, printr-o serie de metafore maiestuos construite („sunt o stalactită”, „grotă uriașă”, „cerul este bolta”) atât autopercepția vocii lirice („îmi pare/ că sunt o stalactită”), cât și orizontul spațiului ofertant de *topos*¹⁶.

Universul acesta „încremenit” și îngropat în nemișcare pare dintr-odată pus în pericol de un element activ. Tabloul pasiv al primei sextine începe să fie inundat de viață. În schimb, trecerea este una treptată. Peisajul poetic al nemișcării trebuie ocrotit de un dinamism feroce, avid de schimbare. Repetiția triplă a cuvântului „lin” este menită să medieze trecerea de la lumea hieratică la dinamism. Așezarea verticală a repetiției este o portretizare a căderii, a deplasării dintr-un *ibi* sacru într-un *hic* profan. Astfel, „picuri de lumină și stropi de pace”, elemente sugestive pentru mediul divin, „cad neconținut” într-un spațiu terestru. Verbul *a cădea* atestă dispoziția a înaltului divin de a comunica cu *josul*, Superiorul fiind partea activă care i se adresează

¹²Lucian Blaga, *op.cit.*, p.60.

¹³*Ibidem.*

¹⁴*Ibidem.*

¹⁵*Ibidem.*

¹⁶Utilizăm termenul cu sensul de „spațiu”.

inferiorului. „În felul acesta, cosmosul este conotat ca emițător și omul ca receptor, căderea indicând un act de comunicare, de dăruire”.¹⁷ Natura sacrală nu este amenințată de o cădere, ea fiind mediul din care se cade. Căderea este mai mult o pogorâre a ei la profan, fără coborâre nefiind posibilă întâlnirea celor două lumi. Cel puțin o observație merită și adverbul „neconținut”, acesta confirmând continuitatea neîntreruptă a coborârii sacrului (deoarece aflăm și locul de origine a căderii-„din cer”) într-un *hic* efemer.

Destinația spre care coboară aceste imaterialități fluidizate se dovedește a fi „stalactita” însăși, pronumele în acuzativ însoțit de prepoziția „în mine” stând dovadă pentru statutul de receptacol divin al conglomeratului calcaros. Substanțele imateriale se desublimează în eu („împietresc”), constituind, începând cu momentul atingerii un singur întreg.

Poezia *Stalactita*, o creație perfect integrată în *Poemele luminii*, invocă o lume aflată între doi poli verbali: *stau*, exponentul pasivului care guvernează începutul operei și sfârșitul ei „împietrit”, respectiv *cad*, întruparea predicativă a activului, stindard verbal asupra celei de-a doua strofe („Notabil este faptul că [...] a sta apare în corelație cu a cădea, corelație care îi transformă în verbe-perechi, a sta descriind poziția de receptare a identității”¹⁸), în care se realizează contactul *divin-profan* în materia stalactită a eului liric.

Bibliografia

Bibliografia operei

Blaga, Lucian, *Poezii*, Ed. Fundația Regală pt. Literatură și Artă, București, 1942, p.60.

Bibliografia critică

Cărlugea, Zenovie, *Poezia lui Lucian Blaga*, Ed. „Alexandru Ștefulescu”, Târgu-Jiu, 1995.

Indrieș, Alexandra, „*Sporind a lumii taină*”- Verbul în poezia lui Lucian Blaga, Ed. Minerva, București, 1981.

Todoran, Eugen, *Lucian Blaga - Mit, poezie, mit poetic*, Ed. Grai și Suflet - Cultura Națională, București, 1997.

Vianu, Tudor, *Studii de stilistică*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1968.

Dicționare

****Dicționarul explicativ al limbii române*, Ed. Univers Enciclopedic Gold, București, 2009.

Popa, Marian, *Dicționar de literatură română contemporană*, Ed. Albatros, București, 1977.

¹⁷Alexandra Indrieș, „*Sporind a lumii taină*” -Verbul în poezia lui Lucian Blaga, Ed. Minerva, București, 1981, p.216.

¹⁸*Ibidem*, p.231.

Secțiunea a III-a:
AVANGARDA LITERARĂ

CRIZA CORPORALITĂȚII ÎN POETICA LUI ILARIE VORONCA

Alexandru Foițoș

Universitatea de Vest din Timișoara

*Abstract: The aim of this paper is to highlight the vanguardist poetical universe of Ilarie Voronca, focusing on the construction of corporeal representations. The poetics of corporeality is associated with the concept of "crisis", the latter being reverberated in the vanguard lyrical works as an effect of the historical and social context of the 20th century, which is the First World War. As a result, the consequences of this context bring to the vanguard writers poetical substance, which encapsulates the body and the disease, these two being transposed into several eerie, radical and shocking images in Ilarie Voronca's poetics. This paper is going to demonstrate the existence of several corporeal representations in Ilarie Voronca's poems, which are mainly represented by the **vulnerable body**, viewed as a **limit** and as **the diseased/the suffering**, proving that the crisis of corporeality is the effect of the historical conflagration at the beginning of the 20th century.*

Cuvinte cheie: corporalitate, criză, maladivul, avangardă, alienare

Key-words: corporeality, crisis, the diseased, vanguard, alienation

Contextul secolului XX a reprezentat pentru avangarda românească una dintre cauzele majore ale reverberării unor imagini radicale în universul poetic al unor autori precum Ilarie Voronca, Geo Bogza, Tristan Tzara, Gherasim Luca sau Virgil Teodorescu. Efectele Primului Război Mondial, printre care și „experiența corporală [...] care s-a tradus printr-o mortalitate în masă”¹, au dus la intensificarea unei crize care s-a manifestat indubitabil și în plan poetic. Perioadă marcată de „evenimente grave ale războiului, cu consecințele sale dezastruoase și haotice [...] care vor declanșa o revoltă latentă, dezvoltând-o până la limitele extreme”², ea va duce la manifestarea unei neliniști existențiale în poeziile scriitorilor avangardiști, printre care și în universul poetic al lui Ilarie Voronca, cel care va reprezenta figura centrală a analizei.

Lucrarea de față își propune să observe modul în care criza corporalității se manifestă în poeziile lui Ilarie Voronca, aceasta fiind generată de consecințele conflagrației de la începutul secolului al XX-lea, întrucât ele

¹ Alain Corbin, Jean-Jacques Courtline, Georges Vigarello, *Istoria corpului*, III, trad. din franceză de S. Manolache, M. Arnat, M. Constantinescu, G. Sfichi, Grupul Editorial Art, București, 2009, p. 490.

² Ion Pop, *Avangardismul poetic românesc*, Editura pentru literatură, București, 1969, p. 153.

au adus material de studiu al ieșirilor din firesc pentru poeții avangardiști români și la concentrarea unor noi imagini poetice. În volumul al III-lea realizat de Alain Corbin, Jean-Jacques Courtline și Georges Vigarello se afirmă că „orice experiență de război este înainte de toate o experiență a corpului. În război, corpurile exercită violență și tot ele o îndură”³. Astfel, ororile Primului Război Mondial „au avut răsunete în imageria artistică”⁴, răsfrângându-se în diferite modalități de manifestare a crizei corporalității, precum crearea unor reprezentări „dezmembrate, dezarticulate, mutilate, chipuri desfigurate și masacrate”⁵ ale acesteia.

Observăm, așadar, o ruptură violentă față de tot ce înseamnă tradiție și sistem de convenții la nivelul poeziei, adică așa cum afirmă și Marin Mincu, se realizează o „schimbare profundă în modul de a concepe și de a structura obiectul literaturii”⁶. Atenția cade acum și asupra corporalității, aceasta fiind surprinsă prin stări conflictuale, prin „crize, drame și experiențe personale”⁷ și care se află acum în prim plan poetic.

Ilarie Voronca surprinde aspectele anterior menționate în textul programatic *Suprarealism și integralism* din 1925, în care afirmă că „de la război mai ales, Europa a trecut prin frământări continue”⁸, astfel încât putem deduce și observa conștientizarea influenței conflagrației mondiale în textele sale poetice, prin „nenumăratele suferințe pricinuite de tragedia sângeroasă a violențelor secolului XX”⁹. De aceea, universul poetic voroncian prezintă un întreg spectacol al corpului omului modern, prin „imagini scandaloase sau exhibiționiste”¹⁰ surprinse în textele poetice.

Obsesiile corpului și ale maladivului au reprezentat constante în literatura română, referindu-ne la mișcarea anterioară avangardei, și anume la simbolism, de unde provin și majoritatea viziunilor stridente ale corporalității. Acestea sunt transferate în universul poetic al scriitorilor avangardiști, fiind influențați în perioada de tinerețe a creației lor de acest curent, prin apetența pentru radicalizarea imaginilor și a limbajului, pentru „spleenul simbolist, iritarea nevrotică, ca efect al unor trăiri precizate, ca boala, singurătatea, monotonia etc.”¹¹. Atmosfera preavangardistă din spațiul românesc este, astfel,

³ Alain Corbin, Jean-Jacques Courtline, Georges Vigarello, *op. cit.*, p. 329.

⁴ *Ibidem*, p. 490.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Marin Mincu, *Avangarda literară românească*, Editura Minerva, București, 1983, p. 5.

⁷ Marino, Adrian, *Biografia ideii de literatură*, volumul 6, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2000, p. 168.

⁸ Marin Mincu, *op. cit.*, p. 566.

⁹ Alain Corbin, Jean-Jacques Courtline, Georges Vigarello, *op. cit.*, p. 9.

¹⁰ Sașa Pană, *Antologia literaturii române de avangardă*, Editura pentru literatură, București, 1969, p. 17.

¹¹ Marian Victor Buciu, *Panorama literaturii române în secolul XX*, I, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 2003, p. 24.

antrenată de simbolism, influența căruia se resimte în primele poeme scrise de Ilarie Voronca, Tristan Tzara sau Ion Vinea.

Dacă în critica literară se amintește deseori de conturarea unui „imagism” specific lui Ilarie Voronca, prin surprinderea peisajelor într-o manieră proprie, reprezentările corporalului în opera sa poetică sunt, de asemenea, predominante. Acestea se realizează printr-o terminologie anatomică utilizată și care se manifestă prin constituirea **corpului vulnerabil**, adică cel care înglobează valențe precum **corpul ca limită** și **corpul suferind/maladiv**. Descrierile anatomice le regăsim atât la Ilarie Voronca, precum și la alți scriitori avangardiști români. Însă, vorbim în cazul acestora despre o „restructurare a percepției asupra corpului”¹², întrucât observăm cum se realizează trecerea de la concepția unui „corp armonios și simetric al Antichității și, respectiv, renașterii, la cele dislocate și dezmembrate ale avangardei”¹³. Corpul, deși aflat în criză, este spectacularizat și oferit lectorului spre crearea unui câmp vizual cât mai surprinzător și cât mai radical.

Ilarie Voronca „nu mai aderă la imaginea poetică tradițională, marcată de ordine, armonie și echilibru, tocmai pentru că o astfel de imagine e resimțită ca falsă, idilică și convențională. Poetul apelează, dimpotrivă, la imaginea convulsivă, asimetrică, sfărâmând armonia idilizantă a versului tradițional”¹⁴, iar materialul poetic asimilat prin efectele războiului denotă, în cadrul poeziei voronciene, o „experiență agonistică”¹⁵ a corpului care poate să fie maladiv și suferind, frământat neliniște.

Criza corpului devine spectacularizată în poeziile avangardiștilor și, în special, în cele ale lui Ilarie Voronca, conturând „trecerea ființei prin toate locurile întunecate ale trupului marcat de suferință”¹⁶. Astfel de crize sunt specifice modernității și le putem regăsi și în romanele lui Max Blecher, în nuvela *Metamorfoza* a lui Franz Kafka, precum și în *Muntele vrăjit* al lui Thomas Mann. Secolul al XX-lea devine, astfel, obsedat de problema trupului și a bolii totodată. Acestea sunt transformate în metafore de natură radicală, iar efectul lor este reprezentat de procesul de alienare a ființei. Atât în aceste texte fundamentale ale modernismului, cât și în poezia lui Ilarie Voronca, identificăm imaginea corpului vulnerabil aflat în criză, acesta fiind doar „o siluetă nesigură”¹⁷ care duce la conturarea unei metafore a alienării, prin „disparația subită a identității”¹⁸ și prin teama de neregăsire. Corpul omului

¹² Lucia Simona Dinescu, *Corpul în imaginarul virtual*, Editura Polirom, Iași, 2007, p. 8.

¹³ *Ibidem*, p. 7.

¹⁴ Iulian Boldea, *Simbolism, modernism, tradiționalism, avangardă*, Editura „Aula”, Brașov, 2002, p. 14.

¹⁵ Marin Mincu, *Experimentalismul poetic românesc*, Editura Paralela 45, Pitești, 2006, p. 36.

¹⁶ Gabriela Glăvan, *Viraj în ireal. Modernități particulare în literatura română interbelică*, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2014, p. 119.

¹⁷ Max Blecher, *Întâmplări în irealitatea imediată*, Editura Minerva, București, 1970, p. 5.

¹⁸ *Ibidem*, p. 7.

modern, alienat fiind, devine o carapace, un obstacol, înăuntrul căruia „tot ce e capabil să se agite [...], se agită, se zbate și se revoltă mai puternic și mai elementar decât în viața cotidiană”¹⁹.

Reprezentarea principală a corporalității în poetica lui Ilarie Voronca se realizează prin imaginea **corpului vulnerabil** și care înglobează *corpul-limită* și cel *maladiv/suferind*. Imaginea acestora generează o criză a eului care se regăsește între exterior și interior, în sensul în care un corp vulnerabil are parte de o „traumă ontologică”²⁰, deci de o neliniște existențială interioară. Se realizează, așadar, un conflict între „ceea ce este corporal, care este simțit și nu perceput”²¹, adică exteriorul, respectiv crizele și pulsunile interioare ale unei existențe incerte, imaginea centrală a analizei de față devenind o „închisoare a minții și a sufletului”²². Vulnerabilitatea mai poate fi surprinsă prin anumite presiuni exterioare care denotă acte de violență și agresivitate și care se răsfrâng asupra corpului, acesta devenind *suferind*.

Observăm la Ilarie Voronca imaginea trupului vulnerabil în ***Brățara nopților***, și anume în secvența I, prin versurile „lată un șarpe se târăște peste pleoapele noastre/Un țipăt clatină ca ulmi umerii/Durerile, ce nămol, ne sug tălpile/Frații mei frații mei știu foamea și suferința voastră/De câte ori am vrut să vă dau un ospăț somptuos din inima și plămânii mei”²³. Există o asociere a elementelor anatomice în fiecare vers cu reprezentări tranșante și radicale, precum țipătul, durerea tălpilor, fragilitatea umerilor, foamea și suferința, acestea contribuind la generarea crizei corpului vulnerabil. Prezența metaforei „șarpelui” și a „nămolului” alături de elementele anatomice schițează un corp urât, respingător și grotesc prin bizareria asocierii imaginilor, un trup „scufundat în noroi”²⁴. Durerea și suferința corpului duc la o „criză identitară conectată unei stări precare a ființei, aflată sub semnul unei continue amenințări a disoluției și morții”²⁵.

În secvența a II-a din ***Brățara nopților***, regăsim versurile „Umerii cărbunarilor se macină în docuri/De carbune e sângele lor ca scorburile trăsните/Și șlepurile înghit cu sații ultimele rămășițe ale surâsului/Trupurile se veștejesc ca lămpile frunzelor”²⁶ care trimit spre un context social în care munca istovitoare este cea care constrânge și apasă cu o greutate semnificativă

¹⁹ *Ibidem*, p. 6.

²⁰ Alexandru Mușina, *Paradigme moderne*, Editura „AULA”, Brașov, 2004. p. 106.

²¹ Alina-Daniela Cîrc, *Corporalitate și intersubiectivitate*, Editura Academiei Române, Cluj-Napoca, 2015, p. 49.

²² Hortensia Pârlog, Pia Brînzeu, Aba-Carina Pârlog, *Translating the body*, Institutul European, Iași, 2009, p. 9. Traducerile din limba engleză îmi aparțin.

²³ Ilarie Voronca, *Ulise. Brățara nopților*, ediție îngrijită de Ion Pop, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2003, p. 45.

²⁴ Gabriela Glăvan, *op. cit.*, p. 141.

²⁵ *Ibidem*, p. 161.

²⁶ Ilarie Voronca, *op. cit.*, p. 50.

asupra corpului. Precum în secvența anterioară, observăm preferința pentru imaginea anatomică a „umerilor”, sugestie a unei false voințe și stăpâniri de sine, întrucât remarcăm utilizarea formei verbale „se macină” și care denotă agresivitatea, violența asupra unui corp vulnerabil. Repetitivitatea agresiunii asupra trupului rezultă în ceea ce sugerează versul „Trupurile se veștejesc ca lămpile frunzelor”²⁷, și anume un proces continuu de degradare a corpului, omul cunoscând ceea ce înseamnă limita absolută a condiției umane.

Figura trupului supus agresiunii se regăsește și în secvența a X-a din *Zodiac*, prin versurile „Ochiul rupe de pe piept carnea ca pe o maladie nemeritată/Și-arată cum rod viermii și poftele-n dedesupturi”²⁸. Observăm modul în care corpul vulnerabil și chinuit este spectacularizat prin aglomerarea unor imagini ce sugerează desfigurarea sa și prin verbele care denotă violența, precum „rupe” și „rod”. De asemenea, lexicul utilizat este cel care generează o senzație de neliniște, de angoasă, ca de pildă prezența viermilor și cea a cărnii „rupte de pe piept”. Tot în această secvență, versurile „E o ființă străină care se ridică în vârful degetelor tale/Care se-așează-n carne și îți îmbracă pe dinăuntru trupul/Îți trece o mână prin pletele coastelor și-ți scoate inima”²⁹ conturează imaginea unei pătrunderi în dimensiunea interioară a corpului. Utilizarea formelor verbale „se ridică”, „se-așează”, „îți îmbracă”, „îți trece” sugerează neutralitate și denotă o falsă gestică erotică. Ele reliefează o „gestică de torturat”³⁰ ce culminează cu eviscerarea organului central, inima, de către o „ființă străină”, adică vorbim despre un corp vulnerabil în fața unei acțiuni exterioare inevitabile. Acesta este, astfel, dezumanizat și devine doar „carne și materie organică”³¹, unitatea sa fiind fragmentată. Mai mult, corpul devine o limită, un obstacol în versul „Și-această întemnițare a omului într-însul,”³² rezultând o amplificare a neliniștii ființei, a crizei interioare care este păstrată în trupul-închisoare.

În secvența a VI-a din *Petre Schlemihl* regăsim sugestia unui corp supus torturii, prin versurile „Ah! Ce bine mi-au făcut pietrele pe care mi le-ați aruncat/Și ocările și scuipatul vostru ca niște haturi ale solitudinii/Prin huiduieli, în aer, țesute-n curcubeie/Tristețea subțiată pe inima-nicovală.”³³. Sugestie a unui proces de reificare a umanului, observăm o asemănare cu nuvela *Metamorfoza* a lui Franz Kafka, în care membrii familiei lui Gregor Samsa agresează corpul vulnerabil al protagonistului. La fel și în *Petre*

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Ilarie Voronca, *Poeme alese*, I, traduceri și prefață de Sașa Pană, Editura Minerva, București, 1972, p. 107.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ David Le Breton, *Antropologia corpului și modernitatea*, trad. de Doina Lica, Editura Amacord, Timișoara, 2002, p. 52.

³¹ Gabriela Glăvan, *op. cit.*, p. 163.

³² Ilarie Voronca, *op. cit.*, 1972, p. 107.

³³ *Ibidem*, p. 153.

Schlemihl, asistăm la crearea imaginii „omului fără umbră”³⁴, adică a unui corp fără substanță, irelevant pentru ceilalți, ostracizat, reprezentând doar simpla condiție de om disprețuit la nivel social, un om fără noroc. Violența fizică asupra corpului este cea care generează solitudinea și alienarea omului, adică o criză interioară marcată de „incertitudine, ambiguitate, vidul existențial”³⁵. Acestea se amplifică în continuare, prin versurile „M-ați alungat de pe ulițele pline de vuiet,/M-ați lovit cu bice în piețele publice ca pe un cal bătrân”³⁶. Înjosirea omului se realizează prin violența amplificată, întocmai precum în versurile anterior analizate, regăsind un joc între corpul uman și cel animal. Violența este însă repetitivă și obsesivă, așa cum putem observa în sintagmele „Știam că pe fața mea lacrima, cicatrice,/Nu-l va face să șovăie pe acel care mă va lovi mâine;”³⁷. Tensiunea lăuntrică a omului atinge punctul culminant, fizicul este epuizat, iar „angoasele făpturii hăituite”³⁸ erup, toate acestea creând o corporalitate vulnerabilă și chinuită.

Secvența a VII-a înglobează o multitudine a detaliilor anatomice, așa cum surprind versurile „Dar să vă spun: chiar dacă m-ați răscoli până în cele mai adânci măruntaie,/Cum ai sparge o vioară ca să găsești în ea cântecul”³⁹ și „Cu sufletul care-n carne, ca-ntr-o cămașă de forță,/Se zvârcolește, zgârie, ar vrea să se elibereze,”⁴⁰. Aceste versuri ne amplasează în interioritatea fizică a corpului ce devine un impediment, iar verbele utilizate, „ai sparge”, „se zvârcolește”, „zgârie”, sugerează aceeași agresivitate, violență și radicalizare precum în celelalte opere poetice analizate. În acest caz observăm corpul care devine un obstacol, o limită a omului închis într-o carapace, în care sufletul este captiv și nu poate să aibă parte de exteriorizarea pulsuniilor interioare. Corpul-limită se regăsește și în secvența a XIII-a, prin versurile „Și e aici sau e acolo, un om grăbit să ajungă la o limită,/Și el nu știe: această limită e în el”⁴¹, care sugerează un eu poetic prins în propria sa carapace, precum un Gregor Samsa kafkian, fără posibilitatea de a se putea descătușa de constrângeri, de propriile pulsuni și, de fapt, de criza interioară care devine una a corpului-limită.

În *Patmos și alte șase poeme*, poezia **Aceste mâini** concentrează imaginea unui corp vulnerabil în fața naturii, versul cel mai sugestiv fiind

³⁴ Al. Piru, *Istoria literaturii române*, Editura „Grai și suflet – cultura națională”, București, 1994, p. 258.

³⁵ Marian Victor Buciu, *op. cit.*, p. 27.

³⁶ Ilarie Voronca, *op. cit.*, 1972, p. 153.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Ion Pop, *A scrie și a fi. Ilarie Voronca și metamorfozele poeziei*, Editura Cartea Românească, București, 2007, p. 19.

³⁹ Ilarie Voronca, *op. cit.*, 1972, p. 155.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Marin Mincu, *op. cit.*, 1983, p. 151.

„Trupul lovit în spasmuri de stâncile tenebre”⁴². Observăm un conflict între corporalitate și materialitate, antrenat de utilizarea termenului „lovit”, denotând violența și agresivitatea naturii copleșitoare asupra dimensiunii tactile a corpului, dar și asupra perisabilității și a fragilității omului. Imaginea conturată în versul supus analizei realizează o „transpunere halucinant-concretă a procesului de reificare a omului”⁴³, corpul ființei umane devenind doar un obiect precis ce poate fi supus unor presiuni exterioare. Un aspect similar se află și în poezia *Mai sunt aici?* din *Permis de ședere*, unde regăsim versurile „Corpul e deja precum o navă ce se cufundă./Un colac de salvare, vocea mea –/Va mai pluti un timp. Dar nimeni nu vede,/Și nimeni nu aude chemarea...”⁴⁴. Corpul vulnerabil devine un simplu obiect distrus de data aceasta de elemente ale acvaticului, iar ultimele două versuri sugerează alienarea ființei umane, în special surprinsă prin utilizarea unei serii de negații, fiind reprezentată de formele verbale negative „nu vede”, „nu aude” și de pronumele negativ „nimeni”.

Tot în *Mai sunt aici?* observăm versurile: „Și poetul trebuie să simtă mult timp lanțurile/Și astfel în carne trebui să fermenteze,/– Înainte de a se elibera și să poată cutreiera/Meleagurile voastre, cuvintele voastre – sufletul acestor/întunecimi/Ale cărnii, pe care o făcu să sufere și ale acestor buze/Pe care le făcu încă mai palide decât florile/Care devin fructe. Corpul plin de dureri/Nu va fi mai matur decât după o suferință extremă/Ca să elibereze acest chip pur al poemei./Sufletul aruncând carnea cum arunci o unealtă/Când ai terminat lucrul.../La ce bun această unealtă”⁴⁵. Suferința transmisă prin intermediul versurilor este accentuată de prezența „lanțurilor”, acestea sugerând în mod direct corpul ca un impediment spre descătușare, spre capacitatea ființei umane „de a se elibera”. Precum un trup rănit în război, imaginea cărnii intrate în stare de putrefacție conturează o „corporalitate afectată [...]”, frecvent incapabilă de a-și recupera integritatea. Rănită și redusă la tăcere⁴⁶. Așadar, poetul, cel capabil de sacrificiu pentru a-și realiza propria creație, are parte de un proces îndelungat de agonie, sugestie a sintagmelor „trebuie să simtă mult timp”, dar orice experiență-limită a corpului chinuit îl poate face mai viguros, mai „matur”, deși este văzut doar ca o bucată de carne sau ca o unealtă nefolositoare, întocmai precum personajul lui Max Blecher din *Întâmplări în irealitatea imediată* își simțea „senzația bizară de inutilitate”⁴⁷. Suferința este, așadar, în poetica lui Ilarie Voronca, o obsesie

⁴² Ilarie Voronca, *op. cit.*, 1972, p. 200.

⁴³ Sașa Pană, *op. cit.*, p. 22.

⁴⁴ Ilarie Voronca, *op. cit.*, 1972, p. 241.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 243.

⁴⁶ Hortensia Pârlog, Pia Brînzeu, Aba-Carina Pârlog, *op. cit.*, p. 58.

⁴⁷ Max Blecher, *op. cit.*, p. 8.

care devine o boală. De aceea, putem considera valența *corp maladiv/suferind* în analiza de față ca fiind complementară.

Interesul pentru *maladiv* la Ilarie Voronca debutează încă din perioada în care acesta utilizează cuvinte aleatorii și automate cu scopul de a destructura textul poetic, aspect binecunoscut și la alți scriitori avangardiști. Spre exemplu, printre termenii înșirați ai poeziei *Semnalizări*, identificăm asocieri ale unor afecțiuni ale „trupului în aer înșurubat”⁴⁸ cu elemente tradiționale, familiare lectorului. Automatismul și aleatoriul creează imagini tranșante pentru cititor, precum următoarele sintagme: „tristă meningită”⁴⁹, „anevrism elegant”⁵⁰, „solfegiată nevralgia”⁵¹ și „miopia vitrinelor”⁵². *Maladivul* în această poezie este coborât în derizoriu și reprezintă un prim pas spre utilizarea lui ca material poetic în textele poetice ale mișcărilor de avangardă, în plin secol XX marcat și obsedat de „experiența bolii [...]”, diluată sub forma unei angoase de niște suferințe”⁵³.

În secvența a II-a din *Ulise* remarcăm sugestii cu privire la *maladiv*, în versurile: „CEAI cae desfeți limba și măruntaiele/CEAI care micșorezi bolnavilor suferința/ierburi sălbaticе din noi răutatea oamenilor taie-le/adu în ficatul și în răunchii mei liniștea umilința”⁵⁴. Sintagma „micșorezi bolnavilor suferința” sugerează, precum în alte poezii analizate, faptul că suferința este o boală a corpului vulnerabil aflat în criză, întrucât „maladiile sunt, simultan, fenomene biologice obiective și stări, moduri personale a de a fi”⁵⁵. *A fi suferind* și, implicit, *a avea un corp suferind* reprezintă stări care denotă o corporalitate *maladivă*, individul fiind dependent la nivel fizic de aceasta.

Concluzionând, suferința devine o boală obsesivă în scrierile lui Ilarie Voronca, cât și în operele altor autori avangardiști și este complementară percepției corpului ca obstacol, ca limită. Suma acestora realizează reprezentarea **corpului vulnerabil** aflat în criză și care este supus unor presiuni exterioare. Scriind într-o perioadă aflată în criză în toate planurile, inclusiv în cultură, politică, economie și în plan social, avangardiștii încearcă să transforme radical anumite fundamente culturale considerate tradiționale. Unul dintre aceste fundamente este corpul. Secolul al XX-lea este preocupat de obsesia bolii și a suferinței asupra corpului, iar efectele conflagrației mondiale se răsfrâng în textele avangardiste, printre care și în cele ale lui Ilarie Voronca.

⁴⁸ Marin Mincu, *op. cit.*, 1983, p. 134.

⁴⁹ *Ibidem.*

⁵⁰ *Ibidem.*

⁵¹ *Ibidem.*

⁵² *Ibidem.*

⁵³ Alain Corbin, Jean-Jacques Courtline, Georges Vigarello, *op. cit.*, p. 14.

⁵⁴ Ilarie Voronca, *op. cit.*, 2003, p. 18.

⁵⁵ Alain Corbin, Jean-Jacques Courtline, Georges Vigarello, *Istoria corpului*, I, trad. din franceză de S. Manolache, G. Puica, M. Constantinescu, G. Sfichi, Grupul Editorial Art, București, 2008, p. 407.

Scriitorii avangardiști caută să redea și să se exprime printr-un limbaj adecvat prezentului, în rezonanță cu acele „crize profunde pe care le traversează omul modern”⁵⁶.

Corpul devine, astfel, un instrument pe care avangardiștii îl folosesc pentru a reda o sensibilitate a prezentului și neliniștile interioare ale omului totodată. Criza corporalității umane în secolul al XX-lea duce la înstrăinare, întocmai precum afirmă și Adrian Marino: „omul modern este alienat”⁵⁷. În consecință, societatea este și ea întocmai, modernă și alienată, iar în cadrul ei, omul conștientizează că este deseori captiv în propriul trup, fie el sănătos, suferind, maladiu sau deformat. Șocul și corporalitatea etalată ca mecanism vulnerabil și suferind, toate acestea au o strânsă legătură cu obsesia efectelor Primului Război Mondial, perioadă dominată de violență și boală. „Poetul nou e un explorator”⁵⁸, așa cum afirmă Ilarie Voronca în *Cicatrizări. Poezia nouă* din 1925 – e un explorator al corpului uman pe care îl spectacularizează.

Bibliografie

- Blecher, Max, *Întâmplări în irealitatea imediată*, Editura Minerva, București, 1970.
- Boldea, Iulian, *Simbolism, modernism, tradiționalism, avangardă*, Editura „Aula”, Brașov, 2002.
- Buciu, Marian Victor, *Panorama literaturii române în secolul XX*, I, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 2003.
- Ciric, Alina-Daniela, *Corporalitate și intersubiectivitate*, Editura Academiei Române, Cluj-Napoca, 2015.
- Corbin, Alain, Courtline, Jean-Jacques, Vigarello, Georges, *Istoria corpului*, I, traducere din limba franceză de Simona Manolache, Gina Puica, Muguraș Constantinescu, Giuliano Sfichi, Grupul Editorial Art, București, 2008.
- Corbin, Alain, Courtline, Jean-Jacques, Vigarello, Georges, *Istoria corpului*, III, traducere din limba franceză de Simona Manolache, Mihaela Arnat, Muguraș Constantinescu, Giuliano Sfichi, Grupul Editorial Art, București, 2009.
- Dinescu, Lucia Simona, *Corpul în imaginarul virtual*, Editura Polirom, Iași, 2007.
- Glăvan, Gabriela, *Viraj în ireal. Modernități particulare în literatura română interbelică*, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2014.
- Le Breton, David, *Antropologia corpului și modernitatea*, traducere de Doina Lica, Editura Amacord, Timișoara, 2002.

⁵⁶ Alexandru Mușina, *op. cit.*, p. 102.

⁵⁷ Adrian Marino, *op. cit.*, p. 196.

⁵⁸ Marin Mincu, *op. cit.*, 1983, p. 571.

- Marino, Adrian, *Biografia ideii de literatură*, volumul 6, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2000.
- Mincu, Marin, *Avangarda literară românească*, Editura Minerva, București, 1983.
- Mincu, Marin, *Experimentalismul poetic românesc*, Editura Paralela 45, Pitești, 2006.
- Mușina, Alexandru, *Paradigme moderne*, Editura „AULA”, Brașov, 2004.
- Pană, Sașa, *Antologia literaturii române de avangardă*, Editura pentru literatură, București, 1969.
- Pârlog, Hortensia, Brînzeu, Pia, Pârlog, Aba, *Translating the body*, Institutul European, Iași, 2009.
- Piru, Al., *Istoria literaturii române*, Editura „Grai și suflet – cultura națională”, București, 1994.
- Pop, Ion, *Avangardismul poetic românesc*, Editura pentru literatură, București, 1969.
- Pop, Ion, *A scrie și a fi. Ilarie Voronca și metamorfozele poeziei*, ediția a II-a, Editura Cartea Românească, București, 2007.
- Voronca, Ilarie, *Poeme alese*, I, traduceri și prefață de Sașa Pană, Editura Minerva, București, 1972.
- Voronca, Ilarie, *Ulise. Brățara nopților*, ediție îngrijită de Ion Pop, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2003.

GHERASIM LUCA – O POETICĂ SPECTACULARĂ

Andreea Mihaela Marinaș

Universitatea din București

Masteratul Studii literare, anul II

marinas_andreea_mihaela@yahoo.com

Abstract

The purpose of this paper is to analyse the spectacular features of Gherasim Luca's poetry. More specifically, the research starts from what generates the spectacular in his poetry: the erotica and the advertising feature of the poems. This study intends to analyse and explain how the eroticism of poetry, by its advertising dimension (meaning that poetry highlights the woman and erotic scenes like an advertising) offers to Gherasim Luca's poetry the spectacular dimension. The blend of the two areas (erotica and the conative function of language) creates the spectacular, transferring sexuality from intimacy to the public, just as an advertising highlights in public an element of intimacy. The research is based on some senses of eroticism, from the most important theoretical studies, as Georges Batailles, André Breton and Octavio Paz. Also, there are discussed the images of the woman and the sexual deviations in Gherasim Luca's poems.

Key-words: avant-garde, surrealism, erotic poetry, sexual deviations, conative function of poetry.

*Motto: „La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe,
magique-circonstancielle ou ne sera pas”*

(André Breton, Second manifeste du surrealisme)

Așa cum sugerează titlul, propun să identific și să analizez caracteristica spectaculară a poeticii lui Gherasim Luca, ceea ce generează spectaculosul în poezia lui și anume erotismul și caracterul publicitar al poeziei. Înainte de a motiva și explica pe larg propunerea acestor două axe tematice, consider necesare amintirea câtorva date biografice (nu pentru că biografia explică bibliografia) și clarificări conceptuale ale avangardei și suprarealismului, ca formă de manifestare a avangardei, deși miza lucrării nu este de a analiza încadrarea poetului într-una din orientările avangardei istorice. Între sursele primare (manifestele avangardiste) și cele teoretice despre avangardă, se găsesc câteva puncte de convergență și anume, remarcă Ion Pop: „refuzul convențiilor de orice fel, al autorității și «codurilor de maniere» sociale și estetice, respingerea, în ultimă instanță, a înseși consecințelor de literatură și artă, repudierea ierarhiilor constituite și, implicit, mefiența față de „recunoașterea oficială” a propriei valori, cultivarea

ostentativă a marginalității etc.”¹ Gherasim Luca se identifică cu suprarealismul ca formă de manifestare a avangardei, formă care se împotrivesc normelor sociale și care vrea să abolească ipocrizia societății și caracterul ei normativ. Cum se încearcă asta? Prin găsirea unei „suprarealități” chiar „în limitele acestei realități, a «miraculosului cotidian»”.² Suprarealismul trebuie înțeles, ne spune același autor, „ca o tentativă de a nu transcende realul, ci de a-l adânci”³ sau „de a lua cunoștință cât mai netă și mai pasionată de lumea sensibilă”.⁴ Poemele avangardiștilor se voiau a fi citite cu noi instrumente de lectură, pentru înțelegerea unei noi sensibilități, unei noi (anti)estetici care transgresează interesul tematic de la general la particular.⁵ În manifestul *Dialectica dialecticii*, Gherasim Luca și Dolfi Trost resping vehement trecutul literar în favoarea unui spirit permanent revoluționar: „nici un moment istoria n-a putut satisface relativul-absolut al tuturor dorințelor noastre.”⁶ Ei mai afirmă că spiritul revoluționar este consistent prin „magnetismul erotic”, fiind „suportul insurecțional cel mai valabil”⁷ pentru menținerea acestei stări. Așa că violentarea imaginarului și a limbajului se face prin această forță a dorinței sexuale care abolește constrângerile sociale. Și totuși, dincolo de discursul manifestelor avangardiste și suprarealiste, „e foarte puțin probabil ca ei să fi reușit să dea, în linii mari, o imagine autentică a gândirii spontane, lăsată în totală libertate. Dimpotrivă, se pare că adesea ei n-au provocat decât declanșarea unor mecanisme destul de superficiale, propagarea unui curent de gândire literară și mai totdeauna dirijată, în pofida dorinței autorului.”⁸ Rămâne de analizat în ce măsură au reușit suprarealiștii să creeze spontaneitate în poezie, fără să ținem cont de un factor estetic, pentru că suprarealismul nu se vrea a fi un sistem de valori literare, de precepte sau de estetică literară, el doar „transcrie experiențe interioare”.⁹ Prea puțini cercetători au cercetat latura spectaculară a avangardei, atât la nivel potențial (ce generează spectaculosul în poezie), cât și concretizată prin puneri în scene

¹ Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, București, Minerva, 1990, p. 6.

² Ovidiu Morar, *Avatarurile suprarealismului românesc*, București, Univers, 2003, p. 13.

³ *Ibidem*, p.13.

⁴ André Breton, *What is Surrealism?*, <http://pers-www.wlv.ac.uk/~fa1871/whatsurr.html>

⁵ Cu referire la împotrivirea față de adevărurile incontestabile (generale) printr-un „flux dinamic al trăirii, spontaneitatea impulsurilor vitale, intuiția și imaginația, hazardul întâlnirilor revelatoare [...]”, care sunt individuale. Vezi Ion Pop, *Idem*, p. 8

⁶ Gherasim Luca, D. Trost, „Dialectica dialecticii, Mesaj adresat mișcării suprarealiste internaționale”, în Marin Mincu, *Avangarda literară românească: [de la Urmuz la Paul Celan]*, st. introd., antologie și note bibliogr. de Marin Mincu, trad. textelor de Ștefania Mincu, Constanța, Pontica, 2006, p. 576.

⁷ *Ibidem*, p. 576.

⁸ M. Raymond, *De la Baudelaire la suprarealism*, trad. de L. Dimov, București, Univers, 1970, p. 351.

⁹ Ion Pop, *Avangardismul poetic românesc*, București, Editura pentru Literatură, 1969, p. 242.

de film sau teatru.¹⁰

Poezia lui Gherasim Luca este un loc de întâlnire a unor dimensiuni care până atunci păreau inadecvate împreună în poezie: dragostea cu violența, brutalitatea cu publicitarul sau erotismul proiectat printr-un limbaj *spot* cu care să atragă receptorul. Avangardismul poetic al lui Gherasim Luca are și o funcție conativă (suplimentată și prin manifeste) în măsura în care, în termeni pragmatici, emițătorul presează receptorul, îl șochează, îl incită cu o mare forță impresivă, de unde și caracterul publicitar al limbajului său poetic. De aici și premisa lucrării: cum erotismul poeziei, prin dimensiunea lui publicitară (în sensul în care poezia scoate în evidență femeia și scenele erotice asemenea unei reclame) oferă poeticii lui Gherasim Luca doza de spectacular. Melanjul celor două arii creează spectaculosul, el transferând sexualitatea din intimitate în public, așa cum și reclama scoate în public un element din intimitate. Obsesia erotică ar fi mai degrabă tratată nu „caricatural”, cum spune Ion Pop, ci publicitar. Poezia lui este una împotriva retorismelor, dar cu o „retorică a atitudinilor”.¹¹ Deși multe secvențe poetice sunt „înscenări retorice și absurde”, cu mult „prozaism voit”¹², discursul este unul direct, incisiv, tăios. Ideea de spectacular e văzută și de Ion Pop, dar fără să ilustreze pe larg caracterul spectacular al poeziei sale: „gustul deja evidențiat pentru formulările spectaculoase prelungea înclinații mai vechi, fără teama de a cădea, uneori, într-o involuntară parodie, într-o clamoroasă utopie.”¹³

Pentru o minimă conceptualizare a erotismului, necesară în analiza acestei teme, consider utile două studii antropologice ale căror idei sunt concretizate în poezia lui Gherasim Luca. Primul este cel al lui Georges Bataille, care pornește de la o scurtă formulă a erotismului ca fiind „aprobarea vieții până și în moarte.” Apropiiindu-se (prea) puțin de poezie, autorul realizează o conexiune cu erotismul, spunând că „poezia duce, în aceeași măsură ca oricare formă a erotismului, la indistinție, la confuzia obiectelor distincte. Ne duce la eternitate, ne duce la moarte.”¹⁴ Apoi, Octavio Paz, în *Dubla flacăra*, afirmă că „relația erotică ideală implică, din partea libertinului, putere nelimitată asupra obiectului erotic, unită cu o indiferență la fel de

¹⁰ Vezi Paul Cernat, cap. „În căutarea unei noi estetici teatrale” și cap. „Mitologiile cinematografice ale integralismului” în *Avangarda românească și complexul periferiei: primul val*, București, Cartea Românească, 2007, pp. 269-292. Pornind de la constatarea unei noi perspective a avangardei asupra spectacolului și spectaculosului, autorul realizează un demers exegetic despre schimbările care s-au concretizat în aceste două arte prin influența avangardistă. Paul Cernat face o observație importantă în privința mutației de gust spectacular: „Încă din manifestul *Poezia pe care vrem s-o facem*, semnat de Geo Bogza, Gherasim Luca, Paul Păun și S. Perahim, extravaganta ludică se retrage în favoarea unei seriozități agresive: implicarea în social ia locul histrionismului cabotin și «îrresponsabil». «Petrecerea» estetică a anilor nebunatici se încheie.” (p. 284).

¹¹ Ion Pop, *Idem*, p. 241.

¹² *Ibidem*, p. 241.

¹³ *Ibidem*, p. 328.

¹⁴ Georges Bataille, *Erotismul*, trad. de Dan Petrescu, București, Nemira, 2005, p. 36.

nelimitată față de soarta acestuia, iar din partea obiectului erotic, o supunere totală în fața dorințelor și capriciilor stăpânului.”¹⁵

Revenind la ideea lui Bataille, conform căreia erotismul este asociat cu moartea și cu eternitatea, ca într-un univers palingenetic, de consumare, epuizare și reluare a actului erotic, femeia ca prezență erotică moare și renaște. În „Femeia Domenica d’Aguistti”, poem remarcant prin violența simbolică pusă în relație cu erotismul, eul se înfruptă din „osul femeii moarte”, ține în gură „osul femeii care a murit/ și care trăiește numai în gura mea/ [...] Osul femeii moarte este pâinea mea de toate zilele” (GL 51-52)¹⁶. Aceeași complementaritate între sexualitate și moarte, care sunt „momentele acute dintr-o sărbătoare pe care natura o celebrează împreună cu mulțimea ineputabilă a ființelor, ambele având sensul de irosire nelimitată”¹⁷ se regăsește și în proza lui Gherasim Luca. Deși pe aceasta nu am exploatat-o momentan în subiect, există numeroase pasaje, într-un limbaj neverosimil de tăios în care imaginarul erotic este violent și direct, asemenea unei reclame agresive. „Frumusețea convulsivă”¹⁸ de care vorbea Breton se regăsește și la Gherasim Luca, cu preponderență în proza „Inventatorul iubirii”, unde femeia este un mijloc de purificare, de negație a complexelor ereditare, un loc de refugiu: „În timp ce ochii se lasă atrași de o singură stea pe care nu știi de ce o fixezi cu atâta fidelitate, mâinile mele subțiri, derutante, febrile, adevărate mâini de ucigaș, curăță coaja unui măr ca și cum aș jupui o femeie. Cu sexul în erecție, cu o sudoare rece pe tot corpul, respirând din ce în ce mai greu și mai repede, mușc mărul în timp ce privesc prin fereastră astrul depărtat cu o candoare de demon. [...] Iubesc această iubire inventată, această proiecție paradisiacă a creierului meu infernal, din care îmi hrănesc demonul. Proiectez la nesfârșit pe carnea ei îngerească convulsii, otrăvurile, furia, dar mai ales marea, teribila mea pasiune pentru sacrilegiu [...] care] îmi întreține la o temperatură a negației și a negației negației toată ura mea nețărnută pentru absolut tot ce există, pentru că tot ce există conține în virtualitățile lui subterane un mormânt pe care trebuie să-l pângărim.” (GL 234) În acest pasaj din proza „Inventatorul iubirii”, se recurge la „gestul sfidător-iconoclast, de distrugere în efigie a convențiilor de ordin social și estetic.”¹⁹, printr-o „ipostază spectacular-satanică”.²⁰

¹⁵ Octavio Paz, *Dubla flacăra: dragoste și erotism*, trad. de Cornelia Rădulescu, București, Humanitas, 2003, p. 23.

¹⁶ Citarea versurilor și prozei scurte a lui Gherasim Luca se realizează în corpul lucrării, din volumul Gherasim Luca, *Inventatorul iubirii și alte scrieri*, ed. de Ion Pop, Cluj-Napoca, Dacia, 2003.

¹⁷ Georges Batailles, *Idem*, p. 73.

¹⁸ André Breton, „Second manifeste du surrealisme”, scris în 1930. Vezi în vol. *Manifestes du surrealisme*, Gallimard, Paris, 1998, p. 87.

¹⁹ Ion Pop, „Gherasim Luca, <<inventatorul iubirii>>”, în *Tribuna*, nr. 15/2013, p. 8.

²⁰ *Ibidem*, p. 8.

Potențialul spectacular se mai explică, de asemenea, și prin dinamismul care se opune staticului, prin spontaneitate, trăsătură a firii umane, nedobândită, ci înăscută, de unde și întoarcerea la un nivel primar al sensibilității, spre senzații primare. Aceasta este și o explicație pentru asocierea erosului cu nivelul instinctual al omului care refuză normarea civilizatorie și care percepe femeia nu numai în forma cea mai concretă, ci mai mult decât atât, ca pe o suprarealitate din care eul mușcă, se înfruptă din ea ca din carne, ca dintr-o pradă. De pildă, în tot în poemul „Femeia Domenica d’Aguistti” se găsesc astfel de imagini spectaculoase, o combinație între canibalism și erotism: „Am în gură osul femeii moarte/ și-l mușc, și-l sug/ pentru că are puțină carne/ E dulce osul femeii și doare. / Dar câinii mahalalei – ucigașii – vor să-mi smulgă prada” (GL 51). Acest poem este comparabil, observă Petre Răileanu, cu *Jurnalul de sex* al lui Geo Bogza, „prin violența imaginii.” Ceea ce îl face deosebit, observă același autor, este „<<dezordinea senzorială>> într-o exprimare calculată”²¹: „Femeile care au păr pe piept/ femeile cu pumnul strâns/ femeile cu dinți în gură/ femeile care au dinți la unghii/ femeile care aleargă după mine au/ toți câinii între picioare/ femeile care îmi sparg capul cu lovituri de ciocan/ sunt femeile care îmi beau creierul/ și adună bucățile creierului meu/ ca pe bucățile de pâine.” Aceeași comparație o făcuse și Ion Pop, dar subliniind o altă diferență: „E o poezie a obsesiilor erotice, înrudită cu cea a lui Geo Bogza din *Jurnal de sex*, dar lipsindu-i relief plastic al aceleia”²². De fapt, poezia lui Gherasim Luca nu avea intenții plastice, miza mai degrabă pe agresivitatea limbajului, pe un limbaj rece, antipoetic. Și mai mult decât atât, textele au potențialul de a genera suprainterpretarea de pornografie ca acuză care i-a fost adusă de altfel lui Geo Bogza, texte care nu erau pornografie și nici atentat la bunele moravuri, ci, cum nota autorul, un atentat la liniștea și confortul spiritual al lumii.”²³ De asemenea, celebrul poem „Passionement”, pe care autorul îl citește spectaculos și în filmul dedicat lui, prin bălbăiala poetică poate fi apropiat de ideea revenirii la instinctual, o reîntoarcere chiar înainte de primele deprinderi de vorbire.

Tot în întoarcerea către nivelul primar al existenței și valorificând ideea lui Octavio Paz de la care am plecat, că „libertinul” este superior și în același timp indiferent față de obiectul erotic supus, apar asocieri șocante dintre elemente erotice și obiecte sau însușiri. De exemplu, „femeia-pian, femeia-oglină, femeia-țuică, femeia-primăvară” (GL 92) din poemul „Aceasta nu e decât o încercare” sau „buzunarul din stânga avea sexul femeii

²¹ Petre Răileanu, *Gherasim Luca*, trad. din lb. franceză de Anișoara Biru, Iași, Junimea, 2005, p.43.

²² Ion Pop, *Avangardismul...*, p. 238.

²³ Geo Bogza, „Însemnări pentru un fals tratat de pornografie”, în Mircea Coloșenco (antolog.), *Realism, pornografie și moralitate în artă*, Iași, Timpul, 2008, p. 354.

înghețate” (GL 74) în poemul „O serie de întâmplări cu urmări din ce în ce mai tragice” prin tehnica asocierilor arbitrare dintre obiecte incompatibile și ființe, așa cum propunea Breton în exigențele sale, imagini care tulbură privitorul (violentează privirea) și oferă elementul spectaculos, minunat sau „merveilleux”, cum îl numea André Breton, pentru că se crează o supraréalitate prin transferul de însușiri de la un obiect la altul. Mutilarea trupului după voința sau imaginația posesorului este interpretată de Ovid S. Crohmălniceanu ca un amestec de naturalism și supraréalism, pornind și de la porecla pe care i-o dăduseră prietenii poetului Gherasim Luca, Zóla: „[poemele] își însușeau fără prejudecăți estetice, tăietura reportajului crud”²⁴: „bucățița de femeie care-mi rămăsese pe unghie” (GL 74), din poemul „Oamenii nu au niciodată dreptate când îți spun bună-seara”. Laitmotivul „câine” aproape că dobândește o dimensiune obsesivă și apare și în tematica erotică, semn al asocierilor tulburătoare și al instinctualității: „o femeie cu ciorapul întins pe pulpă se lasă linsă de un frate/ cu femeia asta m-am culcat și eu aseară/ –parola!/ –un câine! (GL 86). În acest poem din care am citat, „Un oraș pe care îl voi părăsi mâine” (construit ca un dialog între eu și spectatori), precum și în altele (exemplu: monologul adresat din „Cuvânt de deschidere la o expoziție de pictură”) apare ideea de spectacol poetic în care se iau în derâdere publică oamenii și defectele lor: „spectacolul cel mare e pe gratis/ [...] hei tu cucoană cu țițele mai deschise ca la o panoramă” (GL 63). Există totuși, pe lângă toate aceste forme de reprezentare violentă a erosului la Gherasim Luca și rare secvențe estetice în care erotismul este îmblânzit: „Paravanele, pulpele ascund în gând/ strânsoarea băților de mare/ și sunetul torsului plânge/ în adâncimi de pluș și cascade.” (Barbară 37) sau „sexul tău era intact și cald și bun așa cum îl lăsasem” (GL 73).

Hazardul se amestecă cu fantasticul sau fantasmaticul și cu reveria erotică, reverie declanșată de „erosul transfigurator”²⁵. Acest eros se regăsește și la Gherasim Luca într-o formă ce va degenera în misticism demonic: „Florile otrăvite, aceste flori care pot fi vulturi sau degete sau cai marini și care sunt întotdeauna oglinzi sălbatice ieșite din noi, cu ochiul demonului reflectat în ele ca o amprentă, trec din sângele nostru în cel al femeii iubite, străbătând tenebrele. O floră fantastică, virgină și dementă, imaginea fidelă a acestei faune înfricoșătoare din adâncul ființei noastre.”²⁶

Scena stridentă din „Sfânta Împărtașanie” (GL 94) are detalii detabuizante, fiind un poem de amor cu o necunoscută, cu final revoltător, dacă nu deprimant: „m-am plimbat prin dragoste și automobil,- dispăruse/ în locul ei rumega o babă zbârcită și cu ochelari care/ citea de zor pagini din

²⁴ Ovid. S. Crohmălniceanu, *Evreii în mișcarea de avangardă românească*, București, Hasefer, 2001, p. 150.

²⁵ Ion Pop, *Idem*, p. 321.

²⁶ Gherasim Luca, *Vampirul pasiv*, p. 87??

sfânta evanghelie.” Este un poem despre o femeie care abordează un necunoscut pe care îl aduce acasă, îi pune masa și apoi face dragoste cu el. Când se trezește cu gura plină de „o scârbă umedă” și este șocat de ceea ce îl atrăsese inițial.

Cu siguranță subiectul merită aprofundat în proza și în memoriile lui Gherasim Luca prin prisma unor interpretări freudiene, unde autorul se situează sub semnul lui Oedip. Cele cinci tentative de sinucidere sunt interpretate de Ovidiu Morar prin prisma ideilor freudiene. De exemplu, sinuciderea prin sufocare „e considerată drept o formă veritabilă de negare a negației, întrucât subiectul se întoarce astfel la stadiul intrauterin, prenatal, în care nu există respirație, astfel încât efectul nașterii, angoasa – definit de Freud drept «o strâmtoare a respirației» ca urmare a separației copilului de mamă – e eliminat.”²⁷

În concluzie, am constatat că erotismul din poezia lui Gherasim Luca violentează peisajul literaturii române de avangardă, aproape sincronă cu cea europeană și am analizat formele de reprezentare ale acestei teme: dorința, dragostea-fetiș încărcată de agresivitate și experiențele masochiste. Ideile poetice și cele din manifestele lui Gherasim Luca sunt în convergență cu programul propus de André Breton prin negația radicală și accentele retorice: „Mi-am bătut în buze pioanele dinților/ și sânii tăi au răsunat zaruri pentru jocul târziu/ Și sângele parașută închisă/ și-a strigat imnul său în curcubeie.”

Bibliografie

Bibliografie primară:

Gherasim Luca, *Inventatorul iubirii și alte scrieri*, ed. de Ion Pop, Cluj-Napoca, Dacia, 2003.

Gherasim Luca, *Manuscris facsimilé: Le vampire passif/ Vampirul pasiv*, ed. de Petre Răileanu și Nicolae Tzone, București, Vinea, 2016.

Bibliografie secundară:

Georges Bataille, *Erotismul*, trad. de Dan Petrescu, București, Nemira, 2005.

André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1985.

André Breton, *What is Surrealism?*, accesat în: <http://pers-www.wlv.ac.uk/~fa1871/whatsurr.html>.

Paul Cernat, *Avangarda românească și complexul periferiei: primul val*, București, Cartea Românească, 2007.

Mircea Coloșenco (antolog), *Realism, pornografie și moralitate în artă*, Iași, Timpul, 2008.

²⁷ Ovidiu Morar, *Avatarurile suprarealismului românesc*, București, Univers, 2003, p. 206. Autorul aduce încă un argument etimologic pentru semnificația sufocării și anume „termenul german *Angst* derică din adjectivul latinesc *angustus*, ce are sensul de *strâmt, îngust*.” De aici și originea și semnificația cuvântului „angoasă”.

- Ovid. S. Crohmălniceanu, *Evreii în mișcarea de avangardă românească*, București, Hasefer, 2001.
- Marin Mincu, *Avangarda literară românească: [de la Urmuz la Paul Celan]*, st. introd., antologie și note bibliogr. de Marin Mincu, trad. textelor de Ștefania Mincu, Constanța, Pontica, 2006.
- Ovidiu Morar, *Avatarurile suprarealismului românesc*, București, Univers, 2003
- Octavio Paz, *Dubla flacăra: dragoste și erotism*, trad. de Cornelia Rădulescu, București, Humanitas, 2003.
- Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, București, Minerva, 1990.
- Ion Pop, *Avangardismul poetic românesc*, București, Editura pentru Literatură, 1969.
- Ion Pop, „Gherasim Luca, «inventatorul iubirii»”, în *Tribuna*, nr. 15/2013
- Petre Răileanu, *Gherasim Luca*, trad. din lb. franceză de Anișoara Biru, Iași, Junimea, 2005.

ELEMENTE AVANGARDISTE ÎN PERIOADA POSTBELICĂ

Dordea Daniela-Elisabeta

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu

Etimologic vorbind, termenul *avangardă*¹ provine din limba franceză. În 1870 termenul „a ajuns să desemneze micul grup de scriitori și artiști novatori care au transferat spiritul criticii radicale a formelor sociale în domeniul formelor artistice”, afirmă Matei Călinescu în *Cele cinci fețe ale modernității*. Tot el explică faptul că pentru artiștii avangardei important era să „răstoarne toate tradițiile formale constrângătoare ale artei și să se bucure de libertatea amețitoare de a explora orizonturi de creativitate cu totul noi.”

Ion Pop în *Avangarda în Literatura Română*² vorbește despre două atitudini privind fenomenul avangardist, și anume: „ruptura, negarea radicală a tradiției cultural literare și aspirația către o absolută înnoire a limbajului.”³ Cu alte cuvinte acest fenomen neagă vechiul, afirmă noul și totodată libertatea absolută a spiritului. Astfel apar tehnici menite să acorde libertate imaginației și care sunt opuse *logicii constrângătoare*, cum ar fi suprarealistul „dicteu automat”. Termenul provine din limba franceză (< fr. dictée automatique, scriere auto-mată < gr. autómatos= „mișcare automată”) și este ”o formă practică de scriitură aplicată în mod voluntar și afirmată programatic de către suprarealiști prin care se urmărea notarea fluxului spontan al gândirii, nemediate rațional.”⁴ Tot Ion Pop, în lucrarea amintită, afirmă că toate orientările avangardiste se autodefinesc drept *stări de spirit*, aceste stări fiind definite de ceea ce el numea *obsesii a dinamismului absolut al spiritului creator*, lecția majoră a avangardei, spune el, ”constă în cultivarea acelei stări de disponibilitate absolută a spiritului creator.”

Nu se poate vorbi despre fenomenul avangardist fără a aduce în discuție revistele de avangardă. Menționăm în primul rând revista *Contimporanul* (condusă de Ion Vinea). Primul exemplar apare în iulie 1923. De asemenea prezente sunt și revistele *Unu*, *Urmuz*, *Alge*, *Integral* ș.a. care au promovat tendințele curentului avangardist. Un element definitoriu pentru a evidenția importanța acestor reviste este apariția manifestelor. Poetul avangardist își exprimă nemulțumirea într-un mod direct, îndrăzneț, agresiv chiar, bazându-se pe puterea de sugestie a limbajului. Cel mai concret, tranșant

¹ Avangardă: Unitate sau subunitate militară care se deplasează înaintea forțelor principale pentru a le asigura securitatea. • De ~ principal; de frunte. Mișcare artistică inovatoare. Mișcare artistică având rol de precursor pentru alte mișcări moderniste. /<fr. avant-garde (Dicționar explicativ al limbii române).

² POP Ion, *Avangarda în literatura română*, București, Editura: Atlas, 1999.

³ Ibid. pp. 5-23.

⁴ <http://www.revista-astra.ro/literatura/files/2013/01/rodica-ilie1.pdf>, *Dicționarul avangardelor*, Rodica Ilie.

și răsunător exemplu de manifest este cel apărut în 16 mai 1924 (nr.46) în *Contemporanul*: *Manifest activist către tinerime* scris de Ion Vinea ("stărpim prin forța desgustului propagat, stafiile cari tremură de lumină. / Să ne ucidem morții"⁵).

Avangarda aduce cu ea o serie de miscări. De pildă: expresionismul, dadaismul, constructivismul, integralismul, suprarealismul etc. Oprindu-ne la mișcarea suprarealistă, aceasta este definită de André Breton în primul *Manifest al Suprarealismului* (1924) ca fiind un "automatism psihic în forma sa cea mai pură, prin care individul poate exprima - atât sub formă verbală, cât și în orice altă formă - funcționarea exactă a gândului."⁶ Breton vorbește despre o problemă a două stări aflate în contradicție, și anume visul și realitatea. El afirmă faptul că realitatea absolută sau suprarealitatea poate fi cheia pentru rezolvarea acestei probleme. De asemenea Breton vorbește despre acea *stare de veghe*, caracteristică poeziei onirice, și, spune el: *sunt obligat s-o consider un fenomen de interferență*.. Trecerea de la negație la afirmație și căutarea soluțiilor pentru a scoate poezia din criză au devenit o prioritate pentru suprarealiști⁷. Astfel *atotputernicia visului, jocul dezinteresat al gândirii* eliberate de constrângeri, explorarea subconștientului, s-au transformat în bucăți de puzzle în vederea soluționării acestei crize. Breton afirmă că:

„Trăim încă sub domnia logicii(...). Dar procedeele logice, în zilele noastre, nu se mai aplică decât la rezolvarea unor probleme de interes secundar. Raționalismul absolut care rămâne la modă nu permite să luăm în considerație decât fapte ce se referă strict la experiența noastră. Dimpotrivă adevăratele scopuri ne scapă. De prisos să adăugăm că experiența însăși s-a pomenit închisă între limite stabilite. Ea se învâрте într-o cușcă din care ne vine tot mai greu s-o scoatem. Și se sprijină, și ea, pe utilitatea imediată și este supravegheată de bunul simț. Sub culoarea libertății, sub pretextul progresului am ajuns să gonim din spirit tot ceea ce poate fi taxat, pe drept sau pe nedrept, drept superstiție, drept himeră; am ajuns să proscriem orice modalitate de căutare a adevărului (...).” (*Manifest al Suprarealismului* – André Breton).

Rămânând în zona conceptelor de *realitate* și *vis*, și apropiindu-ne de perioada postbelică, Octavian Soviany, vobește în cartea sa *Cinci decenii de*

5

http://dspace.bcuculuj.ro/bitstream/123456789/13603/1/BCUCLUJ_FP_P2960_1924_003_0046.pdf f. 16 mai 1924 (nr.46) *Manifest activist către tinerime*. p. 10.

⁶ <https://www.scribd.com/doc/26262034/Andre-Breton-Manifestul-suprarealismului> pp. 35-46.

⁷ Suprarealistii s-au concentrat și asupra conceptelor: hipnoză, delir, demență etc..

*experimentalism. Compendiu de poezie românească actuală.*⁸ despre visul care se caracterizează (...) printr-o „logică simbolică”, instaurând o ordine, un principiu structurant. El afirmă că tocmai această ”dimensiune structurantă a visului este factorul esențial al perspectivei pe care o aducea mișcarea onirică drept element de noutate”.

„Principiile de creație formulate de onirici nu se regăsesc însă doar la câțiva autori, situați în stricta contemporaneitate a momentului de apogeu cunoscut de grupul onirist la sfârșitul anilor 60, dimpotrivă, ele sunt unele cu bătaie lungă, capabile să inspire și să susțină orice tentativă de înnoire a ideii de poezitate. În consecință multe dintre ele vor fi reluate, peste mai bine de un deceniu (...) confirmându-se astfel continuitatea perfectă care există între diversele momente ale neoavangardismului românesc postbelic.”⁹

Onirismul și suprarrealismul nu sunt nici identice, nici contradictorii, ci *complementare*, spune Mircea V. Ciobanu în nr 4 al revistei *Limba Română*.¹⁰ „(...) oniricul nu exclude câtuși de puțin realul. Ba chiar are nevoie de el. (...) elementele constitutive, de bază, toată configurația, onirismul estetic (structural) și le ia din realitate, nu din vis. Din vis nu ia decât legile pe care le aplică acestor elemente.”¹¹ Dumitru Țepeneag susține faptul că visul nu este sursă ori obiect, ci mai degrabă un *criteriu*: „eu nu povestesc un vis (al meu sau al altcuiva), ci încerc să construiesc o realitate analogă visului”.

Un exemplu de poet care se află în sfera oniricului este Virgil Mazilescu¹². Octavian Soviany scrie despre Mazilescu cum că poezia lui înseamnă o aventură ce presupune investigarea *infernurilor rimbaldiene*, și unde subiectul uman este *sfârțecat, amputat de el însuși*.¹³ Tot Soviany explică faptul că lirica lui Virgil Mazilescu este una a *nonexpresiei* care poate cunoaște două modalități, și anume una *minimalistă* și una a *excesului*. Astfel, în prima categorie, limbajul aspiră la *nimic*, în timp ce în a doua, limbajul aspiră la *tot* („Poetizarea mazilesciană va urma, în prima ei fază, modalitatea rimbaldiană a *excesului*.”).¹⁴ Poezia lui Mazilescu se *legitimează* prin încifrarea sensurilor,

⁸ SOVIANY Octavian, *Cinci decenii de experimentalism. Compendiu de poezie românească actuală. Volumul I. Lirica ultimelor decenii de comunism.*, București, Editura: casa de pariuri literare, 2011.

⁹ Ibid. p. 54-57.

¹⁰ <http://www.limbaromana.md/index.php?go=articole&n=2843>, SUPRAREALISM ȘI ONIRISM SAU LEONID DIMOV ȘI TEXTUL DE PLĂCERE.

¹¹ ȚEPENEAG Dumitru, SIMUȚ Ion, *Clepsidra răsturnată. Convorbiri cu Ion Simuț*, București, Editura Paralela 45, 2003, p. 141.

¹² Debut: *Versuri* (1968), *Fragmente din regiunea de odinioară* (1970- poeme în proză), *Va fi liniște va fi seară* (1979), *Guillaume poetul și administratorul* (editat 1983). Postume: *Întoarcerea lui Immanuel* (1991), *Poezii* (1996), *Opere complete* (2003), *Opera poetică* (2013).

¹³ Soviany, op. cit., p. 110.

¹⁴ Soviany, op. cit., p. 114.

acestea putând fi decodificate doar printr-un efort *hermeneutic*¹⁵, spre exemplu în poemul *mai ești orașul în care descifrez străzile*, din volumul *O precizie cu adevărat înspăimântătoare*¹⁶: „mai ești orașul în care descifrez străzile/ cu siguranța unui scamator al plimbărilor/ și animal fericit am strigat pe stadioane/ în care visător mă desfrunzesc la vremea galbenă a lunii/ acum simt că picioarele mi-au devenit/ o reîntoarcere de zi cu zi/ într-un ospăț universal căci în repede existență cine/ ar ști să profite cuviincios de propria-i naștere.¹⁷” Interesant este faptul că poetul scrie anumite cu versuri cu scopul de a împărți totul în două, lucru pe care îl vom vedea mai târziu și în poemele Norei Iuga. Spre exemplu în primul poem: *nuia de cremene și uneori de zahăr*¹⁸ din volumul amintit: „o fereastră este deschisă în stânga/ o fereastră este deschisă în dreapta” sau poemul *coline verzi*: „în stînga am cuvintele în dreapta am puterea”¹⁹. *Virgil Mazilescu trebuie privit, însă, nu doar ca un poet al limbajului, oricât de încifrat ar fi, ci și ca un poet al ființei*: „vei auzi din nou: fii inima mea/ simplu: deschizi doar niște canale/ care din obișnuință nu mai duceau nicăieri/ apoi îți arzi hainele/ o piele febril descheiată/ încă om/ mâine poimâine doar mărturia lui poate amintirea/ cu haosul ei frățesc: și mai mic uriaș/ așadar așadar devii a doua mea inimă/ apropiie-te/ la toate acestea ce vei răspunde? fără un cuvânt/ vei părăsi la noapte orașul/ și absența ta: o cicatrice pe un perete de aer/ micșorându-se din ce în ce din ce în ce”²⁰. „(...) În versurile lui Virgil Mazilescu se contopesc, până la indistinție, atitudini lirice diverse, de la recursul la acoladele ludicului, imaginarului și ale oniricului scepticist, până la reflexele cotidianului (...) ori ale autoreflexității și jocului intertextual, sau la dinamica unei percepții metafizice asupra lucrurilor.”²¹

Trecând la un alt poet care stă sub semnul oniricului, și anume Nora Iuga²², aceasta, prin scrierile ei, ne face să experimentăm un alt tip de poezie. Iată prin ce cuvinte ni se adresează poeta: *M-am născut dintre conjuncția dintre un ochi de miel și o furculiță, asta ca măcar să simțiți, dragii mei, dacă tot nu înțelegeți că vă iubesc la nebunie când spuneți: „Merge și așa!”, ca și*

¹⁵ Iulian BOLDEA - *Virgil Mazilescu și Scepticismul Oniric*.

<http://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A25180/pdf>,

¹⁶ MAZILESCU Virgil, *O precizie cu adevărat înspăimântătoare*, București, Editura Tracus Arte, 2013, Volum ilustrat de Mircea Dumitrescu.

¹⁷ Ibid. P. 13.

¹⁸ Ibid. P. 5.

¹⁹ Ibid. P. 79.

²⁰ MAZILESCU Virgil, *Opera poetică*, ediție îngrijită și prefată de Gabriel Nedelea, Craiova, Editura Aius, 2013, p. 284

²¹ Iulian BOLDEA.

²² Volume de poezie: *Captivitatea cercului* (1970), *Scrisori neexpediate* (1978), *Opinii despre durere* (1980), *Inima ca un pumn de boxer* (1983), *Piața cerului* (1986), *Cântece* (1989), *Dactilografa de noapte* (1996), *Capricii periculoase* (1998), *Spitalul manechinelor* (1998), *Autobuzul cu cocoșafi* (2001), *Fetița cu o mie de riduri* (2005), *Petrecere la Montrouge* (2012), *Cainele ud e o salcie* (2013), *Harald și luna verde* (2014), *Ascultă cum plâng parantezele* (2016).

cum v-ar intra pe fereastră marele necunoscut... În numeroase poeme, Nora Iuga transformă pur și simplu cotidianul în obiectul ei de joc. De pildă în poemul *așa da. e altceva*, din volumul *ascultă cum plâng parantezele*²³: „un voiajor. un domn înalt. venea să mă vadă / tot astfel. pe sub felinare. pe străzile orașului./ trecea încet un ghețar.” Sau în poemul *când bate în poartă*: „dezleg șireturile cadetilor. venele albastre/ se varsă în mare. e un tablou gata de somn/ iar ți-ai pus pijama pe dos. tocmai acum/ când bate în poartă. o pasăre moartă”²⁴. Tot în volumul menționat, poeta creează imagini precise pentru a împărți totul în două (așa cum am văzut la Virgil Mazilescu), de pildă în poemul pe *limba mea aleargă un cal*: „le spun poezii. nimeni nu râde. nimeni nu plânge./ pe limba mea aleargă un cal. în galop. dacă e alb ninge. dacă e negru. are un picior cangrenat.”²⁵ sau în poemul *sute de degete*: „bărbații în dreapta. femeile în stânga.”²⁶ sau „cu pixul galben scriu negru./ cu pixul gri scriu albastru”²⁷. Octavian Soviany vorbește în dreptul poeziei lui Nora Iuga despre o *sensibilitate mai degrabă barocă*, încercând să „compenseze prin spectacolul feeric sentimentul unei fragilități ontologice care generează sarabada imaginilor, pusă sub semnul dinamismului absolut și al veșnicilor metamorfoze.” Despre volumul *Cântece*, el explică ce se ascunde de fapt în spatele jocului, în spatele universului cotidian care este obiectul jocului, și anume o *percepție acută a destrămării*. Dincolo de *dispoziția de a oniriza*, de a gusta din bucuria jocului există în poezia Norei Iuga, spune Soviany, o *zonă gravă*.²⁸ Această zonă se poate evidenția în poeme de tip autobiografic, de pildă poemul VI din volumul *inima ca un pumn de boxeur*²⁹: „tata a fost muzicant/ mama a fost balerină/ în banca întâi/ mereu în banca întâi/ mușcam dintr-o poezie/ ca dintr-o turtă dulce/ am văzut oameni săpând printre trandafiri/ am văzut trei eleve pieptănate la fel/ se pot observa urme ciudate/ pe bordura trotuarului/ ca pe circumferințele/ unei cești îndelung folosite”³⁰. *Poezia Norei Iuga este o poezie biografică în măsura în care experiența intimă e tradusă prin imaginile unui univers haotic, straniu, care devine o „lume personală”*.³¹

În concluzie, putem spune că fenomenul avangardist promovează o gândire fără prejudecăți ori limite, în care scriitorul poate explora orizonturi de creativitate cu totul noi, așa cum au făcut și poeții menționați, de altfel. Atât poemele lui Virgil Mazilescu cât și cele a Norei Iuga (ambele fiind sub

²³ IUGA Nora, *ascultă cum plâng parantezele*, București, Cartea Românească, 2016, p.56.

²⁴ Ibid. P.23.

²⁵ Ibid. P.15.

²⁶ Ibid. p. 9.

²⁷ Ibid. P. 37.

²⁸ Soviany, op. cit., pp. 159-165.

²⁹ IUGA Nora, *Inima ca un pumn de boxeur*, București, Editura Casa de pariuri literare, 2015.

³⁰ Ibid. p. 19.

³¹ <http://www.litero-mania.com/lumea-personala-a-norei-iuga/>, Raul Popescu.

mantaua onirică), ilustrează ideea de libertate în ceea ce privește gândirea poetică și poezia, în ciuda contextului politic și literar în care se aflau.

Bibliografie

CĂLINESCU Matei, *Cinci fețe ale modernității*, București, Editura: Polirom, 2017.

IUGA Nora, *Inima ca un pumn de boxeur*, București, Editura Casa de pariuri literare, 2015.

IUGA Nora, *ascultă cum plâng parantezele*, București, Cartea Românească, 2016.

POP Ion, *Avangarda în literatura română*, București, Editura: Atlas, 1999.

SOVIANY Octavian, *Cinci decenii de experimentalism. Compendiu de poezie românească actuală. Volumul I. Lirica ultimelor decenii de comunism.*, București, Editura: casa de pariuri literare, 2011.

ȚEPENEAG Dumitru, SIMUȚ Ion, *Clepsidra răsturnată. Convorbiri cu Ion Simuț*, București, Editura Paralela 45, 2003.

MAZILESCU Virgil, *Opera poetică*, ediție îngrijită și prefată de Gabriel Nedelea, Craiova, Editura Aius, 2013.

MAZILESCU Virgil, *O precizie cu adevărat înspăimântătoare*, București, Editura Tracus Arte, 2013, Volum ilustrat de Mircea Dumitrescu.

RESURSE WEB

Dicționarul avangardelor - dicteul automat – Rodica Ilie. Disponibil pe internet la adresa: <http://www.revista-astrea.ro/literatura/files/2013/01/rodica-ilie1.pdf>

Revista Contimporanul, (nr. 46) 11 mai 1924, *Manifest activist către tinerime*. Disponibil pe internet la adresa:

http://dspace.bcucluj.ro/bitstream/123456789/13603/1/BCUCLUJ_FP_P2960_1924_003_0046.pdf

Revista *Limba Română*. Mircea V. Ciobanu: *Suprarealism și onirism sau leonid dimov și textul de plăcere*. Disponibil pe internet la adresa:

<http://www.limbaromana.md/index.php?go=articole&n=2843>

Breton ANDRÉ , *Manifest al suprarealismului*. Disponibil pe internet la adresa: <https://www.scribd.com/doc/26262034/Andre-Breton-Manifestul-suprarealismului>

Iulian BOLDEA - *Virgil Mazilescu și Scepticismul Oniric*. Disponibil pe internet la adresa: <http://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A25180/pdf>,

„Lumea personala” a Norei Iuga - Raul Popescu. Disponibil pe internet la adresa: <http://www.litero-mania.com/lumea-personala-a-norei-iuga/>

AVANGARDA (ANTI)-UMANĂ. INCURSIUNE ÎN POEZIA *POLITICĂ* A LUI PAUL CELAN

Ioana Moroșan

Universitatea din București, Facultatea de Litere

University of Bucharest, Faculty of Letters

Personal e-mail: morosan.gyongyi@yahoo.com

(Anti-human) avant-garde. A foray into Paul Celan's political poetry

This paper aims to analyse a part of Paul Celan's poetic discourse and study the way in which its political dimensions arise, with a particular focus on poems dedicated to Osip Mandelștam in the *Nobody's Rose* volume. For this purpose, a disjunction is made and justified between political poetry, or expressive discourse treating the political, and politically possessed poetry, discourse in service of ideology. Of particular interest is the social function assumed by such political poetry, triggered by the spreading of illness within the social corpus towards which the poet acts, in Ion Mureșan's conception, as a timely antibody.

Keywords: Paul Celan's poetic discourse, political dimension, political poetry, poet acts, antibody.

„Poezii sunt anticorpi sociali – ei neutralizează infecția corpului social”

(Ion Mureșan)

Preliminarii

Odată cu seria de proclamații de moarte (începând cu moartea lui Dumnezeu și până la moartea omului sau a autorului!) se articulează treptat punctul *origo* al anti-umanului. Așadar, epistemele literare ale secolului trecut încep a-și sconta discursul pe un *grund* estetic din care umanul este gradual expulzat, întrucât, putem spune, fără riscul unei șarjări, că modernismul se situează (până la un punct!) în plin anti-umanism. În cartografierile direcțiilor, a tematicilor și a formulelor modernismului literar, poate cea mai reiterată taxonomie pe care o suportă fenomenul este aceea a anti-umanului, iar în acest sens, fără îndoială că experimentul avangardist, asupra căruia ne vom focaliza, filiera cea mai radicală a modernismului, se înscrie prin excelență sub această cupolă.

Mizele multor revizitări ale avangardei sau ale modernismului, în genere, sunt să-l debranșeze de paradigma unei estetici anti-umane, de o sensibilitate dezarticulată sau de insurgența frizată și să identifice în discurs punctele simptomatice de uman, unde, când și cum se produce recuperarea ei. Astfel că ajungem în punctul în care avangarda se configurează ca un fenomen care glisează între două spectre: unul care rezidă în mișcările puternic

inflamatoare, care au provocat o tornadă culturală, fenomenele catalitice care duc la instalarea unui nou *Zeitgeist* cultural; precum și unul marginal care, dincolo de experiment, își asumă o dimensiune profund umană, o sensibilitate care trece de limitele noii estetici, izvorât, de cele mai multe ori, dintr-o represiune socială/politică împotriva căreia reacționează ca un anticorp.

Se știe că odată cu avangardele, transmutația politicului și a artei a devenit imposibilă de dezavuat. Așadar, lucrarea de față își propune, fără veleitatea unui demers exhaustiv, să radiografieze câteva dintre discursurile poetice semnate de Paul Celan, urmărind modul în care se profilează dimensiunea politică a poeziilor semnate de Celan, textele, cu precădere, vizate fiind poemele dedicate lui Osip Mandelștam din volumul intitulat *Roza nimănui*. Mai întâi, câteva observații asupra modului în care vom instrumentaliza conceptul de poezie politică se cer a fi lămurite: deja e aproape inculcată în memoria colectivă ideea eronată a interșanjabilității dintre ceea ce implică conceptul de poezie politică și poezie angajată politic: „conceptul de poezie politică a fost ruinat din cauza acaparării ei de către poeții sicofanți de varii înzestrări [...], însă în înțelesul ei original, poezia politică nu are a face cu servilismul verificat al sicofanților, ci cu totul dimpotrivă, vine dinspre marginali, dinspre cei care refuză intrarea în sistem – și aduce cu sine toată puritatea revoltei & compasiunii”¹. Miza demersului este, astfel, să urmărească modul în care politicul aici dobândește o funcție socială, poezia politică văzută ca poezie a marginalilor expulzați la marginea istoriei, supuși marasmelor acesteia. Selecția poetului, aici, nu este deloc întâmplătoare, deși Paul Celan, de exemplu, de multe ori nu este adus în discuțiile despre avangardismul autohton, întrucât nu era afiliat niciunei mișcări, această poziție mai detașată se resimte și în poezia sa. Astfel, vom încerca înscrierea discursului poetic semnat de Celan în spectrul poeziei politice, a cărei tensiune estetică rezidă în declanșarea reacției atunci când ceva este bolnav în corpul soacial/ politic, după cum articulează Ion Mureșan, atunci când vorbește despre funcția politică a poeziei: „Unii spun că e inflație de poezie, dar nu e inflație. Teoria mea e ca în cazul unui organism bolnav; dacă apare o infecție undeva, el secretă anticorpi, leucocite și înconjură infecția și o neutralizează. La fel și într-o societate bolnavă, poeții sunt anticorpii sociali care înconjură răul, înconjură infecția socială și încearcă să o neutralizeze”².

Se aduce tot mai mult în centrul dezbaterilor despre modernitatea poetică dihotomia uman – anti-uman, între care glisează, cu toate acestea, în

¹ Radu Vancu articulează distincția dintre poezie patriotică și poezie angajată, cele două noțiuni nu sunt inteșanjabile, v. Radu Vancu, *Zodia cancerului. Jurnal 2012-2015*, București, Editura Humanitas, 2017, p. 69.

² Ion Mureșan, *Într-o societate bolnavă, poeții sunt anticorpii sociali care neutralizează răul*, interviu realizat de Marius Avram, în „Sinteza”, <http://revistasinteza.ro/ion-muresan-intr-o-societate-bolnava-poezii-sunt-anticorpii-sociali-care-neutralizeaza-raul/>, (18.10.2018).

contextul recuperării umanului în discursul modernității, în speță dacă vorbim de avangarde, nu poate fi dezavuată nici proeminența cu care își articulează paradigma estetică scontată pe dezarticularea umanului: de la Baudelaire și până la Artaud sau Marinetti, umanul este pe rând imolat cu destulă vehemență, tocmai pentru a fi substituit de un nou *Weltanschauung* cultural. Astfel, devin pandemice fenomenele de „dispariție completă a omului ca subiect al artei”³, delabrarea eului (anunțată de Marinetti) și fracturarea limbajului, cu precădere, de avangardiști. Pornind de la câteva premise ale lui Radu Vancu, care în *Elegie pentru uman...* articulează tipologii exhaustive de recuperare a umanului din repertoriul poezicii moderniste, de asemenea, având în vedere și poziția Hannei Arendt, care în *On Revolution*, punctează modul în care poezia modernistă recuperează sensibilitatea *umană* prin participarea la rezist

ențe, disidențe și nu numai, dându-l ca exemplu pe poetul René Char sau a altor teoreticieni care s-au înclinat spre această direcție de analiză a modernității poetice, vom încerca să demonstrăm modul în care politicul va (re)modela discursul poetic, umanizându-l, astfel că politicul ajunge să echivaleze caracterul filo-uman al poeziei, iar tocmai această dimensiune îl singularizează pe Paul Celan. Așadar, demersul de față se va reifica sub forma unei pledoarii dedicate unui discurs *filo-uman*, componentă vitală a discursului poetic, iar pe de altă parte, își propune o revizitare a poezicii lui Celan folosind instrumentarul specific poeziei politice. De cele mai multe ori, forța reacționară care asigură o puternică tensiune estetică textelor lui, nu fac decât să-i umanizeze discursul, să recentreze poziția omului, întrucât, *volens nolens*, politicul, așa cum am zis că îl operaționalizăm aici, ajunge să echivaleze componenta umană a discursului poetic. Așadar asistăm și la clasarea lui Celan în sfera unei modernități umanizate și al unei poezici a cărei redevabilitate greu ar putea fi contestată.

Paul Celan – un avangardist atipic

Cu toate mefiențele care se arată atunci când numele lui Paul Celan este amintit în discuțiile despre avangardism, alături de nume proeminente ale fenomenului precum Tristan Tzara sau Ion Vinea, nu ar fi o încercare sustenabilă debranșarea totală a poezicii lui Celan de mișcările de avangardă. Mai mult, numeroase discursuri de receptare ale textelor lui Celan converg în afilierea estetică a repertoriului său poetic la avangarde. Bunăoară, Victor Ivanovici într-un studiu dedicat lui Celan articulează caracterul aproape parsemat al poezicii lui, care, deopotrivă, malaxează, pe de o parte, dimensiunea unui avangardism care fracturează, care servește un discurs excentric și care frizează jocul lingvistic până aproape de limita unei

³ Radu Vancu, *Elegie pentru uman. O critică a modernității poetice de la Pound la Cărtărescu*, București, Editura Humanitas, 2016, p. 105.

verbigerării lipsite de sens: „În majoritatea compozițiilor lui Celan, avangardismul, Suprarealismul, mai exact, e prezent și într-o accepție mai strictă, ca un tip special de scriitură. Trăsăturile distinctive ale acestea constau în construcția imaginii ca «întâlnire fortuită» și în «automatism» ca principală resursă a sintaxei poetice”⁴, iar, pe de altă parte, siajul simbolismului: „climatul sentimental și stilistic, instrumentarul retoric și textura sonoră sunt, evident, de tip pre-avangardist. Prin semantismul lor vag și totodată sugestiv (sugestiv pentru că vag și viceversa), elemente precum aurul, ceața, roua și lacrima, iarba amară a ochilor tăi și mai ales acea neliniștitoare soră neagră în postură de destinatar al poemului corespund pe deplin ideii pe care simbolistii înșiși și-o făceau despre «simbol»”⁵.

Faptul că Celan se situează în apropierea epicentrului avangardist, a fost confirmat de mai toată comunitatea interpretativă, iar poate că cea mai legitimă dovadă a înscrierii lui sub cupola suprarealiștilor rezidă în caracterul indomptabil al limbajului, în interfața opacă textelor, mai ales, în cazul poemelor publicate mai târziu: „Aci-n Er-mitaj/ atîrnă-un albastru paj/ Atîrnă în laso’: i-al unui de pic-as (o?)/ Jos cine-l da?/ Pălăvrăgeala...”⁶. Așadar, se configurează această dimensiune suprarealistă pe care poetica celaniană o metabolizează și intră în ADN-ul ei poetic. Poezia lui se profilează asemenea unui corp textual dur, imposibil de descuamat, un joc lingvistic și de metafore, în al cărui miez nu se poate pătrunde. Cu toate acestea, izolat de orice mișcare avangardistă, poezia lui Celan se detașează și de atitudinea spasmodică și de anclanșamentul dezarticulării recurente la mai toți avangardiștii, păstrând, dincolo de dimensiunea suprarealistă a poemelor o anume sensibilitate acută, coerență⁷: „Lasă-ți ochiu-n odaie-o luminare să fie./ privirea fitil, lasă-mă să fiu orb destul, încît să-l aprind”⁸. De asemenea, se vorbește la Celan despre caracterul profuz al metaforei, despre un limbaj care nu s-a dizolvat în diatribele avangardei, iar acest fapt fapt transpare în poezia lui, și asta numai dacă ne gândim că același Celan, care, de multe ori, revendicat de partea suprarealiștilor a semnat versuri de extremă sensibilitate precum: „Unde-i gheață,-i răceală pentru doi/ Pentru doi: încît am trimis după tine./ Un suflu ca de foc era-mprejuțuți-/ Tu veneai dinspre roză”⁹ iar pe această cale, este incontestabilă împingerea lui Celan la marginea avangardelor, care își construiesc un program profund anti-uman, scontat pe dezarticulare.

⁴ Victor Ivanovici, *Paul Celan înainte de Celan*, în „Viața românească”, <http://www.viataromaneasca.eu/revista/2017/02/paul-celan-inainte-de-celan/>, (18.10.2018)

⁵ *Ibidem*.

⁶ Paul Celan, *Opera poetică (I)*, traducere de George State, cuvînt-înainte de Andrei Corbea, Iași, Editura Polirom, 2015.

⁷ Victor Ivanovici, *st. cit.*

⁸ Paul Celan, *op. cit.*, p. 120

⁹ *Ibidem*, p. 122.

Dimensiunea politică (umană) a poeziei lui Paul Celan

O identitate fragilă, chinuită de marasmele istoriei, o identitate literară izolată, o relativă fragilitate corporală, o serie de porozități îl definesc pe Paul Celan, întrucât e iminent ca toate aceste complexe să nu repercuteze asupra scrisului său. Așadar, în continuare, lucrarea de față se construiește pe radiografierea în discursul poetic al lui Celan a acelor puncte simptomatice care concentrează forța sa reacționară împotriva bolilor sociale și politice care transformă poezia lui într-un discurs umaniza(n)t, într-o pledoarie care consacră poezia drept acel anticorp care se activează în momentul în care fracturările istoriei, spasmele politice se metastazează în corpul unei comunități. Numeroase teorii asupra avangardismului leagă începuturile ei (fapt care de altfel nu poate fi nicidecum dezavuat!) de expulzarea comunității evreiești, iar aici putem aminti de la teoriile lui Peter Bürger sau Renato Poggioli și putem merge până în zona sociologiei lui Robert Merton sau la teoria lui Tom Sandqvist, iar în sens larg, am putea spune că poate tocmai acest avangardism până la un punct, fără a generaliza această accepțiune, a originat tot dintr-un act de retorcă împotriva monstruoșităților politice. Iar S.A. Mansbach a articulat concis legăturile intrinseci dintre avangarde și comunitățile evreiești, întruchiparea prin excelență a marginii în Europa secolului XX: „marginile și-au depășit localizarea periferică, asumându-și un rol critic și formativ în geneza artei avansate”¹⁰.

Istoria prodigioasă a secolului trecut a expulzat atât comunitatea evreiască, cât și întreaga comunitate central europeană la marginea unei istorii nedrepte, nu întâmplător Paul Celan, prins în ambele matrici ale opresiunii, dedică un întreg volum de poeme lui Osip Mandelștam, o efigie a anduranței la marasmul politic și social, care creează o poezie de o asemenea tensiune estetică, încât poetica lui Mandelștam rămâne un reper solid al poeziei de factură politică, socială, insurecțională la spasmele istoriei. Osip Mandelștam este ostracizat de regimul munteanului de la Kremlin, lupta pe care o duce cu multă rezistență poezia lui cu dictatura lui Stalin devine o formă de legitimare a operei sale în repertoriul cultural european. *Grosso modo*, la fel ca Osip Mandelștam, Ezra Pound sau Anna Ahmatova, iar lista ar putea continua, Paul Celan se înscrie, prin poemele din *Roza nimănu* și nu numai, sub această cupolă a poeziei politice, sociale, insurgente care duce o luptă cu spasmele politicului *volens nolens*.

Asemănarea poeziei lui Paul Celan cu cea a lui Osip Mandelștam nu este un exercițiu șarjat, dacă ne gândim că în 1965, deja aflat de mult în exil, (prin extensie, exilul, tot repercusiune a unei malversațiuni politice, investesc cu o altă tesione poezia lui Celan, numai că aici am intra risca o digresiune,

¹⁰ „the margins overcame their peripheral location to assume a critical and formative role in the genesis of advanced art”, Steven A. Mansbach, *Modern Art in Eastern Europe. From the Baltic to the Balkans*, Cambridge, 1999, p. 1.

întrucât direcția problematicilor de frontieră ne-ar conduce penun alt palier al interpretării). Scriitura eclatantă a lui Celan e alimentată tocmai de poziția marginală, oprimată a minorității identitare în care se înscria el însuși: „Ochiul, obscur: ca fereastra colibei. Se-adună,/ ce-a fost lume, lume rămâne: pribeagul/ Est, cei/ plutind, acei oameni-și-jidovi/ poporul-din-nori magnetic/atras, -cu inelare,-nspre/ tine, pămînte: tu vii, tu vii/ locui-vom noi, locui, ceva/ un suflu? un nume? –”¹¹. În volumul de poezii din 1965 se profilează o poetică celaniană fezandată de această forță reactivă a lui Celan însuși în fața unui destin și a unei istorii mai mult decât venale, care îl fragilizează și tocmai din acest punct emerge tensiunea estetică a poemelor cu *grund* politic, subversive, care, în fond, transformă discursul lui Celan într-o pledoarie, încărcată cu empatie, pentru *uman*: „În-/greunat pe/ cărări și-n poieni de cuvânt./ Și – da- / pieile poeților-juzi/ proteizează și supează și secretizează și secretează veninul”¹².

Nu întâmplător, Ion Mureșan îi numește pe poeți drept anticorpi care într-un *stimmung* social supus supliciului se înmulțesc și se activează, întrucât, e irecuzabil faptul că acești poeți se angajează, ca într-un act redemptoriu, să expulzeze prin poezie maladia ingerată în/de corpul social. În acest sens, bunăoară, Hannah Arendt articulează importanța poeziei care păstrează memoria umanității prin cuvânt¹³, exemplul lui René Char, pe care îl oferă Arendt, pentru a ilustra profilarea identității poetice private de măști, care își asumă dimensiunea *filo-umană* prin participarea la disidențe, rezistențe împotriva represiunii politice, reprezintă și *patternul* de apropiere a lui Celan de sensibilitatea și de raporturile umane autentice. Iar înscrierea lui în această tipologie a filo-umanilor, nu e șarjată, în speță, dacă ne gândim că Celan era debranșat de estetica celorlalți congeneri, aproape ca într-un act de anduranță în fața mișcărilor anti-umane. Celan preferă poziția periferică, cultivând poezia al cărei *grund* este alimentat de atmosfera unei lumi pulverulente malaxat cu arsenalul stilistic suprarealist, în vreme ce recentrarea umanului rezidă în situarea pe poziții centrale a identităților chinuite, dintr-un spațiu prea mult pământuit¹⁴ de marasmele istoriei: „Moneda de argint pe limba ta se topește/ ea are gust de Mîine, de Mereu, un drum/ către Rusia ți se cațără în inimă,/ mesteacănul caleric/ a/ așteptat./ numele-Osip vine spre tine, tu-i povestești/ ceea ce știe deja, ți-o ia, ți-o acceptă, cu palmele,. Tu îi disloci brațul din umăr, pe cel drept, pe cel stîng,/ tu le pui pe-ale tale în locul lor, cu palme, cu degete, cu linii”¹⁵ (*La Contrescarpe*). Dacă „depozitul memoriei este vegheat de poeți,

¹¹ Paul Celan, *op. cit.*, p. 284.

¹² *Ibidem*, p. 281.

¹³ v. Radu Vancu, *Elegie pentru uman. O critică a modernității poetice de la Pound la Cărtărescu*, ed. cit., p. 132.

¹⁴ Vladimir Tismăneanu, *Europa Centrală: o comunitate de supliciu și memorie*, în Adriana Babeți, Cornel Ungureanu (coord.), *Europa Centrală. Nevroze, dileme, utopii*, Iași, Editura Polirom, 1997, p. 87.

¹⁵ Paul Celan, *op. cit.*, p. 290.

a căror misiune este să găsească cuvintele prin care trăim”¹⁶, cuvântul în poezia lui Celan încapsulează condiția socială malativă: „UNDE MIE cuvântul, ce-a fost îmi căzu:/ în hăul cerului, în spatele frunții,/ într-acolo merge, călăuzită de scuipat și gunoi,/ Pleiada trăitoare cu mine./ În casa de noapte rimele, răsuflarea în scîrnă,/ ochiul o slugă la imagini, dară –/ Și cu toate acestea: o verticală tăcere, –o piatră,/ ce ocolește a diavolului scară”¹⁷.

Concluzii

Dincolo de insurgența estetică promulgată de mișcările de avangardă care își propun un proiect monumental și îndrăzneț de schimbare a epistemei culturale a cărei nucleu rezidă în dezarticularea imaginii, a limbajului și a sensibilității umane, iar pe acest fundal al puseurilor estetice, poezia lui Celan se profilează ca un discurs marginal. Metabolizarea suprafețelor poetice suprarealiste, fac imposibilă de dezavuat apartenența lui la fenomenele de avangardă, cu toate acestea, singularitatea lui Celan emerge prin angajarea în proiectul de reinvestire a poeziei umane în peisajul unei poezii catalitice, precum sunt cele semnate de mai toți congenerii lui. Recentrarea *umanului* este intrinsec legată de dimensiunea politică, socială a discursului său, întrucât, la fel ca la Osip Mandelștam și mulți alții, poezia lui, cu precădere cele din volumul *Roza nimănui*, funcționează ca un anticorp împotriva marasmelor istoriei. Una peste alta, dincolo de un reper estetic, singularitatea discursului poetic celanian este asigurată tocmai de acest exercițiu de empatie, sensibilitate și percutanță pe care îl probează prin dimensiunea *umană – politică – socială* cu care își investește discursul. Așadar, e irecuzabil faptul că Paul Celan prezintă potențialul de a constitui *par-excellence* o tipologie poetică *filo-umană*.

Bibliografie

- Arendt, Hannah, *On Revolution*, Penguin Books, London and New York, 1990.
- Celan, Paul, *Opera poetică (I)*, traducere de George State, cuvînt-înainte de Andrei Corbea, Iași, Editura Polirom, 2015.
- Ivanovici, Victor, *Paul Celan înainte de Celan*, în „Viața românească”, <http://www.viataromaneasca.eu/revista/2017/02/paul-celan-inainte-de-celan/>, (18.10.2018).

¹⁶ „There is nothing that could compensate for this failure or prevent it from becoming final, except memory and recollection. And since the storehouse of memory is kept and watched over by the poets, whose business it is to find and make the words we live by, it may be wise to turn in conclusion to two of them (one modern, the other ancient) in order to find an approximate articulation of the actual content of our lost treasure” Hannah Arendt, *On Revolution*, Penguin Books, London and New York, 1990, p. 279-280.

¹⁷ Paul Celan, *op. cit.*, p. 279.

- Mansbach, Steven A., *Modern Art in Eastern Europe. From the Baltic to the Balkans*, Cambridge, 1999.
- Mureșan, Ion, *Într-o societate bolnavă, poetii sunt anticorpii sociali care neutralizează răul*, interviu realizat de Marius Avram, în „Sinteza”, <http://revistasinteza.ro/ion-muresan-intr-o-societate-bolnava-poetii-sunt-anticorpii-sociali-care-neutralizeaza-raul/>, (18.10.2018).
- Tismăneanu, Vladimir, *Europa Centrală: o comunitate de supliciu și memorie*, în Adriana Babeți, Cornel Ungureanu (coord.), *Europa Centrală. Nevroze, dileme, utopii*, Iași, Editura Polirom, 1997.
- Vancu, Radu, *Elegie pentru uman. O critică a modernității poetice de la Pound la Cărtărescu*, București, Editura Humanitas, 2016.
- Vancu, Radu, *Zodia cancerului. Jurnal 2012-2015*, București, Editura Humanitas, 2017.

UNIVERSURI ANTAGONICE ÎN POEZIILE AVANGARDISTE: GEO BOGZA ȘI LUCIAN BLAGA

Lavinia Mareș
Universitatea „ Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca

1. Premisele lucrării.

Lucrarea se va fundamenta pe baza unei comparații, prin examinarea scurtă a celor două viziuni poetice: bogziană și blagiană. Scopul studiului este de a determina atât elemente comune ale creației celor doi poeți, prin care să se ateste aspectele caracteristice ale avangardei românești și europene, cât și trăsăturile prin care aceștia și-au individualizat operele.

Am hotărât să iau ca reper cadrul avangardist al activității lor literare, deoarece acesta este momentul în care tinerii poeți s-au evidențiat ca personalități literare aparte. Totodată, interesul meu pentru această mișcare este susținut și de spectacularul acestui eveniment literar, care a generat reacții surprinzătoare în rândurile criticilor și ale colegilor de breaslă: de tipul acceptării sau negării importanței sale istorice. De-a lungul timpului au existat opinii¹ care au susținut faptul că acest curent nu a reprezentat altceva decât o activitate prin care poeții avangardiști se jucau cu reperele și caracteristicile canoanelor universal-literare, situație generată de un cutremur perfid în interiorul sistemului de valori, apărut în urma celor două războaie mondiale și tradus printr-un decadentism virulent.

Cert este, însă, că avangarda românească a adus un mare plus literaturii noastre. Ne sunt cunoscute cerințele generației pașoptiste redată concis în *Dacia literară*, care conduc expres către modernizare. Știm, cu toții, că secolul al XIX-lea conchide o perioadă de profunde transformări în Europa. Datorită poziționării geografice a țării noastre și societatea românească este antrenată și ia parte, mai mult sau mai puțin, la această schimbare. De la Revoluția Franceză, care aduce în atenția colectivă schimbări în ceea ce privește socialul și culturalul, la Revoluția Industrială din Anglia care vizează mercantilismul, spiritul economic, dezvoltarea rapidă, Europa succedă niște etape în stil alert, care generează dorința altor națiuni, în afară de francezi, englezi, germani,² să se alinieze acestei direcții și să coabiteze. Dacă nu se putea prin financiar s-a încercat prin cultural o anumită uniformizare³. În acest context este dorința lui Eugen Lovinescu de *sincronizare* a literaturii române cu celelalte literaturi europene, chiar dacă, se pare, că nici el nu a fost pregătit

¹Ion Pop, *Avangardismul poetic românesc*, Editura pentru Literatură, București, 1969, *passim*.

²v. Norbert Elias, *Procesul civilizării*, Editura Polirom, Iași, 2002, *passim*.

³v. Rodica Ilie, *Poeți ai avangardei în spațiul cultural românesc*, Editura Transilvania, Brașov, *passim*.

pentru programul avangardist. În fond, se cunoaște că acest lucru numit *modernitate absolută* în Europa, pe plan artistic, nu s-a realizat numai din interior, ci printr-un schimb cultural inedit. Astfel, poeții americani precum E. A. Poe și Walt Whitman vin să desăvârșească ceea ce literații europeni au început la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX⁴.

Întorcându-ne la planul românesc descoperim că în primele decenii ale secolului al XX-lea climatul social și cultural românesc are puterea de a primi și privi cu interes concepțiile novatoare ale tinerilor intelectuali, întorși de la studii⁵. Acesta este și cazul poetului Lucian Blaga „primul mare poet român care reușește să sincronizeze în mod definitiv formele poeticii românești cu cele europene”⁶. Dacă mergem mai departe cu acest raționament, putem concluziona că acest transfer dintre literatura europeană și cea autohtonă este reciproc. Pentru literatura românească influențele avangardiste au condus spre o modernizare rapidă, iar pentru literatura europeană suprarealismul românesc a reprezentat o ultimă încercare de a salva fenomenul avangardist, așa cum o spune și André Breton.

2. Analiza comparativă.

O caracteristică esențială a secolului XX este reprezentată de un zbucium general. Această situație se poate observa în poetica bogziană, dar și în cea blagiană. Perioada aceasta este caracterizată de un anumit determinism, în sensul în care istoria mare, reprezentată de viața socială, politică, economică și nu în ultimul rând literară determină în mod direct istoria mică- înfățișată în acest caz de biografiile poezilor. Geo Bogza impresionează printr-o purtare extravagantă, care sfidează politicul în faza inițială, apoi se transformă într-un bard al regimului comunist. Avem în față cazul concret al unui scriitor, care în perioada 1928-1993 redă prin intermediul manifestelor și poeticii o realitate sfâșietoare a unei generații care trece prin niște schimbări colosale. Strigătul poetului s-a făcut auzit datorită talentului creator, capacității de a prelua realitatea și de a o transpune pe hârtie. Brutalitatea vieții este resimțită la un alt nivel, deoarece avem de-a face cu un eu creator cu o sensibilitate critică aparte care generează poezii în care pudoarea nu își are locul. Bogza poate fi exponentul unui grup de scriitori care, la tinerețe, prezintă o exuberanță vicioasă, ca mai apoi să treacă în categoria poezilor supuși și dedicați regimului. Nu se poate înțelege această trecere bruscă, de la un anarhism asumat, atunci când vorbim despre poeziile care-i aduc experiența închisorii, la un comportament literar destinat exclusiv elogierii, în spirit realist-social, a unor elemente geografice ce aparțin țării noastre, decât dacă observăm traseul politic pe care România îl parcurge. Ca o remarcă personală, Bogza este

⁴*Ibidem, passim.*

⁵v. Marin Mincu, *Avangarda literară românească*, Editura Pontica, Constanța, 2006.

⁶Marin Mincu, *Lucian Blaga, Poezii*, Editura Pontica, Constanța 1995, p. 13.

cumva dezamăgit de ceea ce avangardismul nu a reușit să-i ofere și alege o cale ușoară de a fi adulat de un public mult mai nespecializat, dar mai numeros.

În cazul lui Blaga, evenimentele exterioare spațiului românesc (aparitia diverselor *isme*) au avut ca rezultat producerea unei noi versiuni poetice, nemaiîntâlnite până atunci ca vibrație și stil în spațiul românesc. Dar lucrurile sunt mai profunde decât par. Marin Mincu vorbește despre cazul intrigant al lui Blaga în următorii termeni: „Blaga, care va traversa întreaga dramă a poeziei române moderne, fiind obligat de spiritul veacului să-și schimbe modul de a concepe operația poetică; de la debutul său în ziarul «Tribuna» cu poeme de imitație instinctivă «după natură» până la structurarea rece a poeticii expresioniste din *Poemele luminii*, el va parcurge un adevărat «gol istoric» al tradiției inexistente, întrucât va trebui să asimileze poetica europeană și să se sincronizeze»⁷. Acum apare mai bine nuanțată dovada faptului că aceste seisme culturale eupropene au avut efecte formative în literatura noastră, forțându-l pe tânărul poet să depășească faza de tânăr epigon al lui Goga și să devină un reprezentant al expresionismului german clasicizat⁸.

Prin urmare, cei doi scriitori aparțin acealuiși context socio-istoric al contactului cu avangarda, însă influența evenimentelor culturale se exercită diferit (pentru primul negativ deoarece este închis, pentru celălalt pozitiv devine un promotor al ideilor expresioniste). Ceea ce se modifică cu adevărat este modul de a vedea și de a se raporta la realitatea înconjurătoare în cadrul actului creator.

Am selectat, pentru început, două poezii pentru a înțelege sumar cum acești scriitori își constituie imaginarul poetic în opoziție totală.

Poeziile „Umbriri” a lui Geo Bogza și „Lumina” lui Blaga aduc în atenție raportul contrastiv dintre concepțiile despre viață și artă ale celor doi scriitori. La Bogza regăsim un univers brutal, dominat de o poftă carnală violentă. Vocea lirică bogziană este profund decepționată din cauza faptului că femeia din fața sa poartă o piesă de vestimentație închisă: „Mai mult ca nudul mi-a torturat ochii profunzi / voalul acesta negru în care înfășori, / nu țâțe goale și nici genunchii rotunzi”⁹. Limbajul este unul tranzitiv, vulgar, cu nuanțe caustice, inspirat din limbajul de stradă, cu precădere cuvintele sunt utilizate cu sens denotativ, plin de injurii. Am observat de asemenea un anumit regres în ceea ce privește partea feminină. Printr-o metamorfoză trupului fetei coboară într-un regn inferior -devine animal-, și elementele corpului eului liric se transformă în obiecte. Toate aceste schimbări sunt folosite pentru a masca puțin ideea actului sexual. De altfel, Bogza nu folosește acest tertip pentru a

⁷ Marin Mincu, *op. cit.*, p.21.

⁸ Marin Mincu, *op. cit. passim*.

⁹ Geo Bogza, *Poemul invectivă și alte poeme, Umbriri*, p. 62.

genera pudoare, ci pentru a centra toată atenția asupra acestei activități: „în șanțul soldului, hoitul lui greci/ l-aș grămădi cu picioarele blestemând”¹⁰. Centrul de greutate al acestei poezii se concentrează în jurul versului: „fiindcă trupu-ți luminează tipă sub negrul înveliș”¹¹. Oximoronul acesta redă inițial o ironie subtilă a eului liric generată de inconveniența prezentată mai sus. Simbolul luminii este pus aici în relație cu o apariție concretă a corpului uman feminin. Într-o altă interpretare mai pot afirma că vocea lirică a poeziei este deziluzionat din cauza preferinței femeii de a-și decora corpul cu o bucată de material, în condițiile în care el este un adept al formelor autentice, neestice.

În poezia „Lumina” lucrurile stau diferit. Prima strofă se constituie sub forma unei ample interogații retorice, ce are în centru simbolul principal al volumului „Poemele luminii”- lumina. Dacă în arta sa poetică „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii”, lumina avea drept semnificat o modalitate de cunoaștere¹², acum elementul central capătă noi valențe. Încă din primul vers se anunță că aceste trăiri ale eului liric sunt filtrate de un centru senzorial, iar lumina este un stimul imprecis determinat care generează aspecte asemănătoare emoțiilor și stărilor de bucurie, extaz, zguduire nervoasă. Faptul că această emoție este una puternică și covârșitoare se deduce din utilizarea verbului „năvălindu-mi în piept”. Astfel, invazia sentimentului este atât de derutantă încât vocea lirică nu o poate descrie decât în termeni analogi, așa cum o face și Nichita Stănescu în „Leoiaică tânăra, iubirea/ mi-a sărit în față/Mă pândise-n încordare/ mai demult”¹³. La Blaga consider că nu este vorba despre un sentiment atât de viril ca la Nichita, de aceea se antrenează într-o mișcare de natură interioară, regresivă temporal, așa încât capătă particularități cosmice. Eul liric încearcă să localizeze trăirea această, definită drept stare de satisfacție sufletească, prin reîntoarcerea la primordial, la esența sentimentului: „oare nu e un strop din lumina/ creată în ziua dintîi/ din lumina aceea-nseată adânc de veață?”¹⁴. Întoarcerea aceasta spre Ziua Întâi conferă sentimentelor eului liric o stare de autenticitate profundă, care îl transportă cu milioane de ani în urmă, făcându-l părtaș pasiv la crearea lumii: „și-a dat un semn Nepătrunsul:/ «Să fie lumină!»”¹⁵. Percepția aceasta creaționistă a lumii este exploatată în detaliu, și ne relevă un Blaga aproape de dogma creștină: „făcutu-s-a-n clipă: o sete era de păcate, de doruri, de-avânturi, de patimi,/ o sete de lume și soare”¹⁶. În acest moment vedem identificarea perfectă dintre sentimentul de bucurie, de iubire chiar, cu lumina aceea generatoare de așa-numitul chef de viață. Așadar, prin trăirea efectivă a sentimentelor de apreciere

¹⁰ *Ibid*

¹¹ *Ibid*.

¹² Marin Mincu, p.68

¹³ Nichita Stănescu, *O viziune a sentimentelor, Leoiaică tânăra, iubirea*.

¹⁴ Marin Mincu, p.76.

¹⁵ *Ibid*.

¹⁶ *Ibid*.

și adulare, vocea lirică de apropiere de momentul 0 al omenirii, experiențele sufletești capătă valențe metafizice, frizând neantul. Blaga merge spre o cunoaștere senzorială în încercarea de interpretare a lumii și a subconștientului său.

Extinzând puțin discuția observăm că volumul de poezii cu care debutează Bogza, este *Jurnal de sex*, în care tânărul scriitor redă o nouă viziune asupra unui act intim (actul sexual), împlinindu-și astfel vocația de vizionar (*le poète voyant*) și de vagabond (*le poète voyou*)¹⁷, fiind un succesor al lui Arthur Rimbaud și un predecesor al *generației beat*. Volumul redă în esența lui o poezie a carnației (vocabula „carne„ apare în volum de șaptesprezece ori, la fel de des precum apare și cuvântul „tâță”), a trupului feminin dezvăluit în plenitudinea sa, Bogza ocupându-se de corporalitatea umană în detaliu. Având în vedere supralicitarea câmpului lexical al corpului omenesc, ne putem întreba de unde această pasiune și dorință de a integra toate aceste elemente în procesul creației? Răspunsurile îmi sunt la îndemână, deoarece Bogza vorbește, el însuși, despre această situație și generează următoarele idei: prima se leagă de vârsta care l-a determinat și a direcționat actul creator spre această cale. Cea de-a doua, scoate în evidență o stare de plictis existențial, de exasperare și redă atmosfera în care poetul se află, într-un univers limitat și degradat unde valori precum afectivitatea, moralitatea nu contează. Se pune accent pe agresivitatea limbajului folosit ca un semnal de alarmă. În ceea ce privește specia jurnalului, se știe că este utilizat în mod convențional pentru a consemna evenimentele principale, care ți s-au întâmplat în acea zi. Putem admite că un tânăr ar putea avea un astfel de jurnal ca Bogza, însă faptul că el alege să publice acest manuscris transformă deja această acțiune într-una degradantă și neonorabilă, care șochează cititorii pudici, chiar în contextul zilelor de astăzi. Cumva, acest volum transmite mai multe mesaje: faptul că intimitatea nu mai este o valoare de bază a unei societăți, la fel și moralitatea, exercitându-și astfel vocația de profet, deoarece acest tipar se integrează foarte bine în contemporaneitatea noastră. Estetica urâtului vine în întâmpinarea viziunii creaționiste, a femeii făcute din pământ și care tot pământ se face: „femeie roasă”, „trup de humă”, „pântec mocirlos”, „se frânge-n humă”.

Dintre imaginile poetice care m-au impresionat, în poezia *Fugiri* este prezent simbolul sângelui ca preț al unei dorințe carnale: „Pentru trupul tău vorbele în sânge le-am scăldat”, trupul fetei fiind cel care determină murdăria spirituală a eului liric, fiind nevoit să dea concretețe vorbelor sale prin transpunerea trupului său în cuvintele care redau o poftă trupestă parșivă: „am pus o bucată de carne în fiecare cuvânt”. Și mai interesantă este propunerea acestuia de a construi o nouă ordine firească a lucrurilor. Din nou,

¹⁷V. Benjamin Fondane, *Rimbaud le voyou*, editura Plasma, 1979, prezentată de Michel Carassous.

intră în discuție ideea facerii omului din pământ, însă el, ca un adevărat exponent creștin care idealizează și sacralizează copul femeii iubite, nu o lasă să-și urmeze cursul firesc al vieții și să se transforme iar în pământ, ci o ridică la rang de sântă, îi glorifică trupul transformând-o în moaște: „din pulpa-ți putredă am făcut un lemn sfânt,/ și peste pântec grămezi de nori ți-am aruncat.”. Prin această strofă se validează funcția poetului demiurg. Ceea ce mai pot observa, ca topos recurent, este redarea ideii păcatului avortului, astfel, vocea lirică propăvăduiește o pedeapsă groaznică pentru aceia care îl comit în diverse forme, fie prin actul în sine, fie prin metodele contraceptive, în poemele *Coborâri* și *Lepădări*. Prezența unei divinități punitive mă face să mă gândesc care a fost adevărata relație dintre el și divinitate? Poetul admite, într-o declarație, că la începutul tinereții sale, credea în religie și Dumnezeu. Existența unor imagini care trimit la păcatul originar, sau creația divină, la pedeapsa și judecata finală, susține acest fapt. Chiar și atunci când vorbește despre „mănăstiri de cuvioase putrede,/ aveau icoanele mirosuri râncede,/dar maicile candide iubeau cu burta-n jos”, mi se pare că redă o situație reală, a unei laicizări perpetue, cu care societatea se confruntă chiar și astăzi, exprimând faptul că decăderea morală a atins cote alarmante și acum recrutează chiar și din rândul slujbașilor lui Dumnezeu. Dar nu ar trebui să ne întrebăm dacă Bogza cunoștea învățăturile lui Dumnezeu, cum de acesta își permitea să exalte practica sexuală? Tocmai din acest unghi ar trebui urmărite poeziile din acest volum, prin observarea stării de spirit, care domină în toate poemele. Bogza aduce în discuție o descătușare fizică, hormonală, care atrage după sine conștiința păcatului. Dacă analizăm starea spirituală a eului liric din aceste poeme, vedem cum acesta este tensionat, bolnav, trist, suferă de boală care-i afectează sufletul încetul cu încetul până la starea cea mai cumplită a degradării: „mi-ai copt sufletul într-un puroi albicios”, continuând direcția propusă de Arghezi în poezia *Și dumneata?* Diferențele între ei se stabilesc prin faptul că, în poezia bogziană estetica urâtului este mai puțin utilizată, în timp ce, la Arghezi, în poezia sa predomină această tehnică. Și la nivelul locutorilor se remarcă o nepotrivire. Eul liric arghezian se adresează unui confrate scriitor, iar descrierea „sufletului fratelui bolnav” se face din printr-o focalizare de tip vizual: „Mă uit în sufletul tău, biet, /Bolnav în bubele umflate, /De un puroi ce coace-afund și-ncet”¹⁸. Bogza, în schimb, este cel care experimentează această deteriorare provocată de acțiunile iubitei, dar și din cauza raportării lui la ea.

Despre poemele din cadrul volumului *Poemul invectivă* s-au scris cele mai multe lucruri. Acest fapt este normal, întrucât mesajul acestor poezii anunță cu fervoare un avangardism pur și asumat, la care apelează și pe care îl utilizează Bogza. În primul rând, știm că limbajul avangardiștilor era tăios,

¹⁸Tudor Arghezi, *Cuvinte potrivite. Antologie-Tudor Arghezi*, Libris, București 2015.

violent, demitizat. Ce poate fi mai brutal decât niște poezii în care vorbești despre relații sexuale de diferite tipuri: homosexuale, zoofile, relații care includ diverse obiecte și legume, relații incestuoase, violuri, etc.? Este evident că limbajul folosit pentru descrierea acestor relații intime, neobișnuite în sensul cel mai rău cu putință, nu poate fi altfel decât unul grotesc, virulent și puternic desacralizat și demitizat. Procedeele stilistice sunt puse acum în slujba descrierilor odioase și alături de estetica urâtului formează o poetică a dezgustului mânuită cu pricepere de tânărul poet avangardist. Atitudinea de frondă este atât de vizibilă și de explicită, încât nu cred că este necesar să mă opresc asupra ei, doar să notez următoarele versuri: „Scriu despre tine poemul acesta/ Pentru a face să turbeze de ciudă fetele burgheze/ Și să se scandalizeze părinții lor onorabili/ Fiindcă deși m-am culcat cu ele de nenumărate ori/ Nu vreau să le cânt/ Și mă urinez în cutiile lor cu pudră/ În lingerie lor / în pianul lor/ și în toate celelalte accesorii care le formează frumusețea”¹⁹.

Așadar, revolta împotriva artificiiilor care creează o frumusețe decorativă este marcată explicit. Implicit se expune faptul că, așa cum Tzara desconsidera statuturile reper ale satului patriarhal, așa și Bogza desconsideră statutul burghezilor, atacându-i și umilindu-i direct prin acest poem. Pe undeva se validează și dorința aceea de reîntoarcere la modelul acela pur. Puritatea este reprezentată de imaginea servitoarei, care prin statutul său este obligată să ducă o viață simplă, în opoziție cu artificialitatea femeilor burgheze, care, prin educație și civilizare, se îndepărtează de modelul autentic feminin, conform viziunii bogziene. Nu numai servitoarelor le dedică Bogza poezii, ci și prostituatelor, marinarilor, cizmarilor, tuturor persoanelor caracterizate de o clasare morală și psihologică. De ce alege poetul aceste categorii umane periferice? Tocmai pentru că vrea să redea zbuciumul social și să reflecte starea de ignoranță și pasivitate a clasei burgheze.

În al doilea rând, este clar că aceste poezii vin să contureze o dimensiune parodică a literaturii, o parodie a romantismului. Nu întâmplător prima poezie din acest volum se numește „Prefață la un roman de dragoste”. Așadar, revolta împotriva artificiiilor care creează o frumusețe decorativă este marcată explicit o ironie fățișă la tot ceea ce înseamnă dragoste și romantism. În fapt, tot ce se ascunde într-o poveste de dragoste, experimentarea fizică a acestui sentiment care nu este descris niciodată în poveștile romantice, apare la Bogza într-o formă explicită și degradată, dusă spre psihoză. Modelul iubirii simple, arhaice este decontextualizată și deconvenționalizată prin expunerea și definirea explicită a unor acțiuni, care provin dintr-un cadru foarte intim, spre exemplu, actul eliminării lichidului fiziologic cu funcție reproductivă, o acțiune care, din câte am observat, este foarte menționată de Bogza și apare în poetica sa ca element recurent abuziv.

¹⁹GeoBogza, *Poem ultragiant*, op. cit. p.101

În ceea ce privește volumele de poezie ale lui Lucian Blaga, voi utiliza un demers expeditiv, întrucât critica vremii s-a ocupat îndelung de poetica sa. În studiul său, *Poezie și individuație*, Radu Vancu prezintă situația literară a lui Blaga pornind de la ideea similitudinii debutului creaționist al lui Gottfried Benn, în jurul anului 1919 a *Eului modern*, în tentativa de determinare a punctelor extreme și trăsăturilor definitorii din cadrul conceptului de *eu modern*²⁰. În sprijinul acestor informații vine Ștefan Augustin-Doinaș care afirmă că *eul modern* în poezie se manifestă prin incapacitatea poeziei moderne de a se debarasa de mituri, dar nu orice tip de mituri ci: „cuvintele- nume manifestă o irepresabilă ambiție de a se transforma în cuvinte-persoană, producându-se o mutație, astfel încât personajele-mit sunt înlocuite de cuvintele-mit”²¹. Întrucât, din punct de vedere epistemologic, Pan, personaj mitic, este protagonistul volumelor *Poemele luminii* și *Pașii Profetului*, acesta nefiind nici măcar un heteronim al lui Blaga, concluzia converge către un eu blagian depășit²². Marin Mincu notează în critica sa că „Lucian Blaga va rescrie repertoriul poeziei tradiționaliste, conferindu-i acesteia participarea efectivă la *mitul modern al poeziei* tocmai prin aderarea sa conștientă la *metoda poetică expresionistă*”. De altfel, în poezia *Legendă*, Blaga apare ca un adept al generării de mituri moderne. Pornind de la imaginea feerică a Evei care gustă din pomul cunoașterii, acesta readaptează mitul păcatului primordial, creând o continuitate. Din cauza căderii în ispită a cuplului original, secole de-a rândul se încearcă ascunderea culpei, însă ea, asemenea unei semințe din mărușul fărâdelegii, prinde rădăcini și devine tocmai obiectul crucificării lui Iisus. Mincu remarcă că: „«Poemele luminii» conțin *in nuce* toate elementele programului expresionist: sentimentul absolutului «Eu nu strivesc corola de minuni a lumii», isteria vitalistă «Vreau să joc», exacerbarea nitzscheeană a eului creator «Gorunul», retrăirea autentică a fondului mitic primitiv «Legendă», interiorizarea și spiritualizarea peisajului «Liniste», tensiunea vizionară maximă «Stelelor»”²³. Prin urmare, perspectivele celor doi poeți se construiesc contrastant din cauza deciziilor lor în materie de programe literare.

3. Concluzii.

Așadar, în urma analizării sumare a perioadei avangardiste a celor doi poeți, putem constata mai multe diferențe. Prima este legată de atitudinea pe care poeții o au față de realitatea înconjurătoare. Blaga optează pentru o atitudine de intensificare a misterelor lumii, de revrăjire a ei printr-un întreg

²⁰ Radu Vancu, *Poezie și individuație*, Editura Tarcus Arte, 2014, București, *passim*.

²¹ Ștefan Augustin-Doinaș, *Orfeu și tentația realului*, București, Eminescu, 1974, p. 144. Apud, Radu Vancu, *op.cit.* p. 205.

²² Radu Vancu, *op.cit.* *passim*.

²³ Marin Mincu, *op.cit.*, p.32.

arsenal metaforic, procedeu specific spațiului nostru cultural. Pe de altă parte, Bogza utilizează în poemele sale un comportament destinat actului de dezvrăjire. La el lucrurile nu sunt mai mult decât par, prezentând o realitate crudă, neînfrumusețată. O altă distincție dintre cei doi se referă la poziția pe care o are divinitatea în opera lor: la Blaga observăm o situare superioară, la Bogza una marginală, uneori inexistentă. În poeziile ambilor poeți regăsim referite la perioada primordială creaționistă, însă la Blaga evenimentele sunt privite dintr-o perspectivă soloară pozitivă, spre exemplu ziua în care a apărut lumina pe Pământ. La Bogza regăsim momentul în care omul a fost creat din țărână, generând un univers dionisiac îndreptat spre degradare.

Blaga, ca reprezentant al gândirismului, redă un spațiu preponderent rural „Eu cred că veșnicia s-a născut la sat”²⁴ spunea el într-un volum mai târziu, spre deosebire de Bogza unde întâlnim un imaginar dominant urban. În ceea ce privește procesul mitizării, Blaga îl suprasolicită în vreme ce Bogza aplează constant la o demitizare a universului, fapt ce-l întreaptă, speră el spre o anumită autenticitate. Limbajul celor doi poeți surprinde nuanțe de revoltă, însă proporționate și manifestate diferit: la Blaga revolta se stârnește din cauza incapacității eului creator de a se situa în această lume, la Bogza revolta se naște din starea de plictis existențial generat de etica vremii. Viziunea profetică se manifestă la Blaga, conform jurnalistului, Dan Stanca în volumul „Vârsta de fier”, apărută postum. Poetul vorbește despre o ultimă „sămânță” a bucuriei într-o lume ruinată: poezia²⁵. Vizionarismul bogzian este legat de schimbările fundamentale ale societății. Poetul anticipează laicizarea profundă în care se va scălda modernitatea zilelor noastre. Am amintit mai sus despre autenticitate și de faptul că ambii poeți și-o doresc în creațiile lor. Ea, însă, este exprimată diferit. La Bogza autenticitatea corespunde cu o manifestare naturală a femeilor pe care le întâlnește, la Blaga cu originalitatea trăirilor interioare.

În concluzie, cei doi poli ai creației românești prezentați mai sus își fundamentează o poetică în conformitate cu transformările secolului în care ei trăiesc, însă raportarea la realitatea ce-i înconjoară este diferită, unul internalizându-si insatisfacțiile, altul exteriorizându-se într-o manieră adolescentină și impulsivă.

Bibliografie

- Arghezi, Tudor, *Cuvinte potrivite, Antologie-Tudor Arghezi*, Libris, București, 2015.
- Bogza, Geo, *Poemul invectivă și alte poeme*, pref. de Paul Cernat, Editura Jurnalul Național, București, 2010.
- Elias, Norbert, *Procesul civilizării*, Editura Polirom, Iași, 2002.

²⁴ Lucian Blaga, *Sufletul satului, În marea trecere*.

²⁵ Lucian Blaga, *Inscripție*.

- Ilie, Rodica, Poetici ale avangardei în spațiul cultural romanic, Editura Transilvania, Brașov, 2008.
- Mincu, Marin, *Avangarda literară românească*, Editura Pontica, Constanța, 2006.
- Mincu, Marin, Lucian Blaga, Editura Pontica, Constanța, 1995.
- Vancu, Radu, *Poezie și individualitate*, Editura Tarcus Arte, București, 2014.

Secțiunea a IV-a:

**METODE RECENTE ÎN ABORDAREA
TEXTELOR LITERARE**

GEOCRITICISM: PENTRU O INTERPRETARE A ROMANULUI ROMÂNESC DESPRE REVOLUȚIEI DE LA 1989

Teodora Susarenco

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu,

Facultatea de Litere și Arte

“Lucian Blaga” University of Sibiu,

Faculty of Letters and Arts

Personal e-mail: susarenco98@gmail.com

Geocriticism: for an interpretation of the Romanian novel about the Revolution of 1989

The main aim of this paper is to present a recent approach to literary text- the geocritical method- both from a descriptive and a polemic point of view, and, at the same time, to determine the applicability of this method and the concepts issued by Bertrand Westphal on the Romanian novel describing Bucharest during the Revolution of 1989. Following the routes presented in the novels of two contemporary authors, Mircea Cărtărescu and Bogdan Suceava, I will try to propose a new method of topos analysis in the novel, which could re-evaluate the representation of the spaces caught at the boundary between reality and fiction (in the future).

Key words: geocriticism, place, real, fictional, referentiality, polysensoriality, multifocalization.

Metoda geocritică de interpretare a textelor literare, introdusă de Bertrand Westphal, profesor de literatură comparată și teorie literară la Universitatea din Limoges, Franța, în anul 1999, reprezintă o ramură relativ nouă a criticii literare, studiul căreia se axează pe legătura dintre literatură și spațiul reprezentat în textele literare. Spun *relativ* nouă pentru că, deși redusă în granițele termenului de *geocritică*, conceptul spațial (prezent și în textele literare) a fost analizat mult înainte de studiul profesorului de la universitatea din Limoges, câțiva teoreticieni notorii în domeniu fiind Gaston Bachelard cu „Poetica spațiului”, Michel Foucault cu „Of Other Spaces” sau Edward Soja care aduce în discuție sintagma de „spatial turn”.

După cum susține Michael Foucault în unul din articolele sale „Of other spaces”, secolul al XIX-lea este dominat obsesiv de conceptul istoric cu teme sale despre dezvoltare și stagnare¹, iar în cadrul discursului românesc din sec. al XIX- lea și al XX- lea același lucru poate fi remarcat-consacrarea conceptului temporal de către estetica modernistă.

¹ Michel, Foucault, *Of other spaces: Utopias and Heterotopias*, Architecture /Mouvement/ Continuité, 1984.

Totuși după cel de-al Doilea Război Mondial are loc o turnură în binomul spațio-temporal, conceptul spațial începând să se reafirme în critică, rivalizând și uneori chiar depășind conceptul temporal. De ce? În primul rând pentru că urmările conflagrației din 1939-1945 au însemnat o retrasare a hărții Europei. Totodată operarea cu conceptul de geocritică necesită raportarea acestuia la studiile postcoloniale și la efectele globalizării pentru că anume aceste două procese șterg, estompează sau rescriu limitele tradițional spațiale și geografice.

Pornind astfel de la definirea și prezentarea termenului de geocritică putem constata faptul că accepțiunile termenului se extind de la planul strict literar și ajung într-un punct de interferență cu obiecte de studiu precum geografia, urbanismul, arhitectura sau filosofia, ceea ce face din geocritică o metodă de studiu interdisciplinară.

Pentru a putea demonstra gradul de aplicabilitate, pentru a putea (re)evalua aspectele notabile sau limitele funcționale ale acestei metode și în cele din urmă pentru a putea evalua gradul în care amplasarea geografică a evenimentelor unui text poate reprezenta un barometru al aspirațiilor, temerilor, traumelor, altfel spus al mentalităților colective sau individuale este necesară enunțarea conceptelor de bază cu care operează metoda geocritică de interpretare a textelor, concepte emise de Bertrand Westphal în studiul său „Geocriticism. Real and Fictional Spaces”.

Conceptele de bază care trebuie expuse și pe care le voi prezenta apar într-un binom și sunt următoarele: spațiu - loc, referent – referențialitate și plurifocalizare – plurisenzorialitate. Din moment ce scopul lucrării mele este să descriu proiecția Bucureștiului din timpul Revoluției din 1989 este elementară definirea conceptelor de spațiu și loc. Spațiul, conform definiției preluate de Westphal² de la geograful Yi- Fu Tuan reprezintă o arie de libertate și mobilitate, căreia nu i s-a adăugat un sens, în timp ce conceptul de loc redă o zonă mărginită, o locație creată în urma unor experiențe umane. Astfel diferența spațiu- loc poate fi concepută și descrisă în modul în care oamenii oferă un sens anumit unei arii specifice, spațiul devenind loc în momentul în care acesta capătă definiție și devine semnificativ pentru individ.³

În ceea ce privește conceptul de referențialitate, acesta trebuie privit ca o relație dintre spațiul lumii reale și spațiul din text sau mai exact drept legătura dintre referent (locul real) și modul de reprezentare literară a acestuia. Concept destul de important în analiza modului în care un spațiu/ loc real devine prin ficțiune mediul de amplasare a unei acțiuni, pentru că deși reprezentarea unui spațiu real în literatură are o relație mimetică cu lumea

² Bertrand, Westphal, *Real and Fictional Spaces*, translated by Robert T. Tally Jr., New York, Palgrave Macmillan, 2011, p.19.

³ Yi-Fu, Tuan, *Space and Place. The Perspective of Experience*, Unites States, University of Minnesota Press, 2001, p.6.

reală, acest lucru nu implică (mereu) un derivat fidel al realității.⁴ În legătură cu acest concept voi încerca să văd ce romane din literatura română descriu Bucureștiul din timpul Revoluției de la 1989 și dacă acestea pot prezenta un traseu sau o hartă reală a orașului (din moment ce fac parte din beletristică) și totodată voi analiza cât la sută este referent și cât reprezintă derivatul ficțional sau simulacrul.

Ultimele două concepte –plurifocalizare și plurisenzorialitate- pot fi evaluate în viziunea lui Bertrand Westphal drept unele dinre caracteristicile principale ale geocriticii. Primul face referire la necesitatea multiplicării punctelor de vedere sau analizarea spațiului descris într-un roman dintr-o perspectivă amplă, care să alterneze modul în care e prezentat toposul⁵, iar cel de-al doilea - plurisenzorialitate – fiind pus sub semn de egalitate cu termenul de sinestezie, ilustrând capacitatea locului descris de a oferi senzații⁶. În legătură cu acest concept din urmă voi examina gradul în care amplasarea geografică a evenimentelor unui text influențează stările și comportamentele indivizilor sau colectivităților prezente în romane.

Deși conceptele par aplicabile există o problemă în legătură cu expunerea teoriei în studiul lui Westphal „Geocriticism. Real and Fictional Spaces” din 2007, problemă care nu oferă teoriei până la sfârșit legitimitate. Bertand Westphal consideră că un geocritic, în abordarea teoriei, ar trebui să își îndrepte atenția pe un punct geografic exact pe care să-l analizeze, dar fără a ține cont de autor, genul literar în care locul descris este prezent sau de perioada istorică. După alegerea locului, geocriticul ar trebui să studieze modurile în care acel loc a fost ilustrat în cadrul unor varietăți de texte, care pot include nu doar literatură ci și filme, broșuri turistice, sondaje etc. la sfârșit prezentând imaginea „globală” a aceluia loc. Și anume aici apare problema, cum poate determina cineva exact ce text din acest vast corpus de resurse de cercetare poate constitui o sursă semnificativă prin care să se poată analiza reprezentarea literară a aceluia spațiu geografic, ba mai mult, cum poate cineva studia imaginea unui anumit loc, fără a trasa limite cronologice, ori imaginea unui spațiu din două epoci diferite ale istoriei constă din elemente eterogene, ce nu pot fi comparate.

Ce voi urmări în continuare este gradul de aplicabilitate al acestei metode, dar în condițiile în care voi trasa limitele cronologice de rigoare. În acest scop voi aplica cnpceptele enunțate mai sus pe romanul românesc, urmărind imaginea Bucureștiului din timpul Revoluției de la 1989, iar aici simt nevoia să fac o paranteză- pentru a-mi afirma mirarea cu privire la faptul că

⁴Bertrand, Westphal, *Real and Fictional Spaces*, translated by Robert T. Tally Jr., New York, Palgrave Macmilan, 2011, p.88.

⁵ Bertrand, Westphal, *Real and Fictional Spaces*, translated by Robert T. Tally Jr., New York, Palgrave Macmilan, 2011, p. 135.

⁶ Ibidem p.148.

există puține romane ce prezintă imaginea Bucureștiului în cadrul Revoluției din decembrie 1989, lucru remarcant și de Mihai Iovănel în *Ideologiile literaturii în postcomunismul românesc*, în care afirmă că deși „problema posibilității unor romane dedicate revoluției se pune încă de la începutul anului 1990, un „roman al revoluției” clasic în sensul în care Rebreanu dăduse romanul revoluției de la 1907 nu reușește să fie publicat, cu toate că de subiect se apropie autori de toată mâna.”⁷ Dacă Bucureștiul din perioada comunistă este pe larg descris în romane precum „Băiuții” scris de frații Matei și Filip Florian și în care apare strada Băiuț din cartierul Drumul Taberei, „Sunt o babă comunistă” a lui Dan Lungu, sau cartea laureatului premiului Nobel pentru literatură Saul Bellow „Iarna decanului”, care descrie Bucureștiul din iarna anilor 1977, un oraș în care „se lucra încă la repararea stricăciunilor pricinuite de cutremur”⁸, iar blocurile de locuințe muncitorești și clădirile oficiale „erau acoperite cu portrete uriașe ale președintelui. Fața lui înaltă de două-trei etaje fluturând și dărdăind în rafale de ploaie.”⁹, în comparație cu această perioadă, Bucureștiul de la Revoluția din 1989 este prezentat sporadic în literatură, prin două moduri, o dată în *Revoluția din jurnale* sau în ceea ce Alex Goldiș numește *Revoluția ficționalizată*, adică în puținele romane ce descriu evenimentul. Nu voi urmări modelul de ilustrare a imaginii Bucureștiului din cadrul jurnalelor, pentru că nu asta e miza lucrării respective, dar voi enumera câteva jurnale care își centrează atenția pe decembrie 1989 și evenimentele din București - Livius Ciocârlie „Paradisul derizoriu”, Stelian Tănase cu „Acasă se vorbește în șoaptă” sau „Zidul martor”, jurnalul Florenței Albu.

Spațiul Bucureștiului în cadrul *Revoluției ficționalizate* apare cel mai bine descris în romanele a doi autori contemporani, Bogdan Suceavă în „Noaptea când cineva a murit pentru tine” (Polirom, 2010) și „Orbitor. Aripa dreaptă” (Humanitas, 2007) volumul trei scris de Mircea Cărtărescu. În baza romanului scris de Bogdan Suceavă voi încerca să determin gradul de aplicabilitate a conceptelor expuse de Bertrand Westphal. (acestea fiind anunțate, consider că pot începe analiza)

„Noaptea când cineva a murit pentru tine” descrie într-un mod realist (comparativ cu Orbitorul lui Cărtărescu) și într-un stil à la James Joyce (și aici mă refer la metodele de scriere folosite) o zi din viața unui tânăr Bucureștean într-un București ce trăiește ultima zi/ noapte de revoluție: „În dimineața de 25 decembrie 1989 plecasem de acasă pentru a treia oară în lumea cea nouă. Am mers dinspre Piața Dorobanți spre sud, spre Universitate, unde plănuiam să

⁷ Mihai, Iovănel, *Ideologiile literaturii în postcomunismul românesc*, București, Editura Muzeului Literaturii Române, 2017, p.21.

⁸ Saul, Bellow, *Iarna decanului*, traducere de Antoneta Ralian, București, Editura Elit Comentator, 1992, p. 9.

⁹ Saul, Bellow, *Iarna decanului*, traducere de Antoneta Ralian, București, Editura Elit Comentator, 1992, p. 113.

ajung pe jos.” Trebuie menționat de la început că în binomul spațiu – loc, orașul descris de Bogdan Suceavă își schimbă pe parcurs poziția capătând semnificații diverse în diferite contexte, iar în relație cu referentul, traseul prezentat în roman păstrează precizia unei reale hărți a Bucureștiului. (demonstrația pe bază de citate)

În drumul său spre Univesitate, început de acasă, printre blocuri și având ca reper fix, de început, Piața Dorobanți, personajul este supus unui șir lung de ocoliri, întoarceri din traseu și schimbări de direcție, cauzate, fie de așa numitele „filtre de control”, fie de locurile din care se trage. Există 8 repere (nume de străzi/ piețe/ instituții), enumerate în carte, pe care dacă le scoatem din contextul cărții și le amplasăm pe o hartă reală a Bucureștiului, vom observa că transcriu realitatea, astfel încât putem indica exact drumul personajului principal.

Primul repr: „Piața Dorobanți, 25 decembrie, dimineața. De două minute nu se mai trăgea. Am ieșit din scara de bloc unde intrasem. Am privit în jur. Știam ce am de făcut. Mergeam pe Calea Dorobanți spre sud, spre Universitate... Sunt murdar de praf, dacă nu cumva și de noroi, de când am fost culcat în Piața Dorobanți, acum zece minute, când s-a deschis focul asupra noastră, cei câteva sute strânși în Piață. S-a tras de undeva de pe acoperișul acestor clădiri. E a treia oară în trei zile când se deschide focul în timp ce trec eu prin Piața Dorobanți și mi s-a părut iar că s-a tras dinspre Liceul „Caragiale”.”¹⁰ Următoarea destinație e Perla: „Sunt la Perla, față în față cu Bulevardul. Privesc. Șinele de tramvai. Trotuarul. Vreau să merg spre sud, să ajung la întâlnirea de la ora zece de la Facultatea de Matematică.”¹¹, de la Perla, trecând de locurile de tragere, protagonistul merge „Spre sud pe Strada Polonă”, ajungând la intersecție cu strada Mihai Eminescu. „Ajunsesem la Piața Romană și atunci îmi veni ideea să iau autobuzul 13 către piața Dorobanți”, dar observă că pe Bulevardul Dacia „e plin de soldați de la 0696”¹², e oprit de filtrele de control și decide să se întoarcă: „Mă voi întoarce spre Piața Romană. Ajung pe Strada Dionisie Lupu și dau colțu apropae de Ambasada Marii Britanii”, focuri de mitralieră, „Fug spre nord acum, fug deopotrivă cu trei sau patru siluete, nici nu mă uit cine sunt. Ocolesc grădina uscată din fața Casei oamenilor de știință, apoi mă îndrept către Hotelul Dorobanți.”¹³ Nu se mai trage, iese pe ușa principală, merge pe sub coloane și ajunge la deschiderea dinspre Nord a metroului, cea spre Piața Romană, așteaptă metroul, pleacă. „Metroul se oprește. Ajung la Piața Universității.

¹⁰ Bogdan, Suceavă, *Noaptea când cineva a murit pentru tine*, București, Editura Polirom, 2010, p.9.

¹¹ Ibidem, p.18.

¹² Ibidem, p.27.

¹³ Ibidem, p.41.

Intru în clădirea Universității pe la facultatea de litere”¹⁴ De la universitate este preluat împreună cu alți colegi de un bărat de la comandamentul revoluțional al Capitalei care le spune că are nevoie de studenți de la matematică care să preia filtrul de control din fața Bibliotecii Americane: „Am ieșit în stradă pe la intrarea de la Litere. Am ajuns la Piața Rosetti, trecând prin fața Teatrului Foarte Mic.”¹⁵ După- amiază, 25 decembrie, nimeni nu știe unde e Ceaușescu, celor din filtrul din fața Bibliotecii Americane li se spune că peste noapte acolo se va trage, decid: „Să ne întoarcem la universitate”¹⁶, dar nici acolo nu stau mult, e seară, grupul din cadrul universității se mută în perimetrul de siguranță de la Facultatea de Geologie, cel din urmă punct din traseul zilei de 25 decembrie 1989.

Efectuarea acestui traseu (vezi imaginea nr.1) demonstrează legatura dintre referent și derivatul ficțional, lucru care în romanul „Orbitor” nu poate fi efectuat, pentru că, deși spațiul joacă un rol major (prin sondarea diferitor spații dorindu-se descoperirea propriilor indetități), iar autorul oferă și el repere de localizare precise precum *Piața Obor*, *Spitalul Colentina*, *Piața Universității/ Victoriei* sau *Cercul*, faptul că spațiul real se interpune cu imaginarul schimbă total imaginea referentului, ba mai mult, acest număr reprezentativ de spații reale apar în carte sub forma unor labirinte, Bucureștiul devinind astfel un simulacru.

Făcând apel la ultimul concept, cel de plurisenzorialitate, și aplicându-l atât pe romanul lui Bogdan Suceavă cât și pe volumul trei din „Orbitor” se pot semnală anumite asemănări în materie de cromatică și sunet, dar care, totuși, la Cățărescu depășesc limita reală. În primul rând avem un spațiu dominant de zgomotul mitralierei: „Și atunci se întâmplă iar. De undeva, din ceruri, se aude zgomotul acela atât de apropiat, sacadat, bine conturat, fără ecou, mitralieră de calibru mare, îl simți în stomac și timpanele îți spun ce să faci.”¹⁷, combinat cu cel al camioanelor militare alternate cu urletele sacadate ale manifestanților: „Jos Ceaușescu! Jos Dictatoru’! Jos securiștii”¹⁸ sau cu momentele de acalmie.

Fie că se alege unul dintre cele trei simțuri (olfactiv, auditiv sau kinestezic) pentru a contesta ierarhia ce plasează percepția vizuală a Bucureștiului în prim plan, romanele „Noaptea când cineva a murit pentru tine” și „Orbitor. Aripa dreaptă” optează pentru caracterul vizual atunci când vine vorba de prezentarea Bucureștiului de la Revoluție. Obsesia vizual-cromatică pentru gri, în romanul lui Suceavă, începând cu uniforme gri-bleu

¹⁴ Ibidem, p.53-54.

¹⁵ Bogdan, Suceavă, *Noaptea când cineva a murit pentru tine*, București, Editura Polirom, 2010, p.60.

¹⁶ Ibidem, p.112.

¹⁷ Ibidem, p. 40.

¹⁸ Mircea, Cățărescu, *Orbitor. Aripa dreaptă*, București, Editura Humanitas, 2007, p. 222.

ale miliției, griul clădirilor sau al norilor: „Acel gri ce începuse să ne domine reacțiile retinei”¹⁹, sau obsesia vizuală centrată pe forma și dimensiunea clădirilor la Cărtărescu: „Hectare de blocuri, negre ca antracitul, toate făcute de-o mamă și de-un tată, cutii de chibrituri, celule de beoton cu plafoane ce parcă se prăbușesc peste tine... lagăre cenușii de exterminare.”²⁰, redau perfect împrejurimile orașului. Și totuși sinestezia nu poate fi neglijată, în special în cazul *Orbitorului*, căci, dacă Bogdan Suceavă oglindește mai mult un spațiu exterior, oferind un circuit dinamic al Bucureștiului din ziua de 25 decembrie 1989, Cărtărescu combină descrierea luptelor stradale cu expunerea cartierelor sau apartamentelor (deci spații închise) din care populația orașului urmărea din interior, la lumina televizoarelor, începuturile Revoluției. Prin urmare, imaginea devine complexă: „blocuri cu ghene revărsate, puțind a gunoi menajer.”²¹, „Locuri vii într-o machetă moartă, miresme vii (lături, garoafe, zorele mov cățarate pe garduri, ciorba și tocana de cartofi cea de toate zilele.)”²² spațiul descris aici ilustrând un set de aspecte ce nu pot fi neglijate, în confruntarea cu care individul sau grupul ajunge să fie conștient de propria identitate și de schimbarea ce trebuie făcută fără întârziere.

După cum am anunțat la început și în urma celor prezentate anterior, miza acestei lucrări a fost determinarea aplicabilității metodei de *geocriticism* și a conceptelor emise de Bertrand Westphal pe romanul românesc din perioada Revoluției de la 1989. Pot afirma acum, la sfârșit, că acest referat a fost abordat atât dintr-un punct de vedere descriptiv (prezentând metoda și conceptele de bază cu care operează), cât și polemic (prin descrierea problemelor privind modul de concepere a metodei de către Westphal). În cele din urmă putem observa că prin intermediul metodei emergente de geocritică și totodată prin intermediul *turnurii spațiale*, o serie de concepte naratologice pot fi tratate științific. Totodată, reușita aplicării conceptelor (și aici mă refer în special la indicarea traseului cu legătura la referent) pe spațiul Bucureștiului descris în romanele lui Bogdan Suceavă și Mircea Cărtărescu oferă legitimitate metodei (în ciuda anumitor lipsuri), aplicabilitate și un mod de reevaluare a reprezentării spațiilor/ locurilor surpinse în pragul dintre real și fictiv pe viitor.

Bibliography

Primary Literature:

Bellow, Saul, *Iarna decanului / The Dean's December*, traducere de Antoneta Ralian, București, Editura Elit Comentator, 1992.

Cărtărescu, Mircea, *Orbitor. Aripa dreaptă / Dazzling. The Right Wing*,

¹⁹ Bogdan, Suceavă, *Noaptea când cineva a murit pentru tine*, București, Editura Polirom, 2010, p.133.

²⁰ Mircea, Cărtărescu, *Orbitor. Aripa dreaptă*, București, Editura Humanitas, 2007, p.232.

²¹ Ibidem, p.233.

²² Ibidem, p.178.

București, Editura Humanitas, 2007.

Suceavă, Bogdan, *Noaptea când cineva a murit pentru tine / The night when someone died for you*, București, Editura Polirom, 2010.

Literary Criticism:

Foucault, Michel, *Of other spaces: Utopias and Heterotopias*. În: *Architecture /Mouvement/ Continuité*, 1984, articol disponibil la adresa web <http://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf>, accesat la 10 octombrie 2018.

Goldiș, Alex, *Ficțiune vs. non-ficțiune. Reprezentări ale Revoluției din 1989 în literatură / Fiction vs. Non-fiction. Representations of the 1989 Revolution in Literature*. În: *Cultura*, Nr. 23.08.2015, articol disponibil la adresa web <http://revistacultura.ro/nou/2015/08/fictiune-vs-non-fictiune-reprezentari-ale-revolutiei-din-1989-in-literatura/>, accesat la 18 octombrie 2018.

Hones, Sheila, *Literary Geographies. Narative space in Let The Great World Spin*, New York, Palgrave Macmilan, 2014.

Iovănel, Mihai, *Ideologiile literaturii în postcomunismul românesc / Literature ideologies in Romanian post-communism*, București, Editura Muzeului Literaturii Române, 2017.

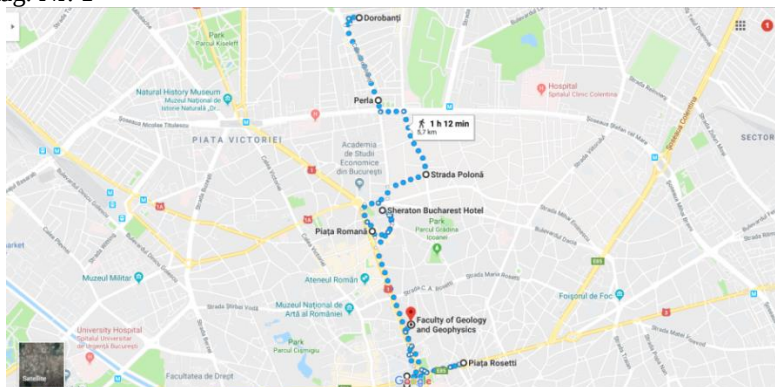
Tuan, Yi-Fu, *Space and Place. The Perspective of Experience*, Unites States, University of Minnesota Press, 2001.

Westphal, Bertrand, *A Geocritical Approach to Geocriticism*, în *American Book Review*, Volumul 37, Nr. 6, 2016.

Westphal, Bertrand, *Real and Fictional Spaces*, translated by Robert T. Tally Jr., New York, Palgrave Macmilan, 2011.

Westphal, Bertrand, *The Plausible World. A geocritical approach to space, place and maps*, translated by Amy D. Wells, New York, Palgrave Macmilan, 2013.

Imag. Nr. 1



TOPOS DIONISIAC ÎN ANTUMELE LUI LUCIAN BLAGA

Lehel-Szabolcs Szakács

Universitatea de Medicină, Farmacie, Științe și Tehnologie, Târgu-Mureș

Abstract. *The purpose of this paper is to analyze the Dionysian topos in Lucian Blaga's poetry. The zero point of our work is the concept of geocriticism. This study tries to outline the fact that the space in Blaga's poetry features both Dionysian and Apollonian characteristics. In the center of this dichotomic space stands the symbol of the mountain – a sacred area where a whole cosmogony comes to life, based on the dialectic relationship between ascent and descent.*

Key-words: *Geocriticism, Dionysian, Apollonian, mountain, narcissism*

Lucian Blaga a debutat simultan cu *Poemele luminii* și volumul de aforisme *Pietre pentru templul meu*, în anul 1919. Cele două opere ale tânărului Blaga au beneficiat de o primire favorabilă din partea criticilor din acea perioadă. Încă înainte de apariție, Sextil Pușcariu a scris despre *Poeme* în *Glasul Bucovinei*, nr. 49, 3/ 16 ian. 1919, iar, după apariție, volumul a fost întâmpinat de Nicolae Iorga într-un articol intitulat „Rânduri pentru un tânăr” (în revista *Neamul românesc*, nr. 88, 30 apr. 1919). Nici ceilalți critici ai vremii nu s-au distanțat de optimismul primilor doi: cronicari literari, precum I. Agârbiceanu, N. Davidescu, Ovid Densusianu, D. Botez, Ion Vineanu, Ion Breazu sau Octav Șuluțiu, au văzut în Blaga un poet de mare perspectivă. Entuziasmul criticilor se va aplatiza odată cu apariția piesei *Zamolxe, mister păgân* și a volumului *Pașii profetului*. Expresionismul lui Blaga intră în conflict cu spiritul conservator care, încă domina perioada respectivă. Odată cu apariția articolului lui Ion Breazu („Opera poetică a lui Lucian Blaga”, în rev. *Cosânzeana*, nr. 2 și 3, ian. 1926), opera lui Blaga reîntră în centrul atenției criticii literare și rămâne acolo până în anul 1946, când operele poetului vor intra sub cenzură. Poeziile și volumele de filosofie rămân aproape „neatinse” de critică literară timp de două decenii. O schimbare semnificativă vor aduce anii 70-80 ai secolului trecut. Această perioadă se caracterizează printr-o intensă activitate de recuperare a operei poetului. În acești ani, apar cele mai importante studii despre opera lui Lucian Blaga, studii semnate de Eugen Todoran, George Gană, Ion Pop sau Dan C. Mihăilescu.¹

Procesul de (re)interpretare este în curs de desfășurare și în zilele noastre, opera lui Blaga oferind mereu noi posibilități de interpretare. În lucrarea de față, dorim să prezentăm modul în care spațiul se reflectă în poezia antumă a lui Lucian Blaga, punând accent pe dihotomia apolinic-dionisiac. Ca punct de plecare, vom folosi teoriile geocriticii, precum și studiile celor mai importanți critici literari de ieri și de azi. Scopul lucrării noastre este acela de a

demonstra că în poeziile antume ale lui Lucian Blaga se reflectă un spațiu care oscilează între contemplația apolinică și frenezia dionisiacă.

Anii 1960-1970 au propus o nouă paradigmă a spațiului. Călătoria lui Iuri Gagarin în spațiu, respectiv călătoria lui Neil Armstrong pe Lună au condus la necesitatea de a reinterpretă noțiunile de *spațiu* și *loc* atât în cadrul științelor exacte, cât și în domeniul literaturii. Teoreticianul american Tim Cresswell, definește relația dintre cele două noțiuni astfel: „Conceptul de *spațiu* este mult mai abstract decât cel de *loc* [...]. Spațiile au suprafețe și volume. Locurile au spații între ei.”¹

Opțiunea noastră pentru noțiunea de topos¹ se justifică prin faptul că, la Blaga, noțiunea de spațiu este strâns legată de cele de dionisiac și apolinic, astfel ea nu mai denumeste o entitate fizică sau metafizică, ci mai degrabă un model cultural.

Cercetătoarea britanică Nicola Thomas vorbește despre „limbă ca imaginar”.¹ Făcând o aplicație pe poezia lui J. H. Prynne și Paul Celan, autoarea scoate în evidență modul în care limbajul poetic se împletește cu peisajul („landscape”) și devine un „imaginar textual”. Prin această sintagmă se înțelege reprezentarea unui spațiu real sau imaginar cu ajutorul emoțiilor, metaforelor sau al simbolurilor.¹ Acest imaginar înțeles drept „text ca peisaj și peisaj ca text”¹ va avea în centru un „meridian”, adică un spațiu ambivalent, în care „se împletește aproapele cu îndepărtatul, legătura cu ruptura și abstractul cu concretul”¹, iar modul în care poetul reflectă asupra acestui spațiu, va conferi un caracter autoreflexiv poeziilor sale. În poezia lui Blaga, prezența „imagnarului textual” este cu atât mai evidentă cu cât în centrul filosofiei poetului se află metafora plasticizantă și cea revelatorie. Prin acestea se reflectă un peisaj care e în concordanță cu stările poetului dând astfel un caracter reflexiv operei.

Pe de altă parte, și la Blaga putem vorbi de un „meridian”. Criticul Cornel Moraru observă în acest sens că: „Mai toate comentariile critice de până acum au evidențiat că în mitul poetic al lui Lucian Blaga simbolul central se constituie dintr-un *topos* al ascensiunii, manifestat în reprezentările hierocosmice arhaice, cum ar fi Muntele sau Arborele cosmic.”¹ În mitologie, muntele era un loc sacru, care de obicei era asociat cu ascensiunea și – implicit – cu cosmogonia: „Vârful Muntelui Cosmic este nu numai punctul cel mai înalt de pe Pământ, ci și buricul Pământului, punctul din care s-a declanșat creația.”¹ Poezia *Munte vrăjit* vine în sprijinul acestor afirmații. Aici, muntele este văzut ca o „poartă” și ca o „punte”, astfel el nu este doar un simbol al ascensiunii, ci și al deschiderii spre un alt tărâm: „Intru în munte. O poartă de piatră/ încet s-a-nchis. Gând, vis și punte mă saltă./ Ce vinete lacuri! Ce vreme înaltă!”.

Alături de munte, deseori apare și lacul, care reflectă cerul. Această oglindă uriașă are conotații apolinice, dacă avem în vedere natura

contemplativă a spiritului poetic blagian. Considerându-se pe sine ca o răsfângere a lumii, el simte nevoia de a se privi într-o oglindă care are dimensiuni asemănătoare lumii, numai „așa redescoperă el senzația sublimului și a privirii pline de încântare în fața realului [...]”¹ În *Eneade* al lui Plotin, Dionysos e înfățișat privindu-se într-o oglindă, iar această privire parcă se datorează dorinței de a crea o lume nouă, asemănătoare frumuseții sale. Aceste aspecte legate de mitul lui Dionysos pot fi regăsite și în volumul *Pașii profetului*. Aici, atmosfera selenară este dominată de un sentiment de imobilitate, de împietrire. Întreg spațiul reflectă starea de spirit a poetului. Dacă în alte volume, muntele este un simbol al ascensiunii și al cosmogoniei, în acest volum muntele este asociat cu sensuri negative: „Din vârf de munți amurgul suflă” (*Amurg de toamnă*). În altă ordine de idei, muntele nu mai este văzut ca o poartă sau o punte, ci ca o sursă a răului. Întreg universul pare întors pe dos: lumina vine din apus („O rază/ ce vine goană din apus”), iar în poemul *Vara* este înfățișat un peisaj de-a dreptul apocaliptic, cu fulgere fără glas asemenea unor picioare de păianjen smulse din trupul lor. „Eul indeterminat”¹ se identifică – în esență – cu acest peisaj, în sensul în care „lacul oglindește stelele, fiindcă vrea să fie cer.”¹ Datorită acestei aspirații nietzscheene, volumul *Pașii profetului* va fi pus sub semnul zeului Pan.¹ Iată cum spațiul poetic blagian devine o oglindă narcisică a stărilor poetului.

Imaginea muntelui apare adesea însoțit de imaginea lacului care reflectă cerul, deschizând astfel în planul teluricului o zonă de interferență dintre înalt și adânc. Poezia *Iezerul* este un exemplu elocvent: „În pâlnia muntelui iezerul netulburat/ ca un ochi al lumii, ascuns, s-a deschis./ Oglindește un zbor prea înalt și ceasul/ curat, ce i-a fost odată promis.// Cată lung Ochiul spre Nord și spre vârste,/ și mulcom apoi spre vânățul cer./ Visează-n amiază spre rodii de aur,/ care se coc, senine, în ger.” Putem vorbi aici de un narcisism cosmic. Spre deosebire de narcisismul activ (care se bazează pe principiul „sunt frumos pentru că natura este frumoasă, iar natura este frumoasă pentru că eu sunt frumos”¹ și se realizează printr-o reflectare clară, netulburată), narcisismul cosmic – așa cum îl înțelege Bachelard – presupune un cadru selenar, neclar. „E ca și cum obiectele ar fi lipsite de voința de a se reflecta.”¹ Pe de altă parte, Gaston Bachelard vorbește despre măsura în care condițiile aerului și ale luminii ne permit să cunoaștem esența peisajului.¹ Toate acestea, aplicate la poezia lui Blaga, ar rezulta relația dialectică dintre metafora revelatorie și cea plasticizantă, respectiv cunoașterea luciferică și cea paradisiacă. În contextul de față, narcisismul cosmic este echivalentul geografiei mitice în măsura în care rezultatul oglinzirii este o lume care este capabilă să potențeze misterul.

La o primă vedere, am putea considera că narcisismul face trimitere mai degrabă la starea apolinică, decât la cea dionisiacă. Observația e justă, totuși noi am vorbit despre apolinic și dionisiac bazându-ne pe ideea că, în

opera lui Lucian Blaga, nu putem vorbi de o reprezentare dionisiacă pură, deoarece ascensiunea este mereu contrabalansată de coborâre, iar exaltarea de contemplare. Astfel, în poezia antumă a lui Blaga, dionisiacul și apolinicul nu sunt elemente antitetice, ci complementare care împreună formează imaginarul blagian, prin intermediul mecanismelor limbajului și al mecanismelor poetice.

În concluzie, putem considera că toposul blagian este bazat pe dihotomia dionisiac-apolinică. În centrul acestui spațiu se află muntele, un loc sacru al cosmogoniilor. Lacul, aflat de obicei pe munte, este principalul simbol al apolinicului, în care se reflectă cerul și universul. Acesta fiind asemănător cu o oglindă, putem vorbi de un narcisism cosmogonic al cărui cadru obscur oferă posibilitatea de a crea o lume a cărei esență este un mister.

Prin urmare, putem afirma că geografia blagiană este oglinda unei conștiințe poetice frământate, neîmpăcate cu lumea transcendențială (fapt care este vizibil, mai ales, în volumul *Pașii profetului*).

BIBLIOGRAFIE

I. Bibliografia operei

Blaga, Lucian, *Opera poetică*, Cuvânt înainte de Eugen Simion, Prefață de George Gană, Ediție îngrijită de George Gană și Dorli Blaga, Editura Humanitas, București, 1995.

Blaga, Lucian, *Elanul insulei. Aforisme și însemnări*, Prefață, text stabilit și note de George Gană, ed. îngr. de Dorli Blaga și George Gană, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1977.

II. Volume de teorie și critică literară

Bachelard, Gaston, *Apa și visele. Eseu despre imaginația materiei*, Traducere și tabel bibliografic de Irina Mavrodin, Editura Univers, București, 1995.

Cresswell, Tim, *Place: A Short Introduction*, Oxford: Blackwell, 2004.

Eliade, Mircea, *Imagini și simboluri*, Editura Humanitas, București, 1994.

Moraru, Cornel, *Lucian Blaga. Monografie, antologie comentată, receptare critică*, Editura Aula, Brașov, 2004.

Moraru, Cornel, *Lucian Blaga. Convergențe între poet și filosof*, Editura Ardealul, Tg. Mureș, 2005.

Thomas, Nicola, *Space, place and poetry in English and German, 1960-1975*, Palgrave Macmillan, Londra, 2018.

Secțiunea a V-a:

LUCIAN BLAGA – ATELIER DE TRADUCERI

1. Limba engleză

Georgiana Danciu
Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu

Beginnings

When every blood cell in us
becomes a heart,
that's when we're sick.
But only love
tries us in such way.

My blood is a sea without land.
I without face-
you creature, above.
Worn are you over the realms
like the spirit alone
above the primal waters.

Meetings

As it was made, it isn't good to know.
We only know that in spaces and in dreams
we always meet the same,
always under the forbidden tree.

It was like this yesterday and it will be today
a shadowy clock, way too bitter.
For the two of us a new place is born
through seasons less and less.

From everywhere blowing – a wind
the nymph takes us a moment,
that we got with a delay
to lose it way too soon.

The heart of the forest

Be surprised, be shocked
the days of the forest
the days of creation
the days of rising

Be surprised, be shocked
the valleys of the rays
who see the scents,
the proud and the charms

Be surprised, be shocked
the song of the creature,
the place where everything grows
the heart of the forest.

Argument:

Pentru traducerea celor trei poezii am folosit mai multe dicționare, cum ar fi „Cambridge Dictionary” pentru a găsi cel mai potrivit sens al cuvintelor; dicționar bilingv Englez-Român, Român-Englez pentru transpunerea corectă a cuvintelor și sintagmelor; „Dicționarul explicativ al limbii române”, pentru explicarea cuvintelor necunoscute. Nivelul de dificultate al celor trei poezii a fost mediu, cuvintele fiind atât din cele comune, cunoscute, cât și din cele cu un grad ridicat de ambiguitate care au reprezentat o piedică în traducere.

Termenii dificili și cei pentru care am avut mai multe variante de traducere, i-am căutat în „Dicționarul explicativ al limbii române”, apoi în cel bilingv și la sfârșit în dicționarul „Cambridge” pentru a găsi cel mai potrivit sens al termenului în contextul de față. De exemplu, pentru cuvântul „[...] pădurii” eu am ales traducerea prin cuvântul „forest” pentru care mai exista termenul „woods”, dar am considerat că prima variantă se potrivește mai bine în context. Pentru cuvântul popular „a se mira(mire-te)” eu am considerat echivalentul cel mai potrivit în limba engleză ar fi „surprised

The beginnings

When each blood cell of ours
becomes a heart,
then we are sick.
But love only
attempts such a challenge.

My blood is a sea with no ground.
Me with no appearance-
you creature, all above.
You are being carried over lands
as the lonely spirit
over the first waters.

The meetings

How it has been done, it is better not to know.
We only know that we always meet
as the same ones
in places and dreams,
always under the forbidden tree.

This is how a shady and too bitter clock
was yesterday and will be today.
A place is being borned for the two of us
through seasons so much rarely.

A wind intensifies our glory for an instant-
blowing from everywhere,
we earned it lately
so we can't lose it so soon.

The heart of the forest

Admire , stop wondering about
the days of the forest,
the days of birth
the days of the hip rose.

Admire, stop wondering about
the hip rose's valleys,

which show its scents,
wattles and beauty.

Admire, stop wondering about
the being's song,
the place where everything grows
in the heart of the forest.

În realizarea acestei traduceri, am avut în vedere înțelegerea mesajului fiecărui text-suport și utilizarea atât a unui dicționar bilingv, cât și a unui dicționar Englez ale cărui explicații se găsesc tot în această limbă.

Beginnings

When each blood cell within us
turns into a heart,
thereupon our sickness comes.
Yet only love
may dare us in this way.

My blood is a bottomless sea.
Myself with no appearance –
While your apparition is beyond.
Taken above breadths,
you're like the desolate spirit
aloft primeval waters.

Crossroads

The way it has been done is not to be known.
We only know that in spaces and in reverie
we come together eternally the same,
forever beneath the forbidden tree.

This is how the other day passed
and how this day will be,
a shady time, immoderately bitter.
For the two of us a place is brought forth
more and more seldom through seasons.

A wind blowing from all over
enlarges for a moment our halo
that we received too late
for us to fail too soon to keep it.

The core of the woods

Unify, disunify
the days of the woods,
the days of the making,
the days of sweetbrier

Unify, disunify

the valleys of sweetbrier,
exhibiting the scents,
the ladies, and the charms.

Unify, disunify
the song of the being
the place where everything springs up
the core of the woods.

Further, I'll present the process of translation from Romanian into English, drawing attention to the major issues – or challenges – I came across during completing the task.

The first poem, being a reference to *The Book of Genesis*, reveals the kind of atmosphere I tried to reproduce due to lexical elements like “thereupon”, “desolate”, “primeval”. As far as the title is concerned, there had been multiple versions, including “inception”, “alpha”, and “dawning”, which would have restricted the semantic approach. Obviously, my tendency was to remain as close to the original text as possible. Consequently, I have favored the noun with the most natural plural equivalent (“beginnings”).

In order to preserve the emotional effect the poem has on the reader, literal translation should be replaced by a more appealing paraphrase. For instance, the line “atuncea suntem bolnavi” could have been translated into “then we are ill”, but it would have been a great loss in terms of intensity and sonority. Therefore, I reckon “thereupon our sickness comes” to be the optimum choice of words in this case.

Given the duplet “înfățișare”- “arătare”, I considered its possibility of generating a wordplay in English. As a result, I brought together two words with similar origins, “appearance” and “apparition”.

A direct translation of “duhul cel singur” would have been “the lonely spirit”. However, striving to honor the value of the original text, I preferred the amount of suffering that the term “desolate” depicted. Finally, to portray best the ending with an obvious connection with the past, I opted for “primeval waters”, as the used adjective is generally related to early forms of life.

Moving on to the second poem, the title engendered several initial options. As it could be considered rather vague without having scanned the three stanzas, my first version was “reunions”, even though it had a slightly different translation into Romanian. Searching for a more convenient word, one that could be subjected to a broad interpretation, I picked “crossroads”.

Trying to avoid the limitations direct translations usually bring, the term “dream” was replaced by its more intense equivalent (“reverie”), which also means “contemplation”, “dreamy meditation”, or “daydream”. Within the second stanza, the construction “ceas umbrelnic” led me to consider two

options for the adjective, “shadowy” vs. “shady”, the question of rhyme giving more credits to the last one. As for “*prea amar*”, the most accessible version would have been “too bitter”, yet extremely deficient when it came to sonority. Correspondingly, I came up with two alternatives, “unreasonably” vs. “immoderately” (bitter), the final choice being rather subjective.

The construction “*un loc se naște*” was quite problematic, since the word “born” couldn’t exactly fit the pattern imposed by the noun. My own solution would be using a phrasal verb and therefore reaching the line “For the two of us a place is brought forth”. Further, honoring the overall sonority of the poem, I opted for an inversion of the original line: “more and more seldom through seasons”.

The most ambiguous construction in the third stanza is related to the noun “halo”. Particularly, it is disputable whether a halo could be obtained, gained, acquired, or simply given by someone superior to us. Resultingly, I decided that the most appropriate version would be “received”, although it doesn’t manage very ably to reproduce the original meaning.

Literal translation would have certainly reduced the value imprinted on the previously received halo, so instead of “for us to lose too soon”, a more beneficial version was brought forward: “for us to fail too soon to keep it”. Naturally, the verb “fail” has an emphatic role, succeeding in preserving at least a part of what Blaga initially created.

Undoubtedly, the most difficult poem to be translated was the last one, having a strong influence of Romanian folk poetry, as well as the recurrent usage of an ambiguous grammatical form (“*Mire-te, dezmire-te*”). Firstly, I shall analyze the possible meanings of the formerly discussed Romanian construction:

1. a regional form of the imperative “*miră-te*”;
2. a wordplay coming from the Romanian common noun “*mire*”, with its English equivalent of “groom/bridegroom”.

As the first meaning wouldn’t make much sense within the specific context of the poem, I considered the second one to be more relevant, undertaking the major issue of finding the right counterpart in English. Given that the verb “groom” had a completely different signification from the one needed in our text, I took into consideration the particular meaning this wordplay actually had in the original poem. Since it displayed the astonishing force of nature and its ability to bring together various elements, my English version of the questionable line would be “Unify, disunify”.

Now, the direct translation of the title is also worthy of the original (“The Heart of the Forest”), but a more careful approach would favor “The Core of the Woods”, the noun “core” also referring to fruit, wood, or the most essential part of anything.

The matter of definite/indefinite articles concerning the nouns would be relevant in the English translation in terms of sonority, and I tended to select the definite forms: “the days of the woods”, “the days of the making”, “the days of sweetbrier”, “the valleys of sweetbrier”, as they fit better the pattern of the title.

Aware that it would be nearly impossible to keep the original meaning of “cari vădesc miresmele”, partly because of the form of the relative pronoun, and partly due to the verb used, with respect to the rhyme, I decided to make use of the gerund: “exhibiting the scents”.

In conclusion, translating the poems of Lucian Blaga implies both lexical and grammatical challenges, as well as a thorough semantic attention, since the meanings are generally questionable and the interpretations are rather subjective.

Bibliography

Hornby, A. S. *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*. Oxford University Press. 1989.

Levițchi, Leon. *Dicționar român-englez*. Editura Științifică. 1973.

---. *Îndrumar pentru traducătorii din limba engleză în limba română*. Editura științifică și enciclopedică. 1975.

Beginnings

When every blood cell in us
becomes a heart
it's when we sicken.
But only love
can make us suffer in such way.
My blood is a landless sea.
I am formlessyou
are the specter above.
Moving upon the lands
like the lone spirit
upon the primeval waters.

Observații:

- Am optat pentru „can make us suffer” considerând că variantele mai apropiate (în aparență) de original (variaț iunii pe baza lui „test” sau „trial”) ar pierde din idea suferinț ei din dragoste, pe care eu am considerat-o ca fiind deosebit de semnificativă.
- Pentru strofa a doua, am utilizat cuvinte (precum formless, moving upon...) care să păstreze aceleaș i trimiteri la Cartea Facerii, uș or identificabile în original.

Encounters

The whys are not for us to know.
Yet through the spaces and the dreams
we meet forever, both the same,
under the same forbidden tree.
We lived it then, we do it still
that fateful hour, all too cruel.
The passing ages rarely spare
a place to hold us in.
This wind that comes from all around
adds to our nimbus fleeting glow,
We were so late to gain that halo,
So soon we saw it fall below.

Observații:

- În cazul acestei poezii, bogate în semnificaț ii (vezi, din nou, trimiterile biblice, la mitul adamic), am optat, mai degrabă, pentru o traducere în spirit ș i

nu în literă, încercând să adaptez textul și să pun în valoare imaginile pe care le-am considerat ca fiind cele mai puternice și semnificative.

The heart of the forest

Wed, unwed
Forest days,
Making days
Wild rose days
Wed, unwed,
Wild rose valleys,
Unveiling scents,
maids and beauty.
Wed, unwed
Chant of being,
Where it all grows
Heart of forest.

Observații:

- Refrenul „mire-te, dezmire-te” îmbină două sensuri (mire și a se mira), într-un mod greu de replicat într-o traducere. Am optat să surprind în versiunea mea ideea de nuntă, de însoțire, pentru a păstra senzația unui descântec asociat fecundității.

Bibliografie

- *** Biblia sau Sfânta Scriptură, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1988.
- *** The Holy Bible. American Standard Version, consultată de la BibleGateway.com , pe 10.10.2018.
- Hornby A.S., Oxford Advanced Learner's Dictionary, Oxford University Press; ediția a șasea, 2002.
- Levițchi, Leon. D., Îndrumar pentru traducătorii din limba engleză în limba română , Editura Științifică și enciclopedică, București, 1975.

Inception

When every blood cell within ourselves
Grows into a heart,
We are afflicted.
Yet only love subjects us to such trials.

My blood is an earthless sea.
No image of myself
You- apparition
Embracing great expanse
As the solitary ghost
Above primeval waters.

Explanatory notes

Key words: image, love, primeval, blood, earth, water

First staza:

I chose “grow” instead of “become” or “emerge” because it possesses the conceptual core of development combined with vitality. The very idea of life is a key point in the poem and how it obtained its cursed values, as the fall of man was depicted in apocryphal texts, followed by its new earthly beginning as mankind. I considered “afflicted” as a more appropriate match for *bolnavi* because of its dual connotation, one of them being a proper equivalent for a permanent state of illness, while the other one preserves its Middle English meaning of religious self mortification (usually correlated to sin).

Love, the core of religious morality, is also depicted in a suspension between its binary purpose, being used as a means of elevation and symbolizing the most sensitive concept of primordial corruption.

Second stanza:

Here, the motif of blood harmonizes with the sacred dimension, being deprived of its material, earthly qualities, hence the reason I chose “earthless” instead of “landless” or “soilless” for its romanian correspondent, *pământ*. I felt it best suggested the lack of profanity and the pure, immaculate condition of the context.

In this stanza, biblical references abound, keeping in mind the image of the holy ghost as depicted in the poem compared to the Genesis’ approach (*And the Spirit of God was hovering over the face of the waters*. Genesis 1:1–2).

Even if in the biblical references the verb used is “hover”, I considered using “embrace” for its notes of affection reflected upon creation. Also, there is an emphasis on the idea of image, of visage and, while translating, there was a need of integrating correspondents that imply a similar notion.

At last, the chosen title offers the main meaning of the original word (primal phase of creation), while sharing an etymological core with it.

Encounters

The way it came to be, best we now not
But in the dreams and space certain to be
We always meet, yet we're unchanged
Beneath the same forbidden tree

So has it been- so shall it be
The bitter tick of shading clock
A place for us no longer rises
As time reveals itself as locked

A blowing breath of the four winds
Enhanced our blazing nimbus
Which in a bind we barely gained
Only to fade away untimely

Explanatory notes

Key words: identity (changed-unchanged), time, dream, nimbus.

First stanza:

I followed the rhyme between the second and last verses, trying to integrate the identity connotation.

Second stanza:

The second verse is meant to insist upon the temporal pressure experienced by mankind through wordplay.

Third stanza:

The first verse covers the idea of sanctification related to *the four winds*, conceptualizing the divine nature of breath, as well as the undertone of sacred manifestation in natural world.

Heart of the woods

Wedden thee, unwedden thee
Days of woods,
Days of joy

Days of brier

Wedden thee, unwedden thee
Brier chasms,
Revealing blooming perfumes,
Fair maidens and their charms

Wedden thee, unwedden thee
Song of creation,
There where all grows
Heart of the woods

Explanatory notes

Key words: wedden, woods, maidens, heart

The recurrent initial verse is translated through a Middle English word for the verb “wed”, preserving the archaic, folkloric and enchanting dimension of the poem. Even if *miră-te*, *dezmiră-te* could have been translated through “wonder thee, unwonder”, the idea of natural fertility related to chant and incantations is better suggested through the concept of union.

ENGLISH VERSIONS OF ÎNCEPUTURI, ÎNTÂLNIRI AND INIMA PĂDURII, BY LUCIAN BLAGA¹

Bianca Alecu
Universitatea din București

Lucian Blaga's poetry is infused with his philosophical ideas, mystical poetical view and, most importantly, metaphysical system. A competent translator's duty is to firstly comprehend the poetical text in all its meanings, which, more often than not, require being familiar to Blaga's philosophical concepts. A second desideratum is for the translator to have a grasp of the „feeling of the world” in both the source and the target language, which, in this case, are Romanian and English. The versions of the poems in translation that are to be presented in this paper try to fulfill these requirements as ideally as possible, the author having had them in mind during the translation process.

The previous translation of these poems that was used for comparison and analysis is authored by Brenda Walker and Stelian Apostolescu and is, to this date, the only complete translation of all of Blaga's poems, which are estimated to be about five hundred. Most of the translations in English of Blaga's poetry include only the poems published before his death and are usually concerned with his first poetry collections. We will refer to this previous translation, the only one available, throughout this present paper.

The poems that constitute the scope of this translating endeavour are written in the final period of Blaga's poetical activity, more precisely after *Nebănuitele trepte* (*The unexpected stairs*, 1943), the last of his poetry collections published before his death (1961). *Începuturi* was written up to or around 1946, the year when *Elanul insulei*, a collection of aphorisms, was published. The first half of the poem is identical to one of the aphorisms about love that are included in this volume. *Întâlniri* is first published in a periodical, „Revista Fundațiilor Regale” in February 1947, and is included in some of the collections that were works in progress. The manuscript of *Inima pădurii* having been lost, we can only approximate the date of its creation, which is, according to Georgina Gheorghe, 1959 (*Opere*, p.1091).

Începuturi (*Beginnings*) is one of the poems in which divinity and love are juxtaposed, having in background the metaphysics that Blaga devised throughout his philosophical works. As mentioned above, the first half of the poem is identical to an aphorism about love, written in prose. The second half proposes a vision of love that returns beings to the original state, the primordial times. Love transfigures the physical body, reducing the being to its abstract essence („fără înfățișare”, eng. *faceless*). Divinity comes into play subtly in the end of the poem („duhul cel singur”, eng. *the lone spirit*),

referencing one of Blaga's key philosophical concepts which is actually the most important issue in which translation loss is almost inevitably involved: Marele Anonim, or the generative force of existence in the universe. „Duh”, with its specific slavic sonority and concise phonetical form, can only be approximated, using English terms such as „spirit” or „soul”. Another difficulty for translating the final sequence is posed by „cel singur”, which, in a literal approximation, would become „the lonely Spirit” (Walker and Apostolescu). There are semantic differences between such English alternatives as „only”, „alone”, „lonely”, „lone” or „one”. Our interpretation of the poem takes into account the philosophical concept of the self-sufficient generative force who chooses to create life and about which we believe that „loneliness” is an inappropriate attribute. This is the reason why, in our version, this problematic sequence is approximated as „the lone spirit”.

Another issue in translating is posed by the Romanian phrasal verb „a încerca pe cineva” meaning „a supune pe cineva la o probă” (MDA, ediția a 2-a, eng. „to put someone through a trial, a test”). This occurs at the end of the first stanza and is translated literally in the previous version as „Yet only love / tries us in such a way”. According to Cambridge English Dictionary, none of the phrasal verbs or idioms containing the idea of „trial” corresponds to Walker and Apostolescu's version. From a morphosyntactical point of view, the verb „to try” can only take an inanimate direct object (try on something, try out something) or an inanimate direct object and an animate indirect object (to try something on someone). However, there is the colloquial use of „try me” that might be close to the choice of the previous translation. We considered the American English phrasal verb „to be put through something” which is the closest grammatical equivalent of the Romanian meaning.

Other minor differences between our translation and the previous one are strictly related to stylistical choices. For instance, „o mare fără pământ” was translated as „a sea without earth” and „a sea without land” (our version); „întinderi” was translated as „wide spaces” or „realms” (our version). Both of these examples, as well as the ones mentioned before, serve to illustrate that the previous translation opted for a more literal, exact interpretation, whereas our version tried, not without risks, to approximate poetically some of the keywords of the poem, the meaning of which needs to be recreated in an atmospheric English rendering of the poetical idea. The last case in point for this analysis is the repetition of „deasupra” in the last stanza, together with „peste-ntinderi” creating the idea of the cosmical, endless space before the beginning of the world. As both distinctions and repetitions are meaningful in poetry, we chose to reproduce only the repetition of „deasupra” (translated in both versions as „above”). Walker and Apostolescu's version („you, an apparition above. You are carried above wide spaces / like the lone Spirit / above the first waters”) uses „above” thrice, a choice motivated by this link in

meaning discussed earlier. However, we consider that the text is too dense and this repetition may weaken the original idea.¹

Începuturi

Când fiecare celulă de sânge din noi
devine o inimă,
atuncea suntem bolnavi.
Dar numai iubirea
ne-ncearcă-n asemenea chip.

Sângele meu e o mare fără pământ.
Eu fără-nfățișare –
tu arătare, deasupra.
Purtată ești peste-ntinderi
ca duhul cel singur
deasupra întâielor ape.

Beginnings

When every blood cell of ours
becomes a heart,
then, we are diseased.
But only love
puts us through achings like these.

My blood is a sea without land.
I am faceless –
you are a spectre, above.
You are carried over realms
like the lone spirit
above the first waters.

Întâlniri (Encounters) continues the poetical vision of the two lovers that recreate the world, in a primordial and biblical scenery¹. Some key elements as the forbidden tree and the fall (losing their nimbus), as well as the dissolution of time and space suggest this interpretation of the poem that flows in the same vein as the previous one. The main issue of translating the poem is whether to try to recreate the original rhyming scheme (the rhyming of the second and fourth verses of the first two stanzas) or to avoid this altogether. The risks of finding the proper rhyme include having a degree of artificiality that can detour the original poetical meaning. About rhymes, Blaga considers that they should occur naturally, and in the case of two terms that rhyme, the former should call for a response, while the latter shall be the echo that was only suggested¹ initially. Walker and Apostolescu's version offers a free verse translation that is close to the original, both in meaning and syntax. Our version tries to offer a rhymed translation, not without some flaws. However, this choice is motivated by the intention of reproducing the melody of the verses, as poetry is intended for reading aloud. There are no major changes in meaning, only in the syntactical connections of the poetical ideas. Dislocation and fragmentation of the conventional syntax of the language are phenomena that occur in the Romanian original and they need to be approximated in the English version as well, in order to stay true to the style of the poet. Walker and Apostolescu's version opted for a domestication of the translation (finding equivalent terms in the target language that come from the main core of the lexicon, correlated with cultural transportation), which can be exemplified by choosing "wind" and "halo" for "vânt" and "nimb". While in the case of the

former, this is appropriate (and our version, “zephyr”, might be accused of overtranslating), the latter we consider to be a key-word of the whole poem, participating in the biblical suggestion and the mythical, primordial scenery; therefore, we kept the latinized form that remained in English, “nimbus”. We note a possible error of misspelling the term “lose” (to lose) which is written, in Walker and Apostolescu’s version, as “loose” (final verse: “so that we’ll lose it much sooner”). In the case in which it is not misspelled, we consider it to be inappropriate as “to lose” and “to loose” are two distinct verbs, meaning “to be unable to hold on something” and, respectively, “to release something”, according to Oxford English Dictionary. Since the Romanian original suggests that the nimbus will soon be lost without the lovers’ intention (as a biblical echo of the fall of Adam and Eve), we consider that not only “to lose” is the appropriate equivalent, but also the passive voice would indicate this lack of volition regarding the suggested event (“to be lost”, our version). One final observation concerns “a înțeți”, which should be rendered as “to increase”, “to intensify”, “to sharpen” in a translation that keeps close to the original. Both our version and the previous one use a partial synonym that applies only to the lexical context of “light”, a choice motivated by the immediate term involved in the metaphor, “nimbul” (“nimbus”, “halo”): “kindling the halo” (previous translation), “alights our nimbus” (our version).

Întâlniri

Cum s-a făcut, nu-i bine să cunoaștem.

Știm doar că-n spații și în vis
noi ne-ntâlnim mereu aceeași,
mereu sub pomul interzis.

Așa fu ieri și fi-va astăzi
un ceas umbrelnic, prea amar.
Pentru noi doi un loc se naște
prin anotimpuri tot mai rar.

De pretutindenea suflând – un
vânt
ne înțește-o clipă nimbul,
ce-l dobândirăm cu întârziere
ca să ni-l pierdem prea curând.

Encounters

How it happened is not for us to know.
We know only that we always see
each other, the same, in spaces and
dreams,
always under the forbidden tree.

The same was yesterday and will be
today
a time too bitter, overcast.
Seldomly is a place for us
born amid seasons that have passed.

From all around us – a zephyr
alights our nimbus briefly,
the one belatedly received
only to be lost too soon.

Inima pădurii (*The forest’s heart*) is the most problematic of the three poems regarding the translation endeavour, because of its melody and rhyming scheme. The melodic rhythm that flows throughout the three stanzas is

supported by alliteration which is mainly created around some very specific sounds („z”, „r”, „t” – „Mire-te, dezmire-te / zilele pădurii / zile ale facerii / zilele răsurii”). Needless to say that this type of alliteration cannot be successfully recreated in the target language, because of the linguistic and phonological possibilities of English. The condensed syntax and phonetic form of the verses, as well as the number of syllables in each line (6-7) remind the reader of a modern rendering of Romanian folkloric verse. The main question for the translator is how to suggest all these specific realities of the source language, as well as the mythical view of nature, which is embedded in the poet’s Romanian (specifically, transilvanian) roots¹. A translation should take into account this and attempt to recreate it in the target language, keeping as much as possible from the original cultural background. The core of the poem, repeated in the first lines of each stanza, is the imperative „mire-te” and the „counter-imperative” – „dezmire-te”, a lexical invention of the poet. The previous translation choses to render this pair as „wonder, dewonder”, while ours tries a more natural negative prefix: „wonder, unwonder”. One of the reason for straying farther from the natural option can be to recreate the lexical process of the original, in the target language. While „unwonder” is not a common term, it is, however, lexically attested as „to divest the quality of wonder or mystery, to interpret, to explain” (Webster’s Revised Unabridged Dictionary, 1913). Knowing this, Walker and Apostolescu’s version truly attempts to recreate the lexical process and uses a similar prefix (eng. *de-*, ro. *dez-*).

In an attempt to use as much as the phonetical similarities as possible, our version tries to emphasize some sounds that can recreate the melody if they are syntactically rearranged. The natural and gramatically appropriate translation of the pattern „zilele pădurii” is „the days of the forest”, as used in the previous translation (with the approximation „forests”, which is inaccurate, but probably used for phonetic reasons, the Romanian original referring to the singular of the noun). We propose a different rearrangement, gramatically available and stylistically motivated by the attempt to recreate the same condensed verse line: „the forest’s days”. Another reason for this is to recreate the alliteration of sounds, in this case, sibilants, which are made available through the plural morpheme and the genitive possessive „s” (*roses, forest’s*).

Some of the differences between the previous version and the one presented here include semantical and syntactical issues. For instance, Walker and Apostolescu chose to include a preposition that links the leitmotif („Wonder, dewonder at / the days of forests”) with the enumeration that follows. As the Romanian doesn’t necesarilly imply this link, we suggest the interpretation of the imperative being adressed to a general, unidentified hearer. Because of this, all that follows (natural, human, erotic elements) are not intended to be contemplated and „wondered at”, but are integrated in a

holistic view on the observer and everything else. The universe should not be fragmented, but rather the observer and the things observed should reach the essential, mythical communication of beings that are connected by life (birth, development, scents, maternal and erotic elements of the feminine figure).

One of the possible flaws of this current translation is the inexact equivalence of „nuri” (the charm of a woman, usually erotic) with „breasts”, which offers a less subtle imagery of the idea implied in the original text. On the other hand, the inevitably recurrence of the definite article in Walker and Apostolescu’s version, although more accurate and more able to indicate the exact equivalence, fragments the melody of the poem („Wonder, dewonder at / valleys of wilde roses, / that bring the fragrances, / the damsels and the charms”).

Inima pădurii

Mire-te, dezmire-te
zilele pădurii,
zile ale facerii
zilele răsirii

Mire-te, dezmire-te
văile răsirii
cari vădesc miresmele,
mândrele și nurii

Mire-te, dezmire-te
cântecul făpturii,
locul unde toate cresc
inima pădurii.

The forest’s heart

Wonder, unwonder
the forest’s days
the birthing days
the roses’ days

Wonder, unwonder
the roses vales
unveiling the scents,
maidens and breasts

Wonder, unwonder
the being’s chant,
the place where all grows
the forest’s heart.

Works cited

- Blaga, Lucian, *Complete Poetical Works of Lucian Blaga, 1895-1961*, translated by Brenda Walker, Stelian Apostolescu, Iași, The Center for Romanian Studies, 2001
- Blaga, Lucian, *Elanul insulei*, Cluj Napoca, Editura Dacia, 1977
- Blaga, Lucian, *Opere, vol I. Poezii*, ed. by George Gană, București, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, 2012
- Blaga, Lucian, *Poezii*, ed. by George Ivașcu, preface by Mircea Tomuș, București, Editura pentru Literatură, 1968
- Johnson, Diarmuid, “Mystery and Space. Translating the poetry of Lucian Blaga”, in *Finnish Journal for Romanian Studies*, no.1, 2015, pp. 33-44
- Rusu, Liviu, “Cum crea Lucian Blaga”, in *De la Eminescu la Lucian Blaga și alte studii literare și estetice*, București, Cartea Românească, 1981

Beginnings

When every blood cell within us
becomes a heart,
then we are ailing.
Yet only love
tries us in such a fashion.
My blood is a sea without land.
Myself without a face –
you apparition, above.
You're carried over the expanses
like the lonely spirit
above the primordial waters.

Encounters

How it was done, it's not for us to grasp.
We know just that in dreams and spaces
eternally unchanged we meet,
beneath the one forbidden of all trees.
Such was yesterday and today will be
a shadowy hour, too bitter.
A place for us two springs up
through seasons hardly ever.
From everywhere blowing – a wind
for a second fans our halo
that we have belatedly earned
only to forfeit too soon.

The Heart of the Forest

Marvel at, unmarvel at
the forest' days
genesis' days
the briar's days.
Marvel at, unmarvel at
the briar's glens
that give off the perfumes,
the belles and their charms.
Marvel at, unmarvel at
the song of the being,

the place where all flourish
the heart of the forest.

a) aprecieri privind calitatea traducerilor anterioare

Legat de traducerile din anul 2017, am remarcat cu bucurie fluența discursului și încercarea de a păstra spiritul poetului român. Măiestria traducătorilor reiese și din utilizarea inspirată a frazelor verbale, pentru a căror bogăție și putere sugestivă limba engleză e renumită.

b) considerații (interpretări, soluții) privind traducerile proprii

Cele trei poezii oferite spre traducere aparțin creației de maturitate a poetului (perioada postbelică), cea în care acesta elaborează trilogiile filozofice dar își continuă și demersul liric, în care iubirea spiritualizată constituie o temă centrală. Această tematică apare în poeziile *Începuturi* (apărută în volumul *Addenda*) și *Întâlniri* (apărută în volumul *În Cântecul focului*). Ultima poezie, mai apropiată de lirica populară, a apărut în *Ultimele poezii (1958-1960)*. Păstrând în minte încărcătura lor filozofică, m-am străduit să pătrund ideatica fiecărei poezii în parte pentru a o putea reda în traducere cât mai fidel. De asemenea, am luat în considerare tipurile de prozodie alese de poet, astfel ca traducerea să aibă o sonoritate cât mai apropiată de cea a poeziilor originale. În această ultimă provocare, cele trei poezii mi-au pus probleme diferite.

Începuturi m-a inspirat imediat prin imagistica ei polară – la un pol, o fiziologie a iubirii, iar la celălalt – începutul genezei biblice, de dimensiuni cosmice. Poezia surprinde tensiunea insuportabilă a sentimentului care poate duce subiectul până la pierderea identității („eu fără-nfățișare”), la o deschidere jertfelnică față de spiritul celuilalt în așteptarea frenetică a unirii totale cu obiectul iubirii. Eugen Simion definește iubirea blagiană din poeziile de maturitate, ca fiind „o stare de ispită, un adevăr nerevelat”. Prozodic, versul alb și ingambamentul nu mi-au creat probleme deosebite.

Întâlniri mi-a pus unele probleme prozodice în încercarea de a rezolva rima și metrica existente; chiar dacă nu sunt foarte stricte, acestea da fluența lirică specifică. Referințele biblice (copacul interzis, căderea – pierderea nimbului, simbol al stării paradisiace) sunt integrate într-o viziune existențială circulară, în care eroii (orice cuplu) revin în locurile comune fără speranța trăirii/experierii plene a iubirii lor. Poetul transpune în versuri concentrate o atitudine compătimitoare dar deloc optimistă asupra condiției umane. Adjectivul „umbrelnic”, creație a lui Blaga, îmi pare mai plin de conotații (acoperitor în/cu umbră) decât englezescul „shadowy” (plin de umbră/e) dar nu am găsit o variantă mai mulțumitoare (poate „shadower”, dar nu îmi sună bine). Prezentul generic primește valențe neașteptate în catrenul

final, situând vremelnice pe cei doi eroi într-un *illo tempore* al purității angelice, purtătoare de nimb.

Poezia ultimă, *Inima pădurii*, am receptat-o ca pe un scurt dar energizant imn al creației; m-a bucurat prin forța sinesteziei (miresmele, cântecul, descrierile vizuale) în evocarea plenară a miracolelor perene ale naturii în numai câteva versuri, amintind de un haiku. Sper că am reușit să redau bucuria făpturii în mijlocul naturii (curate) din inima pădurii. Verbul „a se dezmița”, o altă creație a poetului, l-am tradus printr-un verb de asemenea inventat, „to unmarvel at”. În final, constrângerea prozodică a rimei am soluționat-o prin recurs la aliterație și asonanță, larg acceptate în lirica engleză.

Țin să menționez că participarea la acest colocviu, deși de la distanță, este o onoare și o bucurie pentru mine pentru mă consider pe jumătate sibiancă (am avut doi bunici din județul Sibiu).

Vă doresc o activitate susținută și recompensată de realizări de calitate!

Beginnings

When every blood cell in us
Becomes a heart,
Then we are ill.
But only love
tries us in this way.

My blood is a sea without shores.
I – featureless,
You – an illusion, above.
You are taken over the skyline
Like the lonely spirit
Over the first waters.

In this poem, Blaga presents deep human feelings in an original way, using the theme of love, merged with the theme of creation.

In the first stanza, he emphasizes the moment when we become flesh and thus, we become "ill" or mortal. A mortal life implies love, which is a feeling that every human longs for.

In the second stanza, the symbol of blood is used again, representing life itself, as the element of divine life that functions within the human body. We are taken back in time to the Biblical moment of creation, where God's spirit was similarly floating over the waters, just like the spirit in the poem: "And the earth was without form and void; and darkness was upon the face of the deep. And the spirit of God moved upon the face of the waters." (Gen 1:2). Blaga claims that "I – featureless" – his appearance is without form, just as the earth in the Biblical verse was "without form and void" (idem).

Reunions

How it has been done, it's not for us to know.
We only know that in spaces and dreams
We always meet the same,
Always beneath the forbidden tree.

That's how it was yesterday and it will be today,
A shady hour, a too bitter one.
A place is born for the two of us
Through seasons more and more rare.

Blowing from everywhere – a wind
Sharpens our aura for a second,
Which we obtained with delay
Just to lose it too soon.

The heart of the forest

Gaze, praise
The days of the forest,
Days of creation,
The days of rosehips.

Gaze, praise
Valleys of rosehips,
Which exude scents
Fierce and alluring.

Gaze, praise
The song of creation,
The place where everything is born
The heart of the forest.

Considerations:

In my opinion, the theme of creation can be noticed in each of the poems above. In the first two, the theme of creation is intertwined with the theme of love. For me the most difficult poem to translate was the third one, due to its condensed meaning and short verses. Nonetheless, it abounds in regionalisms and archaic words, which add to the level of difficulty. Some constructions seem very difficult to translate and in the same time to preserve the meaning, such as in the case of “mire-te, dezmire-te”, so I tried, as much as I could, to stick to the meaning and find two words, which at least remotely fit into the context and can be put together in the same verse, creating an internal rhyme.

Beginnings (1943 – 1946)

When every blood cell within us
turns into a heart,
it's then that we turn ill.
Only love
can try us in such a way.

My blood is like a sea with no land.
I am shapeless –
You are a shadow up above
carried over creation
like the lonely spirit
over the primordial waters.

Meetings (1945 - 1946)

How it happened, it is not known to us.
We only know that in outer spaces and dreams
we are always the same when we meet,
always underneath the forbidden tree.

Such it was yesterday and will be today
a shadowed hour, all too bitter.
For the two of us, rarely is created
Through the seasons.

A wind blowing from all over
intensified the halo we gained too late,
for a moment,
so we don't lose it all too soon.

The heart of the forest (1959)

Wonder, unwonder
days of the forest,
days of the creation
days of the wild rose.

Wonder, unwonder
Valleys of wild roses

that yield the scents,
passionate and charming.

Wonder, unwonder,
the song of the creation,
the hearth where everything grows
the heart of the forest.

Translating poems is never easy because there are so many factors involved, so many variables that can change the translation and can even make the translator's job difficult. When translating poetry, the first thing the translator needs to do is to try to understand the author's vision of the world, to understand why he writes the poems the way he does. As readers we can enter the realm that the author creates through the poem, and through the words he chose we can experience the beauty of the world seen through the author's eyes. After understanding the vision, the translator must understand the poem and try to translate it bits by bits until the poetry makes sense and conveys the message of the poem properly.

Translating these poems was a real challenge. I have never translated poetry before and I have always been afraid of it. Lucian Blaga's poems are full of beautiful expressions and figures of speech that leave one speechless. He is one of Romania's best poetry writers and one that loved to express his thoughts on the world and the beauty he found in it with others.

In the first poem, called "Beginnings", love is the main protagonist. Love seen as sickness that never goes away. Blood stands for the body of the author and this body depends on the love of the author's partner so he can live. His body is compared with a sea and the body of his lover is compared to a ghost that is floating above him. This scene can be compared to the way the Holy Spirit floated over the primordial waters that brought life to earth. He uses comparison to emphasize the importance of his lover and her purity.

In the second one, "Meetings", the author tends to turn towards the cosmic space to show an infinite, strong, reborn love between him and his lover. A love that can only be fulfilled in dreams and one that depends on the seasons. Passion is present even in the world of dreams where love is not hindered by people around the two partners.

The third one was the most difficult to translate because this poem is one to describe the place where everything was born. Nature and creature, human being, are combined in a primordial song that takes us, readers, back to "the hearth where everything grows", and that would be the heart of the forest. The forest as a symbol depicts privacy, and the rose stands for passion. The love between human and nature, human and human is portrayed through a series of images, such as "the valleys of the roses" and a few "scents" that fill

up the space of creation. The use of regionalisms and archaic words adds up to the beauty and uniqueness of the author's creation, but it also makes it more difficult to translate.

Through the figures of speech and his voice, the author offers us three beautiful poems on the theme of creation combined with the theme of love. Through these themes, the author managed to create a new sacred and beautiful world.

2. Limba franceză

Sara Roxana Barbu
Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu

Les débuts

par Lucian Blaga

Quand chaque cellule de notre sang
Devient une âme,
Alors nous devenons malades.
Seulement l'amour
Ça nous tentons dans une telle manière.

Mon sang est une mer sans terre.
Moi,sans visage-
Toi ,une fantasma,au-dessus.
Menée sous les terres
Comme l' esprit solitaire
Sous les premières eaux.

Des commencements

Lorsque chaque cellule sanguine de nous
Deviens un cœur,
C'est alors qu'on est malade.
Mais seulement l'amour
Nous tente dans cette façon.

Mon sang est une mer sans terre.
Moi, pas d'aspect-
Toi, vision, au-dessus.
Tu es porté sur des étendues
Comme l'esprit seul
Au-dessus des premières eaux.

Des rencontres

Comme c'était fait, ce n'est pas bon à savoir.
On sait seulement que dans l'espace et dans le rêve
On se rencontre toujours les mêmes
Toujours sous l'arbre interdit.

Ainsi il fut hier et sera-t-il aujourd'hui
Une montre ombragée, trop amère.
Pour nous deux, une place est née,
À travers les saisons, de moins en moins.

Partout, souffle un vent,
Qui nous avive, un instant, le nimbe,
Qu'on acquerrait avec retard
Pour le perdre trop tôt.

Le cœur de la forêt

Étonne-toi, ébahis-toi,
Jours de la forêt,
Jours de la création,
Jours du rosage.

Étonne-toi, ébahis-toi,
Vallées du rasage,
Qui avèrent les parfums,

Les fières et les charmes.

Étonne-toi, ébahis-toi,
Chant de la créature,
L'endroit où tous agrandit,
Le cœur de la forêt.

Argument

Ces poésies (de la première partie du XXe siècle) ont été traduites du roumain en s'adaptant à la «culture poétique» du lecteur français de nos jours.

Le premier texte, Începuturi, exprime l'idée absolue d'aimer avec tout ce qu'on est. Concernant la traduction du terme -nfățîșare, mon choix s'est porté sur le mot «aspect», me semblant ici appropriée. L'utilisation du mot «vision» pour traduire le mot arătare, c'est pour rendre claire le sens de la strophe.

La deuxième poésie, Întîlniri, porte sur la condition de l'homme dans le monde, étroitement liée au concept biblique ; c'est-à-dire que tous les gens ont la même nature pécheresse. La décision de traduire spații par «l'espace» serait bienvenue au singulier pour être approprié au contexte. L'utilisation du verbe (à l'indicatif présent) «souffle» pour traduire le mot suflând (au gérondif) me semblait plus cohérente. La traduction du terme clipă par «instant», est bienvenue, ce mot portant le substantif «moment».

Le troisième texte, Inima pădurii, présente la connexion de toutes les choses, d'une manière captivante et fascinante, qui révèle la beauté de la création. Concernant la traduction de la structure dezmire-te, dont le sens évoque un étonnement excessif, mon choix s'est porté sur le mot «ébahis-toi», me semblant plus expressif. La décision de traduire nurii par «les charmes» serait plus appropriée, lorsqu'il exprime un aspect de féminité.

Pour ma traduction, j'ai utilisé les dictionnaires suivants:

Robert Paul, Dictionnaire Le Petit Robert de la langue française, Édition 2017;
Brăescu Maria, Dictionar francez-roman\roman-francez pentru toti, Édition Niculescu, 2008.

Începuturi

Când fiecare celulă de sânge din noi
devine o inimă,
atuncea suntem bolnavi.
Dar numai iubirea
ne-ncearcă-n asemenea chip.

Sângele meu e o mare fără pământ.
Eu fără-nfăţişare -
tu arătare, deasupra.
Purtată eşti peste-ntinderi
ca duhul cel singur
deasupra întâielor ape.

Origines

Quand chaque cellule qui nous appartient
devient un cœur,
nous sommes souffrants alors.
Seulement l'amour
nous éprouve de cette façon.

Mon sang – une mer sans terre.
moi – sans apparence –
toi – hallucination, du ciel.
Toi portée sur l'espace
comme l'esprit isolé
au-dessus les premières eaux.
(1943-1946)

Întâlniri

Cum s-a făcut, nu-i bine să cunoaştem.
Ştim doar că-n spaţii şi în vis
noi ne-ntâlnim mereu aceiaşi,
mereu sub pomul interzis.

Aşa fu ieri şi fi-va astăzi
un ceas umbrelnic, prea amar.

Pentru noi doi un loc se naște
prin anotimpuri tot mai rar.

De pretutindenea suflând - un vânt
ne întetește-o clipă nimbul,
ce-l dobândirăm cu întârziere
ca să ni-l pierdem prea curând.

Rendez-vous

Comme c'est passé, on ne doit pas savoir
On sait rien qu'en l'espace et qu'en rêve
nous nous voyons toujours les mêmes,
toujours sous l'arbre interdit.

Ce qui fut hier, reste aujourd'hui
un temps ombragé, trop désolant
Pour nous deux un lieu naît
de moins en moins par l'âge.

Partout soufflant – un vent
nous croît pour un instant la gloire,
que nous gagnâmes lentement
pour la perdre immédiatement.
(1945-1946)

Inima pădurii

Mire-te, dezmire-te
zilele pădurii,
zile ale facerii
zilele răsurii

Mire-te, dezmire-te
văile răsurii,
cari vădesc miresmele,
mândrele și nurii

Mire-te, dezmire-te
cântecul făpturii,
locul unde toate cresc
inima pădurii.

Le cœur de la forêt

Étonne-toi, émerveille-toi
lumière de la forêt,
lumière de la Genèse
lumière d'églantier.

Étonne-toi, émerveille-toi
les vallées d'églantier,
qui distinguent la fragrance,
les beautés et leur attirance.

Étonne-toi, émerveille-toi
le chant de la nature,
l'endroit où tout croît
au cœur de la forêt.
(1959)

a) Consider că este prematur să-mi exprim opinia în ceea ce privește traducерile anterioare, întrucât spiritul critic îmi lipsește aproape cu desăvârșire, textele de mai sus reprezentând primele mele încercări timide de interpretare.

Cu toate acestea însă, sunt de părere că valoarea interpretărilor anterioare poartă pecetea originalității fiecărui traducător în parte. Altfel spus, calitatea le este subjugată de puterea lor empatică, de felul în care armonizează, mai mult sau mai puțin, cu sensibilitatea cititorului.

b) Referitor la propriile interpretări, doresc să punctez câteva dificultăți întâlnite pe parcursul traducerii:

1. Pentru cea dintâi poezie, „Începuturi”, am ales drept titlu un sinonim al cuvântului „début” (fait de commencer, en parlant d'une action; commencement d'un état, d'une situation, etc), și anume termenul „origine”(commencement, première apparition ou manifestation de quelque chose, conform Larousse); corelând sensul acestuia cu semnificația mesajului poetic, potrivit căruia totul își cunoaște începutul, originea Creației, născându-se din și pentru iubire.

De asemenea, în cadrul aceleiași poezii, termenului „deasupra” din versul „tu arătare, deasupra” am asociat sintagma „du ciel”(espace qui s'étend au-dessus de nos têtes et forme une sorte de voûte circonscrite par l'horizon – potrivit Larousse), alegere justificată prin faptul că în text ne este relevat idealul feminin, prin ceea ce poetul numește „arătare”, acea apariție fantomatică, ce dăinuiește-n spațiu și timp, fiind purtată „peste-ntinderi/ ca duhul cel singur/ deasupra întâiilor ape”.

2. În ceea ce privește a doua creație, „Întâlniri”, pentru termenul „nimb” din finele poeziei „ne întetește-o clipă nimbul”(NIMB, nimburi, s. n. 1. Disc (luminos) cu care sunt înconjurată, în pictura bisericească, capetele sfinților; aureolă; p. gener. cerc luminos; zonă luminoasă, strălucitoare. 2. Fig. prestigiu, măreție, glorie, slavă. – potrivit Dicționarului explicativ al limbii române, ediția a II-a, revăzută și adăugită, 2009), am folosit cuvântul „la gloire”(Littéraire: Splendeur, éclat de quelque chose – potrivit Larousse), reliefând măreția, frumusețea fără seamăn a iubirii, văzută ca mobil declanșator al suferinței eului poetic, căci aceasta-și cunoaște împlinirea „cu întârziere” și se stinge „prea curînd”.

3.Referitor la ultima poezie propusă, „Inima pădurii”, pentru verbul ilustrat în incipitul fiecărui catren „dezmiere-te”(de obicei în corelație cu „mira”, cu valoare intensă – Micul dicționar academic, ediția a II-a, 2010) am ales termenul „émerveiller”(inspirer à quelqu'un un sentiment d'étonnement et de vive admiration – Reverso), tocmai pentru a sublinia intensitatea sentimentului stârnit de frumusețea naturii.

Pentru „zile”, cu sens propriu în franceză „jours”, am folosit drept corespondent termenul „lumină”, adică „lumière”, sinonim din Larousse. Totodată, justificarea este cât se poate de simplă. Este un lucru știut că în cea dintâi zi a facerii lumii Dumnezeu a făcut cerul și pământul. „Și pământul era netocmit și gol. Întuneric era deasupra adâncului și Duhul lui Dumnezeu se purta pe deasupra apelor. Și a zis Dumnezeu: "Să fie lumină!" Și a fost lumină. Și a văzut Dumnezeu că e bună lumina și a despărțit Dumnezeu lumina de întuneric. Lumina a numit-o Dumnezeu ziua, iar întunericul l-a numit noapte. Și a fost seară și a fost dimineață: ziua întâia” (Fac. 1, 1-5).

3. Limba germană

Andreea-Isabella Tatoi
Universitatea din București

Anfänge

Wenn jede Blutzelle in uns
ein Herz wird,
dann sind wir krank.
Allein die Liebe
stellt uns dergestalt auf die Probe.
Mein Blut ist ein Meer ohne Land.
Ich: ohne Gestalt –
du: eine Erscheinung darüber.
Getragen bist du über der Weite
wie der einsame Geist
über den Wassern des Anfangs.

Întrucât Blaga compune o viziune sacră asupra iubirii, realizând analogii biblice, anumite cuvinte din germană le-am folosit păstrând nuanțele fundamentate pe textul biblic: „începuturile”, astfel, le-am tradus folosindu-mă de prologul Evangheliei lui Ioan, în care începutul de lume devine motiv central – „La început era Cuvântul” – „Im Anfang war das Wort” (In 1,1).

Am ales substantivul „Zelle” pentru a traduce românescul „celulă”, întrucât conține același plurisemantism, gândit să creeze dubla conotație din care derivă mai multe posibilități de interpretare.

Conjuncția arhaică „allein”, care s-ar traduce prin „dar, însă”, am folosit-o tocmai pentru a sublinia singularitatea fenomenului pe care eul liric îl mărturisește: „numai iubirea ne-ncearcă”.

Din punct de vedere stilistic, am preferat punerea în paralel a pronumelor „ich” – „du”, pentru a sugera echilibrul, armonia originară, când toate se susțineau reciproc, oglindindu-se: o armonie androgenă.

Relația dintre înfățișare și arătare, pe care Blaga a formulat-o, poate, ușor antitetic (concretspiritualizat), am decis a o traduce prin cuvintele „Gestalt”-„Erscheinung”, cel de-al doilea termen, spre deosebire de primul, purtând semnificația de visare, iluzie și intangibil.

„Intinderile” le-am tradus prin substantivul „Weite”, întrucât acesta formulează ideea de generalitate, de universalitate prin intermediul unei uniformizări substanțiale (omnisciența, atribut divin prin excelență, îi este caracteristică neîntâmplător iubirii).

Adjectivul „einsame” nu reflectă numai o singurătate locativă, ci și de stare, întrunind ideea sugerată de solitudine melancolică (este, astfel, introdusă din nou o viziune biblică asupra divinității, conform căreia Dumnezeu, o entitate care nu cunoaște egoismul, l-a creat pe om dintr-o generozitate substanțială, de a împărtăși cu acesta Fericirea). La începuturi, însă, Dumnezeu era singur.

Treffen

Wie man es schuf, ist es nicht gut zu wissen.
Wir wissen nur, dass wir in Räumen und im Traum
uns immer als dieselben treffen,
immer unter dem verbotenen Baum.
So war es gestern und so wird's auch heute
eine schattige Stunde, gar zu bitter.
Uns beiden wird immer seltener ein Ort geboren
durch die Jahreszeiten hindurch.
Von überall wehend – ein Wind
Verstärkt mal kurz unseren Heiligenschein,
den wir zu spät erwarben,
um ihn zu früh zu verlieren.

Repetiția inițială a adverbului „immer” am preferat-o în detrimentul variantei inițiale, conservând mai evidențiat, inclusiv din punctul de vedere al topicii, ritmicitatea aceleiași întâlniri pe care eul liric o evocă.

O oglindire asemănătoare o reprezintă începutul versurilor anterioare, care creează aceeași cadență mistică, aproape sisifică a întâmplării: „wie”-„wir”, susținută inclusiv de reciprocitatea ultimelor două versuri din prima strofă: „immer uns dieselben”, respectiv „immer unter dem”.

Imaginea auditivă a vuietului produs de vânt am încercat a o sublinia prin intermediul aliterației „v-w” din strofa a treia: „von-wehend-Wind-verstärkt”, „wir-verspätet-erwarben”.

Das Herz des Waldes

Frei, unfrei
die Tage des Waldes,
Tage der Schöpfung,
die Tage der Heideröschen.
Frei, unfrei
die Täler der Heideröschen,
die die Düfte, die Liebchen
und die Anmut beweisen.
Frei, unfrei

das Lied des Geschöpfes,
wo alle wachsen,
das Herz des Waldes.

Refrenul poemului vădește ambiguitate, astfel încât am încercat a identifica o formă care, chiar dacă pierde inevitabil prin traducere semnificația exprimării originale, poate fi, la rândul ei, interpretată multiplu: fie prin imperativul verbului „freien”, pe care l-am preferat, așadar, comunului „heiraten”, căci ar fi exprimat mult prea clar ceea ce poezia original încerca să mistifice, fie prin adjectivul „frei”. Totodată, prefixul negativ „un”, privit în special din perspectiva imperativului, este la fel de plastic și născocit, în același timp, ca în exprimarea originală „dezmire-te”.

ZusammenTreffen

Wann ist jeder Zelle unseres Bluts ein Herz geworden

Dann sind wir krank.

Aber nur Liebe kann uns auf die Probe derartig stellen.

Mein Blut ist ein Meer ohne Ufer.

Ich, ohne Aussehen. Du, Erscheinung von oben,

bist auf die Fläche, wie der einsame Geist auf die ersten Wässer, getragen.

Anfang- din ciclul abandonat Legenda veșnică

Es ist nicht gut zu kennen,

wie es gemacht war.

Wir kennen nur dass wir immer wieder treffen

Dieselben, in Plätze und Traum

Unter dem verbogenen Baum.

Es war gestern, und wird auch für heute

Eine dunkle, zu bittere Stunde sein.

Eine Seite für uns ist immer seltener

Durch Jahreszeiten bekommen.

Ein immer verwehende Wind kommt überalles,

Unserer Nimbus kurz zu steigern,

Die wir so spät erreicht haben,

Um so früh zu verlieren.

(1945-1946)

(1959) Herz des Waldes

Sei dir, die Tage des Waldes

Wundersam und doch vertraut

Tage aus der Schöpfungszeit,

Tage des Heideröslein.

Sei dir, die Rosentäler

Wundersam und doch vertraut .

Täler die anscheinend die Duften

Und den Anmut der Damen machen.

Sei dir, das Lied der Erde

Wundersam und doch vertraut

Und der Ort, wo alles wächst
Ja, das Herz des Waldes.

(1959) Herz des Waldes- Ruth Herrfurth, 1980, Minerva

Wundersam und doch vertraut
Sind dir Walderstage,
Tage aus der Schöpfungszeit,
Tage wilder Rosen.
Wundersam und doch vertraut
Sind dir Rosentäler,
Die in Duften, herrlichen
Und in Anmut schwelgen

Wundersam und doch vertraut
Ist dir's Lied der Erde
Und der Ort, wo alles wächst
Ja, das Herz des Waldes.

Note-traducere

a. Traducerea textului „Inima Pădurii” din volumul de Poeme editat de Minerva în 1980 este una care își îndeplinește obiectivul. Cu toate acestea, există o concesie nepotrivită pentru sensul impus de Lucian Blaga printr-un imperativ „Mire-te”. Accentul logic merge către elementele regiei poetice, în varianta blagiană acesta rămâne la eul poetic care este cel schimbat și influențat cu adevărat.

b. „Arătarea” din cerul primului poem trebuie tradusă printr-un cuvânt german care nu conține seme care să amintească de reprezentarea bizantin-ortodoxă sau de imaginarul creștin.

4. Limba sârbă

Traduceri realizate de:
Sanja Rokvić, Tamara Dašković, Kristina Đorđević

Începuturi

Când fiecare celulă de sânge din noi
devine o inimă,
atuncea suntem bolnavi.
Dar numai iubirea
ne-ncearcă-n asemenea chip.
Sângele meu e o mare fără pământ.
Eu fără-nfățișare -
tu arătare, deasupra.
Purtată ești peste-ntinderi
ca duhul cel singur
deasupra întâielor ape.

Počeci

Kad svaka krvna ćelija u nama
Postane srce,
Tada postajemo bolesni.
Ali samo ljubav
Nas iskušava na takav način.
Krv moja je more bez tla
Ja bez lika –
Ti prikaz, iznad.
Nošena si kroz prostranstva
Kao usamljeni duh
Iznad prvih voda.

Întâlniri

Cum s-a făcut, nu-i bine să cunoaștem.
Știm doar că-n spații și în vis
noi ne-ntâlnim mereu aceiași,
mereu sub pomul interzis.
Așa fu ieri și fi-va astăzi
un ceas umbrelnic, prea amar.
Pentru noi doi un loc se naște
prin anotimpuri tot mai rar.
De pretutindenea suflând - un vânt

ne înteteşte-o clipă nimbul,
ce-l dobândirăm cu întârziere
ca să ni-l pierdem prea curând.

Susreti

Kako se dogodilo, nije bitno da znamo
Jedino znamo da u prostoru i snu
Isti se sastajemo često
Pod zabranjenim drvetom
Tako je bilo juče, a biće i danas
Taman čas, previše gorak
Za nas dvoje novo mesto se rađa
Kroz godišnja doba sve rede.
Sa svih strana duva- vetar
Nam na tren rasplamsava oreol
Koji stičemo kasno
Kako bismo ga izgubili prerano.

Începuturi

Când fiecare celulă de sânge din noi
devine o inimă,
atuncea suntem bolnavi.
Dar numai iubirea
ne-ncearcă-n asemenea chip.
Sângele meu e o mare fără pământ.
Eu fără-nfățișare -
tu arătare, deasupra.
Purtată ești peste-ntinderi
ca duhul cel singur
deasupra întâielor ape.

Počeci

Kada svaka ćelija krvi u nama
postane srce,
tada smo bolesni.
Ali samo ljubav
nas, na ovakav način, iskušava.
Moja krv je more bez pučine.
Ja, bezličan -
ti priviđenje, iznad.
Nošena prostranstvima
poput usamljenog duha
iznad prvobitnih voda.

Întâlniri

Cum s-a făcut, nu-i bine să cunoaștem.
Știm doar că-n spații și în vis
noi ne-ntâlnim mereu aceiași,
mereu sub pomul interzis.
Așa fu ieri și fi-va astăzi
un ceas umbrelnic, prea amar.
Pentru noi doi un loc se naște
prin anotimpuri tot mai rar.
De pretutindenea suflând - un vânt
ne întetește-o clipă nimbul,
ce-l dobândirăm cu întârziere
ca să ni-l pierdem prea curând.

Susreti

Kako se desilo, nije dobro da saznamo.
Znamo jedino da se na javi i u snu
susrećemo uvek isti,
uvek pod zabranjenim drvetom.
Tako bi juče i tako će biti danas
u zao čas, previše gorak.
Za nas dvoje jedno mesto se rađa
kroz godišnja doba sve ređe i ređe.
Vetar koji duva sa svih strana
nas u trenutku obavija slavno,
prekasno smo ga pronašli
da bismo ga prebrzo izgubili.

Inima pădurii

Mire
-te, dezmire
-te
zilele pădurii,
zile ale facerii
zilele răsurii
Mire
-te, dezmire
-te
văile răsurii,
cari vădesc miresmele,
măndrele și nurii
Mire
-te, dezmire
-te
cântecul făpturii,
locul unde toate cresc
inima pădurii.

Srce šume

Začudi se, načudi se
dani šume,
dani rađanja
dani šipurka.
Začudi se, načudi se
doline šipurka,

koje raspršuju mirise,
ponosne i graciozne.
Začudi se, načudi se
pesma stvorenja
mesto gde sve raste
srce šume.

Începuturi

Când fiecare celulă de sânge din noi
devine o inimă,
atuncea suntem bolnavi.
Dar numai iubirea
ne-ncearcă-n asemenea chip.
Sângele meu e o mare fără pământ.
Eu fără-nfățișare –
tu arătare, deasupra.
Purtată ești peste-ntinderi
ca duhul cel singur
deasupra întâielor ape.

Întâlniri

Cum s-a făcut, nu-i bine să cunoaștem.
Știm doar că-n spații și în vis
noi ne-ntâlnim mereu aceiași,
mereu sub pomul interzis.
Așa fu ieri și fi-va astăzi
un ceas umbrelnic, prea amar.
Pentru noi doi un loc se naște
prin anotimpuri tot mai rar.
De pretutindenea suflând - un vânt
ne întetește-o clipă nimbul,
ce-l dobândirăm cu întârziere
ca să ni-l pierdem prea curând.

Inima pădurii

Mire-te, dezmire-te
zilele pădurii,
zile ale facerii
zilele răsirii
Mire-te, dezmire-te
văile răsirii,
cari vădesc miresmele,
mândrele și nurii
Mire-te, dezmire-te
cântecul făpturii,
locul unde toate cresc
inima pădurii.

Počeci

Kada svaka kap krvi naše
postane srce jedno,
tada smo bolesni.
Ali samo nas ljubav
iskușava na taj način.
Krv je moja more bez zemlje.
Ja bez izgleda
a ti pojava, iznad.
Nošena si duž prostranstva
kao sam duh
Iznad prvih mora

Susreti

Kako je postalo, nije valjano poznati.
Znamo samo da u prostorima i snovima
mi se srećemo uvek isti,
Uvek pod zabranjenim deblima.
Tako beše juče, a biće i danas
Jedan pritiskajuće vreme, previše gorako.
Za nas dvoje rađa se jedano mesto
kroz godišnja doba retko.
Od svuda vetar duvajući
pojačava nam za tren oreol,
koji stičemo kasneći
da bismo ga izgubili isuviše hitro

Srce šume

Čudi se, načudi se
danima šume,
danima stvaranja
danima darivanja
Čudi se, načudi se
dolini darovanja,
kojoj svedoče mirisi,
ponosni i čarobni
Čudi se, načudi se
pesmi bića,
mesto gde sve raste
rcu šume.

5. Limba armeană

Shushanna Aghababyan

Faculty of Russian and Foreign Languages

Începuturi

Când fiecare celulă de sânge din noi
devine o inimă,
atuncea suntem bolnavi.
Dar numai iubirea
ne-ncearcă-n asemenea chip.
Sângele meu e o mare fără pământ.
Eu fără-nfățișare -
tu arătare, deasupra.
Purtată ești peste-ntinderi
ca duhul cel singur
deasupra întâielor ape. (1943-1946)

Մկիզբը

Երբ մեր արյան ամեն մի բջիջ
Դառնում է սիրտ,
Մենք պարզապես հիվանդանում ենք:
Բայց միայն սերն է
Ունակ նման կերպ փորձել:
Արյունս ծով է առանց հողի:
Ես անտեսանելի եմ Դու ուրվական ես ինձնից վեր:
Դու տարածվել ես
Միայնակ ուրվականի պես
Առաջին ջրերից վեր:

Skizbe

Erb mer aryan amen mi bjij
Darnum e sirt,
Menq parzapes hivandanum enq.
Bayc miayn sern e
Unak nman kerp pordzel.
Aryuns tsov e aranc hoghi.
Es antesaneli emDu urvakan es indznic ver.
Du taratsvel es
Miaynak urvakani pes
Arajin jrerice ver.

Անտառի սիրտը

Մքանչացիր ու բացահայտիր
առեղծվածն անտառի,
արարման ու շանթի
օրերի:

Հիացիր ու բացահայտիր առեղծվածը
գետերի այն հովիտների,
ու ծնվում է բուրմունքը
վեհության ու թովչանքի:

Գերվիր ու բացահայտիր
երգը մարդ արարածի,
այն վայրը, ուր ամեն ինչ
ծնվում է սրտում անտառի:

Antari sirt@

Sqanchacir u bacahaytir
areghtsvatsn antari,
ararman u shanti
oreri.

Hiacir u bacahaytir areghtsvats@
geteri ayn hovitneri,
ur tsnvum e burmunq@
vehutyanyan u tovchanqi.

Gervir u bacahaytir
erg@ mard araratsi,
ayn vayr@, ur amen inch
tsnvum e srtum antari.

Întâlniri

Cum s-a făcut, nu-i bine să cunoaştem.
Ştim doar că-n spaţii şi în vis
noi ne-ntâlnim mereu aceiaşi,
mereu sub pomul interzis.
Aşa fu ieri şi fi-va astăzi
un ceas umbrelnic, prea amar.
Pentru noi doi un loc se naşte
prin anotimpuri tot mai rar.
De pretutindenea suflând - un vânt
ne înteteşte-o clipă nimbul,
ce-l dobândirăm cu întârziere
ca să ni-l pierdem prea curând.

Հանդիպումներ

Լավ չէ իմանալ , ինչպես դա եղավ
Մենք միայն գիտենք, որ երազում եւ տիեզերքում
միշտ այսպես ենք իրար հանդիպում
միշտ արգելված այն ծառի տակ:
Դա երեկ էր եւ այսօր
Չափազանց մոայլ՝ մի ստվերոտ ժամացույց :
Մեզ համար ծնվում է երկու տեղ
Ավելի հազվադեպ եղանակ առ եղանակ:
Ամենուր փչում է `քամին
Մի պահ կենդանացնելով մեր լուսապսակները
Ինչ մենք ձեռք ենք բերում ուշացումով
Ինչպես կորցնում ենք մեզ շատ արագ :

Handipummer

Lav che imanal, inchpes da eghav
Menq miayn gitenq vor erazum ev tiezerqum
Misht ayspes enq irar handipum
Misht argelvac ayn tsari tak :
Da erek er ev aysor
Chapazanc mrayl mi stverot jamacuyc
Mez hamar tsnvum e erku tex
Aveli hazvadep exanak ar exanak :

Amenur pchum e qamin
Mi pah kendanacnelov mer lusapsaknery
Inch menq dzerq enq berum ushacumov
Inchpes korcnum enq mez shat arag :

6. Limba slovenă

Meta Compara
University of Ljubljana

Fiecare traducător se află dintr-un anumit moment în fața unor decizii. Unde să merg? Se spune că cerul e limita, dar dacă traduci poezia cerul arătă întunericul, plin de nuri care se adună și presează asupra pământului. Și tu, ca un traducător, trebuie să te descarci, trebuie să-ți găsești un drum și să-ți cauți o rază de soare, doar o mică rază, care îți permite și te ajută să continui, pentru că poezia nu poate fi tradusă în integralitate. Întotdeauna ceva se pierde în procesul traducerii: cuvânt, ritm, impresie, melodia, sens, poet, inima? Dar și stânca lui Sisif nu este întotdeauna în van, pentru că dacă reușești să traduci măcar o picătură de impresie și de ritm, ai reușit să traduci o picătură de cultură și de inimă ale poetului, ai reușit să traduci cea mai mică celulă din existență noastră umană.

Începuturi

Poemul *Începuturi* este un poem de transformare. Poetul vorbește despre dragostea lui care are la început podoaba unor boli și se transformă, în sfârșit, într-o dragoste transcendentală. Deci poetul face un pod între lumea concretă și lumea spirituală, un pod între corp și suflet, carne care se transformă într-o duh. Poemul nu are rimă, de aceea am vrut să mă concentrez mai mult pe melodicitatea și înțelesul poeziei. Fiindcă prima strofă este mai concretă a fost mai ușor pentru mine să găsesc cuvintele potrivite în limba slovenă. Vocabularul, aproape medical, nu a fost atât de greu de tradus și mi-a permis să traduc primă strofă fără pierderi semantice semnificative. Am avut niște ezitări cu sintagma *În asemenea chip*, dar am reușit să găsesc o expresie slovenă care are același înțeles (în felul acesta) și să mențin cuvântul *chip* care poate fi tradus în slovenă cu cuvântul *podoba*.

În a doua strofă, am vrut să accentuez marea dragoste a poetului, care se transformă într-o dragoste metafizică, ce lasă corpul pentru a deveni spirituală. În primul vers *Sângele meu e o mare fără pământ* am vrut să capturez acest sentiment de pământ care nu există, în sensul că nimeni nu se poate odihni pe un pământ, un loc în mijlocului mării care nu există. De aceea am tradus cuvântul *pământ* cu cuvântul *kopno*, care înseamnă ”partea de uscat a globului terestru”. Am considerat că cuvintele *înfățișare* și *arătare* sunt sinonime. Dar am vrut să creez această diferență între ele, m-am gândit că cuvântul *înfățișare* trebuie să fie puțin mai concret, mai uman, și *arătare* mai spiritual. De aceea am tradus *înfățișare* cu *podoba* (imagine, caracteristicile lumii exterioare, de obicei cu vederea caracteristicilor perceptuale) și *arătare*

cu *obličje* (chip, arătare; dar acest cuvânt se folosește mult și în context spiritual și religios). M-am gândit că cuvântul *arătare* trebuie să fie tradus în acest mod, mod care va accentua imaginea sa puțin spirituală. De ce? Pentru că ceva spiritual și mistic se ascunde în continuarea poemei: *Purtată ești peste-ntinderi, ca duhul cel singur*. Purtată ești, și această diateză pasivă dă un sens de spiritualitate acestei poezii. Persoana iubită este ca un duh fără control, noi nu știm cine a pus-o acolo, dar prezența ei este primordială pentru existența poetului. Așadar am vrut să mențin acest sentiment al unei persoane care se află dintr-un anumit loc, fără control, dar care are control deasupra poetului. În limba slovenă construcțiile pasive nu sunt prea obișnuite, dar verbul nositi (a purta) poate și fi folosit în mod impersonal și ne permite să-l folosim fără să cunoaștem agentul procesului. Mai înainte, cred că am găsit un cuvânt perfect pentru traducerea cuvântului *întinderi*, fiindcă, cuvântul sloven *širjave* conține acest sens de extensiune (*širok* înseamnă larg) pentru a denumi suprafața a unui loc în același timp. La sfârșit vreau să menționez și expresia *întâielor ape*. Aș putea folosi cuvântul *prvi* (întâi) dar am avut impresia că trebuie să traduc acest cuvânt cu cuvântul *izvorni* (originar), care accentuează primordialitatea apei și are corelație cu vocabularul religios.

Începuturi

Când fiecare celulă de sânge
din noi
devine o inimă,
atuncea suntem bolnavi.
Dar numai iubirea
ne-ncearcă-n asemenea chip.
Sângele meu e o mare fără
pământ.
Eu fără-nfățișare -
tu arătare, deasupra.
Purtată ești peste-ntinderi
ca duhul cel singur
deasupra întâielor ape.

Začetki

Ko vsaka izmed naših krvnih celica
postane srce,
takrat smo bolni.
A le ljubezen
nas preizkuša v taki podobi.
Moja kri je morje brez kopnega.
Jaz brez podobe -
ti obličje, zgoraj.
Nosi te prek širjav,
kakor duha, tistega samega
nad izvornimi vodami.

Întâlniri

Cum s-a făcut, nu-i bine să
cunoaştem.
Ştim doar că-n spaţii şi în vis
noi ne-ntâlnim mereu aceeaşi,
mereu sub pomul interzis.
Aşa fu ieri şi fi-va astăzi
un ceas umbrelnic, prea amar.
Pentru noi doi un loc se naşte
prin anotimpuri tot mai rar.
De pretutindenea suflând - un vânt
ne înteeşte-o clipă nimbul,
ce-l dobândirăm cu întârziere
ca să ni-l pierdem prea curând.

Inima pădurii

Mire-te, dezmire-te
zilele pădurii,
zile ale facerii
zilele răsurii
Mire-te, dezmire-te
văile răsurii,
cari vădesc miresmele,
măndrele şi nurii
Mire-te, dezmire-te
cântecul făpturii,
locul unde toate cresc
inima pădurii.

Srečanja

Kako se je zgodilo, bolj da ne veva.
Veva samo, da se v prostoru in sanjah
vedno srečava enaka,
vedno pod prepovedanim drevesom.
Tako je bilo včeraj in bo danes,
čas senčni, pregrenek.
Za naju se rodi kraj,
z vsakim letnim časom redkeje.
Z vseh strani piha veter,
in za hip zaneti sij,
ki sva ga prejela pozno,
da bi ga izgubila prehitro.

Srce gozda

Čudi se, odčudi se,
dnevi gozda,
dnevi stvarjenja,
dnevi divje rože.
Čudi se, odčudi se,
doline divje rože,
ki razkrivajo dišave,
mladenke in popke.
Čudi se, odčudi se,
pesem bitja,
kraj, kjer vse raste
srce gozda.

Začetki

Kadar vsaka celica krvi v nas
postane srce;
takrat zbolimo.
Toda le ljubezen
nas preizkuša na tak način.

Moja kri je morje brez prsti.
Jaz, brez podobe -
ti, s tvojo, nad menoj.
Povsod te nosi
kot samega duha
nad prvimi vodami.

Srečanja

Ni dobro vedeti kako se je zgodilo.
Vemo le, da se v veselju in v sanjah
srečamo vselej isti
in vselej pod prepovedanim drevesom.
Tako je bilo včeraj in tako bo danes,
ura je temačna in pregrenka.
Za naju se nek kraj rodi,
ki skozi letne čase bolj in bolj blede.
Povsod pa piha – veter,
v naju se zaganja ta trenutek sij,
ki pridobila bova ga z zamudo
in izgubila še prehitro.

Srce gozda

Čudi se, ne čudi se
dnem gozda,
dnem stvarjenja,
in dnem divjih vrtnic.
Čudi se, ne čudi se
dolinam divjih vrtnic,
ki vidijo vonjave
zapeljive in ponosne.
Čudi se, ne čudi se
spevu bitij,

kraju, kjer vse raste,
srcu gozda.

Considerații traduceri:

Lucian Blaga nu este deloc prezent în limba slovenă și traducere limba sa poetică e o muncă dificilă, dar plină de satisfacții. Ea oferă traducătorului libertatea de exprimare fără reținerea necesară într-un cadru mai mare deja existent operei poetului. Cea mai mare dificultate pentru un traducător amator de limbă română este, fără dubii, limbajul complicat care compune imagini complexe care nu sunt întotdeauna ușor de descris. Este de fapt un spațiu foarte intim care nu e întotdeauna complet înțeles. Se face mai ușor prin versul liber, dar esența trebuie încă a fi captată. Această poezie, indiferent cât de puțin din ea, este încă o contribuție la spațiul cultural sloven.

Începuturi (1943-1946) Când fiecare celulă de sânge din noi devine o inimă, atuncea suntem bolnavi. Dar numai iubirea ne-ncearcă-n asemenea chip. Sângele meu e o mare fără pământ. Eu fără-nfățișare - tu arătare, deasupra. Purtată ești peste-ntinderi ca duhul cel singur deasupra întâielor ape.	Zăcetki Ko vsaka celica iz naše krvi postane srce, tedaj zbolimo. Vendar nas ljubezen tako le preizkuša. Moja kri je morje brez kopnega. Jaz brez obraza¹, ti pa zgoraj brez podobe. Prek daljav te nosi kot osamljenega duha nad prvinskimi vodami.
Întâlniri (1945-1946) Cum s-a făcut, nu-i bine să cunoaștem. Știm doar că-n spații și în vis noi ne-ntâlnim mereu aceiași, mereu sub pomul interzis. Așa fu ieri și fi-va astăzi un ceas umbrelnic, prea amar. Pentru noi doi un loc se naște prin anotimpuri tot mai rar. De pretutindenea suflând - un vânt ne înțeștește-o clipă nimbul, ce-l dobândirăm cu întîrziere ca să ni-l pierdem prea curând.	Srečanja Ni dobro, da veva, kako je bilo storjeno. Veva le, da v v veselju in v sanjah¹ se srečujeva vedno ista, vedno pod prepovedano jablano¹. Tako je bilo včeraj in tako bo danes, temačen¹ čas, pregrenak. Za naju dva kraj se rojeva, skozi letne čase vedno redkeje. Od vsepovsod zaganjajoči se veter nama za trenutek okrepi sij, ki sva ga prejela z zamudo, da ga ne bi prekmalu izgubila.
Inima pădurii (1959) Mire-te, dezmire-te zilele pădurii, zile ale facerii	Srce gozda Začudi se, razčudi¹ se dnevom gozda, dnevom stvarjenja, dnevom divjih vrtnic¹. Začudi se, razčudi se

zilele răsirii. Mire-te, dezmire-te văile răsirii, cari vădesc miresmele, mândrele și nurii. Mire-te, dezmire-te cântecul făpturii, locul unde toate cresc inima pădurii.	dolinam divjih vrtnic¹, ki oddajajo¹ vonjave, kažejo¹ lepote in popke. Začudi se, razčudi se pesmi stvarstva, kraju, kjer vse raste, srcu gozda.
--	--

7. Limba bulgară

Petia Kelivanova

Universitatea „Sfinții Chiril și Metodie” Veliko Târnovo, Bulgaria

Началото

Когато всяка наша капка кръв
се превърне в сърце,
тогава сме болни.
Но само любовта
ни подлага на такова изпитание.

Кръвта ми е море безбрежно,
аз без облик,
ти – видение,
носено в безкрая.
Като духът над първите води.

Среща

Как се случи, по-добре да не знаем.
Знаем само, че в пространството и в сънищата
винаги се срещаме същите
винаги под дървото със забранения плод.

Така беше вчера, ще бъде и днес
миг мрачен и горчив.
За нас място на среща се ражда
толкова рядко.
Отвред вятър,
ореола в миг обгърна,
който тъй късно получихме
и толкова скоро изгубихме.

Сърцето на гората

Чуди се, диви се
на гората времето
на сътворението дните
на шипката времето.

Чуди се, диви се
на шипковите долини,
с аромати благоуханни,

тъй любими и опияняващи.

Чуди се, диви се
на сътворението песента
на мястото, където всичко се ражда
в сърцето на гората.

Начала

Когато всяка кръвна клетка в нас
се превърне в сърце
тогава сме безпомощни.
Но само обичта
ни изпробва по този начин.

Кръвта ми е море без бряг.
Аз безличен,
Ти привидение, отгоре.
Носена си на шир
като самотен дух
над повърхността на водата.

Среци

Как се случи, не е добре да научим.
Знаем само, че в пространствата и в съня
се срещаме винаги едни и същи,
винаги под забраненото дърво.

Така бе вчера, така ще е и днес,
неясно време, което е прекалено горчиво.
За двама ни място се ражда
през сезоните все по-рядко.

Отвсякъде вятърът бушува
изведнъж издига ни ореолът,
който получихме късно,
за да го изгубим прекалено скоро.

Сърцето на гората

Учудвай се, учудвай се,
дни на гората,
дни на създаване,
шипкови дни.

Учудвай се, учудвай се,
шипкови долини,
които носят уханието на

девойките и техните красоти.

Учудвай се, учудвай се,
песен за създаване на Света,
мястото където всичко расте,
сърце на гората.

8. Limba rusă

Traducere în limba rusă de:
Nurjan Şombin
Kazakhstan

Начало

Когда каждая клетка крови
Внутри нас становится сердцем,
Тогда мы больны, но только любовью
Испытаны будем.

Моя кровь словно море без земли.
Я без плоти – ты призрак надо мною,
Ты несомы сквозь космос
Словно дух одинокий
Над первыми водами.

Встреча

Как бы то ни было, мы никогда не узнаем.
Лишь среди звезд и в мечтах
Мы встретимся навсегда в том самом вместе,
Под запретным древом.

Так было и раньше и будет всегда
В час горечи, в час тени.
Для нас двоих одно лишь место
Все реже и реже сквозь года.

Вездесущий ветер, осветит ореолы
Предназначенные для гибели, ореолы,
Что осветили нас слишком поздно
И которые, увы, потеряли слишком рано.

В сердце леса

Дивься, и никогда более не удивляйтесь
Лесные дни, творения дни,
Дни диких роз прекрасных .

Дивься, и никогда более не удивляйся
Долинам диких роз прекрасных,

Чей аромат подобен дам прекрасным.

Дивься, и никогда более не удивляйся
Песне, что создал повелитель наш небесный,
В месте где все прекрасное зеленеет
И место это в сердце леса.

9. Limba maghiară

Timea Prosan

Universitatea „Transilvania”, Braşov

A. Precizări privind calitatea traducerilor anterioare

Lucian Blaga în traducerea poetului Áprily Lajos

Deşi sunt puţine poeziile poetului-filozof care au fost traduse în limba maghiară, se remarcă printre aceste traduceri încercările lui Áprily Lajos. Mare admirator al poeziei blagiene, poetul ardelean Áprily Lajos i-a tradus următoarele poezii în limba maghiară: *A bölcső (Leagănul)*, *A nagy elmúlásban (În marea trecere)*, *Tavaszi tűzek (Focuri de primăvară)*, *Hegyiközött (Printre lacurile de munte)*¹.

1 Deoarece poeziile *Începuturi*, *Întâlniri* şi *Inima pădurii* nu au fost traduse în limba maghiară, am ales să îmi exprim punctul de vedere în legătură cu traducerile existente. Din acest motiv, am optat pentru traducerile lui Áprily Lajos.

Aspectul cel mai important al acestor traduceri este că poeziile lui Blaga sunt filtrate prin crezul poetic al lui Áprily. În acest sens, traducerile se îndepărtează de universul poetic blagian, fiind mai degrabă interpretări subiective, resemantizări şi nu traduceri propriu-zise. Se poate afirma, aşadar, că poetul Áprily „l-a detronat” pe traducătorul Áprily. De aici şi calitatea traducerilor: acestea sunt gândite, interpretate, şlefuite – rezultate ale unui efort sporit. Singurul element comun, prezent în textele sursă şi păstrat în textele în limba maghiară, este aspectul formal al poeziei (structurarea în strofe, rima şi ritmul poeziilor, respectiv îngambamentul).

Iată câteva exemple ce atestă aspectele menţionate mai sus:

➤ în poezia *A nagy elmúlásban (În marea trecere)*, versul „Soarele-n zenit ţine cântarul zilei” este tradus astfel: „Zeniten áll most fenn a déli nap” (= Soarele de amiază stă sus în zenit). Se remarcă excluderea substantivului „cântarul” (ce duce la dispariţia metaforei „cântarul zilei”), înlocuirea verbului „ţine” cu „stă” şi restructurarea semantică a întregului vers ce îşi are originea în aceste schimbări;

➤ ultima strofă a poeziei *A bölcső (Leagănul)* este la rândul ei reorganizată. Eul poetic blagian se caută pe sine însuşi ca un prunc, pe când – în cadrul traducerii – eul poetic caută pruncul din el. Comparaţia din textul sursă este, aşadar, substituită de metafora din traducere, prilej pentru Áprily să îşi exprime viziunea despre aceste căutări existenţiale;

➤ *Focuri de primăvară* este poezia însufleţirii, a extazului provocat de reînvierea naturii. Eul liric blagian redă acest extaz – printre altele – prin imaginea „Prinşi de duhul înverzirii”. Însă, poetul-traducător asociază

înverzirea cu starea de beție, de aceea, în textul tău, eul liric este «„îmbătat” de duhul înverzirii»;

➤ motivele literare predilecte în poetica lui Áprily sunt codrul, stânca, munții și căminul, de aici și decizia sa de a traduce poezia *Hegyi tavak között* (*Printre lacurile de munte*). Aceste motive îi oferă poetului prilejul de a reflecta asupra minunățiilor lumii. Poezia blagiană se mulează pe vocea lui Áprily, căci reiterează motivele îndrăgite de acesta. Însă, spre deosebire de eul blagian care doar privește soarele, poetul-traducător se minunează de întregul cadru solar.

Se observă, prin urmare, posibilitatea de a diferenția vocea blagiană de cea a lui Áprily, unicitatea traducerilor și dualitatea poet-traducător. Din punctul meu de vedere, limita acestui tip de traducere este faptul că lumea poetică este transfigurată astfel încât lectorul citește o creație diferită față de cea originală, o interpretare și nu o traducere. În cazul în care lectorul cunoaște ambele limbi (limba sursă și limba țintă), experiența receptării poeziilor va fi una mai bogată, căci are șansa de a citi variante diferite.

B. Traduceri

Kezdetek (Începuturi)

Amikor minden versejt bennünk

szívvé válik,

betegek vagyunk.

De csak a szerelem

próbáltat meg ily módon.

A vérem föld nélküli tenger.

Arctalan vagyok -

te látvány, odafent.

Te csak száguldozol

mint a magányos lélek

az ősi vizek felett.

(1943-1946) 5

Találkozások (Întâlniri)

Nem jó tudni hogyan történt.

Tudjuk csak, hogy az úrben és az álomban

mindig ugyanazok vagyunk,

mindig a tiltott fa alatt.

Így volt tegnap és lesz ma

egy ronda óra, igen keserű.

Számunkra hely születik

az évszakokon át egyre kevesebb.

Mindenhonnan fújva – a szél

egy pillanatig erősíti dicsfényünket,
amelyet késve szereztek meg,
hogy mihamarabb elveszítsük.
(1945-1946)

Az erdő lelke (Inima pădurii)

Csodálkozz, álmélkodj
erdő napjai,
teremtés napjai
csipkebogyó napjai
Csodálkozz, álmélkodj
csipkebogyók völgyei,
amik elárlják az illatokat,
a büszke és bájos népet
Csodálkozz, álmélkodj
teremtés éneke 6

a hely ahol minden nő
az erdő lelke.
(1959)

C. Considerații privind traducerea propriei

Traducerile de mai sus ilustrează încercarea mea de a nu îndepărta poeziile în mod radical de imaginile create și sensurile atribuite de Lucian Blaga. Astfel, textele din limba țintă sunt apropiate de cele din limba sursă, fără a suferi adăugiri sau modificări substanțiale. Avantajul acestui tip de traducere este că lectorii maghiari nu vor citi o interpretare subiectivă, ci opera blagiană pe care ei înșiși o pot interpreta.

Din punct de vedere formal, traducerea de mai sus sunt identice cu poeziile lui Blaga (am păstrat structura versurilor și a strofelor, chiar și rima în cazul poeziei *Inima pădurii*). Schimbările s-au produs la nivel semantic și morfologico-sintactic.

La nivel semantic, am optat în câteva rânduri pentru cuvinte cu trăsături semantice puțin diferite de limba sursă. De exemplu, în traducerea poeziei *Începuturi*, am utilizat în locul expresiei „întâiele ape” formularea „ősi vizek” (= apele străvechi), pentru că sugerează mai bine ideea de vechime. Totodată, în traducerea poeziei *Inima pădurii*, am folosit pentru termenul „inimă” substantivul „lélek” (= suflet), căci redă ideea de profunzime a pădurii pe care o accentuează și eul poetic blagian. În concluzie, în aceste situații am schimbat termenii menționați ca o consecință a analizei literare pe care am realizat-o înainte de a traduce poeziile și pentru a sugera anumite idei care, de altfel, nu ar fi reieșit din context.

La nivel morfologico-sintactic, am respectat topica limbii maghiare, de aceea a fost necesar să realizez inversiunea anumitor structuri („Nem jó tudni hogyan történt” și nu „Hogyan történt nem jó tudni” - *Întâlniri*). De asemenea, din cauza faptului că unele substantive nu apar în limba maghiară decât sub forma unor adjective, am tradus substantivele „mândrele” și „nirii” prin intermediul unei structuri alcătuite din adjectiv + substantiv: „a büszke és bájós népet” (poezia *Inima pădurii*). Totodată, ținând cont de faptul că diateza pasivă este ca și inexistentă în limba maghiară, am tradus următoarea expresie cu verbul în diateza activă, nealterând însă sensul din poezia-sursă: „Te csak száguldozol” (*Începuturi*).

10. Limba Arabă

Traducere în limba arabă de
Mohammad Wasim Dyab
Siria

بِدَايَةٍ

عِنْدَمَا كُلُّ خَلِيَةٍ مِنْ خَلَايَا دِمْنَا تُصِيحُ قَلْبًا.
عِنْدَهَا تُكُونُ مَرْضَى.
لَكِنْ فَقَطِ الْحُبُّ يَصْنَعُنَا لِلْمُحَاوَلَةِ فِي طَرِيقَةِ مَا.

دَمِي هُوَ بَحْرٌ مِنْ دُونِ أَرْضٍ.
أَنَا مِنْ دُونِ مَظْهَرٍ، أَنْتَ تَتَجَلَّى، أَنْتَ أَفْضَلُ.
أَنْتَ مَأْخُوذٌ فِي فِضَاءٍ وَاسِعٍ كَالرُّوحِ وَحِيداً عَلَى سَطْحِ الْمَاءِ.
(1943-1946)

مُواعِدَات

كَيْفَ فَعَلَهَا، لَيْسَ مِنَ الْجَيِّدِ أَنْ نَعْرِفَ.
نَعْرِفُ فَقَطِ فِي الْفَضَاءِ وَالْحُلُمِ نَلْتَقِي دَائِماً بِدُونِ تَغْيِيرٍ.
دَائِماً تَحْتَ الشَّجَرَةِ الْمَمْنُوعَةِ.

هَكَذَا كَانَ الْأَمْسُ وَكَذَا الْيَوْمُ
سَبَّكُونُ كَسَاعَةَ الظِّلِّ، مَرَّةً جَدًّا.
لِأَجْلِ كِلَانَا مَكَانًا وَاحِدًا لِخَلْقِنَا
غَيْرِ فُصُولٍ نَادِرَةٍ.

صَفِيرُ الرِّيحِ يَمَلَأُ الْمَكَانَ،
تَتَسَارَعُ بِنَا الرِّيحُ لِحِطَّةٍ لِيُزِيدَ هَالَةَ الْبَرَاءَةِ،
كَيْفَ رَبِحْتُهَا مُتَأَخِّرًا
حَتَّى نَخْسِرَهَا فِي وَقْتٍ قَصِيرٍ.
(1945-1946)

قَلْبُ الْغَابَةِ

تَسْأَلُ، لَا تَتَسَاءَلُ.
أَيَّامُ الْغَابَةِ.
أَيَّامُ الْخَلْقِ.
أَيَّامُ الْوَرْدِ الْبَرِّي.

تَسْأَلُ، لَا تَتَسَاءَلُ.
أُودِيَةُ الْوَرْدِ الْبَرِّي،
الَّذِي يُظْهِرُ الرِّوَائِحَ،

جَمَالُ الْقَتِيَّاتِ وَجَذِبُهُمْ.

نَسَاءَلُ، لَا تَنْسَأَلُ.

الْأَغْنِيَةُ الْحَيَّةُ،

مَكَانٌ حَيْثُ جَمِيعُهَا تَكْبُرُ

قَلْبُ الْعَابَةِ.

(1959)

11. Limba persană

Traducere în limba persană de
Anita Ostovar
Iran

آغاز

زمانی که هر یک از سلول های خون از نوع
تبدیل به قلب می شوند
آنگاه بیمار می شویم
ولی فقط عشق
با ما چنین می کند.

خون من دریای بدون زمین است.
من بدون حضور
تو با حضور بالا
تو در فضای وسیعی برده شده ای
مثل یک روح تنها
روی آب های اولیه

ملاقات

چگونه اتفاق افتاد خوب نیست که به یاد آوریم
می دانیم که فقط در فضا و در خواب
می توانیم مثل گذشته با هم ملاقات کنیم
همیشه زیر درخت ممنوعه.

همان طور که دیروز بود، امروز نیز چنین خواهد بود
ساعت های غم انگیزی که بسیار تلخ است
برای ما دو نفر مکانی پدیدار می گردد
در میان فصل ها ناپدید می شود.

باد از هر سو میوزد
لحظه ای هاله ی نور ما را نورانی می کند
هاله ی نوری که دیرتر بدست می آوریم
زودتر از دست می دهیم.

قلب جنگل

تعجب کن، هرگز تعجب نکن
روز های جنگل
روز های آفرینش
روز های رز های وحشی.

تعجب کن، هرگز تعجب نکن
دره های رزهای وحشی
آن چه که ظاهر می کند عطر را
دخترهای زیبا و افسون را.

تعجب کن، هرگز تعجب نکن
آواز آفرینش
مکانی که همه چیز رشد می کند

قلب جنگل.

12. Limba tamiłă

Laura Ardeleanu
Franța

கா இதய

ஆசரியப, அவாசரியப
காகளி நாகளி,
தொடக்காலதி நாளி,
கா ரோஜாகளி நாகளி!

ஆசரியப, அவாசரியப
ரோஜாக தோடகளி
ஈ நமணகைள,
பெகைள ம அழைக!

ஆசரியப, அவாசரியப
உயிரினகளி பாடலி,
அவ வள இடதி
கா இதயதி!

தொடக்க
நம இ ஷெவா திய
இதயமாக மாறினா,
நா நோயாளி ஆகிேறா.
இ போல காத ம
நைம வ.

எ இரத ஒ மி இலா கட
நா, உவ இலாம
நீ, ஒ தொறமா மேமல.
நீ பெ இனிடெவளிட கடலி மேமல நிகிறா
ஹே ஒ ஆமாவா
த கடநீ மே.

சதிக

எப நிகத? நம எபா தெரியா.
ஆனா இடகளி கனகளி
நாக எ சதிபா, மாறாம இ ம
நைம தீமை அறியதக விசதி கீ.

நேநற போல இ

நிழலான மணிலிக, கசுபான காரணக.
எக ஒ திய இட பிற வி
இ பவகளி மிக அறியதாக.

எகி வீ கா
ெவளிசமாக கா உலகழிவி ஒளிவட,
நாக பிதி ெபற ஒளிவட,
இ ெகாமையா எனகை இழக ேபாகிேறா.

Secțiunea a VI-a
CREAȚIE LITERARĂ

m-am trezit azi cu un chef de războinic
motivația mi-a rânjit de pe balcon – făcea semne că vine furtuna
m-a întrebat: cum te doare?
după atâtea tăceri de duzină,
după atâtea alergături între simulare și disimulare
după coordonatele exacte ale traumei
aici - liniște&caietul pe care l-ai uitat
suntem fabricați în camera de gardă a alienării
doar azi
doar mâine
până într-o zi
în care îți iei binișor arterele la control și le așezi cum trebuie
gata cu abandonul, gata cu strategiile de reabilitare,
gata cu vocabularul resemnat
vezi de unde începe puterea?
salvezi totul în word, apoi uiți unde ai pus șoricelul
te corupi cu dulciuri și te ajunge din urmă constrângerea
kitschul e pe moarte și nu a chemat încă preotul

i-am citit o poveste unui copil într-o seară
i-am citit și pe chip i-a strălucit un rai despre care eu nu am aflat încă
era un limbaj care a promis și s-a ținut de cuvânt
trecerea, zborul, recompensa și dragostea
le voi avea când cineva îmi va pune pistolul la tâmplă

te ascult

ai zis că vrei să treci dincolo de egoism
și asta a fost ca o lecție de empatie pentru mine
m-ai întrebat de ce scriu poeme
ți-am zis că am momente când sunt prăpăstioasă
am văzut un popor manipulat cu covrigei
și librăria aia în care slăbești mergând pe jos
pereții din patiserie, acolo unde cade tencuiala
ca pielea moartă de pe spate
nu mai e nimic de făcut
poate doar să schimbăm cearceafurile și să batem palma
să așteptăm ca cerul să extirpe tumoarea de pe perne
și să ne scuipe – pe noi și poezia noastră

am postit cam mult
am niște urzici vișinii în grădina cu flori
o buruiană care-mi amintește de lagăre
și de grădina de acasă
și de rujul pe care l-ai lins înainte să urc în autobuz

la mijlocul nebuniei
nu găsești nimic
sunt două șuruburi care închid
incizia
aici suntem noi
o sticlă
răsetele lugubre și ura
mad, mad, maaaaaad
mai mult nu se poate
în fața mea ești tu
și locul în care ecoul e răgușit
am tradus libertatea cu retragerea
comunicarea cu un cuțit care nu taie bine
feliile astea
râd până când durerea din abdomen
se confundă
cu urlatul vinului
când se înecă cu intestinale

despre tine pot vorbi
doar când nu ești prezent
o figură de Sherlock Holmes
fără pipă
cu o barbă deasă și întunecată
un surâs mut
despre tine vor vorbi
cei care nu mai au buze
ca Edouard Pèricourt
și morfina lui

te voi crede
doar atunci când teoria ta cu dispariția
nu o va mai combate
pe a mea
te voi crede
când vei sta singur, în curtea casei părințești

va fi toamnă
și tu
și socul și cireșii și teiul bătrân
veți fi deja maronii
atinși de boală
&
rămași fără tratament

Schije

poți să rămâi întreg la cap aici doar dacă
tragi tare din țigara asta
restul sunt jeleurii
trebuie să revenim în forță în orașul ăsta
medieval în formă de șarpe
cu ulcer și mațe pestrițe,
cu lumini care seamănă cu o limbă scoasă
îți spun noapte bună
din balconul ăsta, de la 30 km depărtare
vorbesc cu Luci despre marinari bețivi și curvari
despre poluare, despre natură și nevoie,ne,
despre călugări și timpul ticălos care îmi scobește în cearcăne
pot să încetinesc degradarea
să mă bat cu tot ce mișcă
să uit de un părinte egoist
și de concediul lui minunat în Noua Zeelandă
pot să vorbesc cu fratele meu de pe altă frecvență
telepatic
să-mi imaginez ce mi-ar răspunde
cuvintele lui vor bate țărui pe vertebre
și mă va durea

Everybody wants to be a cat

Pentru Victor

am desfăcut borcanul cu dulceață de prune
și-am întins-o peste pâinea cu unt
cafeaua fluieră în ibric
tu fluieri a încântare
ai mâncat ouă fierte și cârnat afumat
i-au dat și motanului, acestei bestii albe și blănoase
a mieunat Stalin cu mustățile lui răsucite
și te-ai uitat la ultima bucată și la mine
dă-i-o, îndoapă-l, ți-am zis

într-o zi mă vei da pe mine colților lui
ai râs cu poftă într-o dimineață demnă de o pisică
i-ar trebui o parteneră, el atât de alb
să-i luăm o pisică neagră
ar deveni o familie de feline în alb-negru
îmi contempli decizia&picioarele goale
te apleci și lași
pletele tale negre să pipăie părul meu blond

Dordea Daniela-Elisabeta
Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu

suntem în casa unde nimic nu e pus la locul lui. e frig.
în întunericul întins ca o faţă de masă se vorbeşte despre boli incurabile
despre vecinii care ne vor bombarda cu vieţile lor plictisitoare
şi despre cum firele de păr albe rămân tot albe.
niciodată nu am reuşit să ne desprindem mâinile de cei care au ştiut să ne arate
drumul

suntem în casa unde doi morţi aşezaţi paralel
discută despre cât de bine se simt gândurile oamenilor trişti.

dacă aşa s-a întâmplat înseamnă că aşa a trebuit să se întâmple
spune fata în bluză roşie
ne-a luat destul de mult timp să ne dăm seama că noi sufeream mai mult decât
ei.

îmi amintesc că stăteam pe bancă
aveai ceva întunecat în privire. ca şi cum universul ţi-ar fi întors spatele
în mâini ţineai două oglinzi. haide să le spargem ai zis
a fost ziua în care am realizat că întunericul din privirea ta
era de fapt (uni)versul din spatele oglinzii sparte
totul va fi bine
dacă aşa s-a întâmplat înseamnă că aşa a trebuit să se întâmple

ut hora fugit vita

ceasul arată 20:14
e semnul că în curând pământul se va dezlipi de oameni
gesturile pe care le faci sunt nebunia
care pleacă din stomac şi ajunge în cerul gurii
când stai cu genunchii strânşi la piept nu mai poţi gândi
pleci capul şi aştepţi
ţi-am spus: din tine a mai rămas
doar o bucată de inimă învelită în celofan

*încerci să dai la o parte teama ca pe o perdea
atunci când vrei să vezi ce culoare are cerul*

(eu) sunt aici. aștept cu mâinile pline de mine mâinile tale
dă-mi-le îți zic! tu privești în oglindă
jumătatea de cer negru care acoperă jumătatea de cer alb

în momentele tăcute îmi plăcea cum desenai pe sticla aburită
următoarea poveste ștearsă de mâneca hainei
îmi amintesc că de cele mai multe ori purtai un pulover albastru
și îți atingeai vârful degetelor de marginea ceștii de cafea
cerculețele pe care le făceai s-au transformat în obsesii
vorbeai de lucruri simple
de câteva promisiuni uitate pe raftul de sus
și de mâinile pline cu bomboane

nu știai. dar trebuia să numeri toate cercurile
înainte de apocalipsă

o lovitura de cuțit sunt gândurile

când mâinile mele se strâng pământul se mișcă
noaptea în somn simt cum senzația de sugrumare
devine din ce în ce mai intensă
era corpul meu dar eu nu eram în el
ca într-un joc stupid în care pătura acoperă doar jumătate de picior

*luminile orașului îmi reflectă pielea
exact așa cum e: ca pe un instrument al morții*

căderea nu mai poate recupera nimic

departe de casă în pungi de plastic am grijă
să duc viața fără să o zgârii pe la colțuri.

poemul ăsta e despre tine tată

când aveam 3 ani mi-ai spus să fiu cuminte
acum am 20 & te-am ascultat mai mult decât ți-ai fi putut imagina
am făcut o casă pentru tine tată. din sufletul meu
nu știu cât durează o amintire dar aici totul e construit după un plan perfect

aici îmi așez durerea în mâinile durerii tale
& când scriu despre asta ziua devine mai bună tată
ce vom face când eu voi fi pe o parte a cerului și tu pe cealaltă?
când vei uita toate cercurile de pe cravata albastră
mereu spuneai că fiecare cerc e diferit
nu știu ce vom face. totul devine altceva
& văd cum cerul meu începe să implore lumina ta
mă auzi tată? poemul ăsta e despre tine
& vreau să știi că viața mea e așa pentru că tu mi-ai spus să fiu cuminte

fata asta trăiește într-o lume dezarmată

atunci când scrie devine altc(in)eva
paginile ei simt prezența cuvintelor nespuse
la 3 dimineața paginile ei devin obsesii lipite
pe cerul gurii
ca să-și amintească un vers trebuie să înghită în sec

fata asta a căutat dar nu a mai găsit a e r
camera ei nu are ferestre
aici nu mai există nimic în afară de ea
corpul ei fragmentat e singura sursă de căldură
aici nimeni nu se naște nimeni nu moare
unghia ei roasă așezată într-o clepsidra
e timpul
fata asta trăiește într-o lume care s-a sfârșit

cineva visează despre cum se scrie poemul ăsta

noaptea se apropie. de pe acoperișul casei ne dăm seama
că noi suntem pierduții orașului
când tragem fricile de mânecă
vedem că suntem într-un vis
pe care îl legăm de noi ca o eșarfă în jurul gâtului

Năzuință

Iarăși singur, pe un pisc
privesc zarea, apoi risc
ca, dintr-a mea măreție,
să rămână o făclie
Flacăra ce abia arde,
și-i purtată-n țări mai calde
luminându-i lui Charon
drumul pe Aheron Poartă-mi, vântule, -o scânteie
spre câmpiile Elizee.
Decât să fiu falnic felinar,
titanilor din Tartar.

Epitaf

Și, de aş fi nemuritor,
aş muri de-al morții dor.

Reverie

Visez o lume
în care oamenii nu plantează copaci morți
pentru a scrie scrisori.
O lume în care orizontul nu are nori
și confesiunile nu ne produc fiori În care orașul e doar un cimitir universal,
unde extraordinarul e vulgar Și în care încununarea realizărilor
e epitaful de pe trotuar.

Singur, iubito...

Mă uit la stele
și-mi pare bolta că pică.
Mă uit la tine
cum mi te stingi în brațe, iubito...
Lăcrimez, singur, iubito
căci universul n-are sens.
Și mi-e frică.

Poveste

Vreau să-ți spun o poveste. Una pe care ai auzit-o,
dar pe care nu ai văzut-o. N-ai văzut nici povestea din poveste. Ai fost orb. Nu
știi să simți.

Ascultă.

I-am strigat.

Și-a umezit umbra și mi-a răspuns.

Cred că dacă un nor și-ar fi suflecăt fustele și și-ar fi scos picioarele de sub el,
ar fi mers așa.

s-a întins atingându-se de o frunză; era verde.

Verde, mă-nțelegi?

Adică era vie, puteam să văd cum venele i se înverzeau în lumină.

Avea firișoare aspre în palmă, dar vântul tot dăduse mâna cu ea.

soarele stătea în ceafa unui nor, pudrându-și nasul. Lumina cădea; lăsa pete în
asfalt.

văd petele fărâmițate, strivite sub tălpile desculțe de papuci,

târâte în șireturile dezlegate.

I-am mai strigat o dată. Venea așteptând să merg

eu mai mult înspre el.

aveam impresia că îmi pot atinge fața prin ochii lui;

erau atât de limpezi, de parcă toate cerurile fuseseră stoarse în ei.

nasul părea desprins de trup. Mă așteptam să-l văd decupat,

mergând singur pe stradă.

mi-am atins obrazul de nasul lui; toată ploaia care face pământul să rodească

strânsă-ntr-un strop umed care

fremăta

și să-ți mai spun ceva.

torcea. se făcuse mare, uriaș, alunecam printre urechile lui,

pe spatele arcuit, pe coada umedă de

ploaie cu soare.

torcea cu ochii, cu nasul, cu lăbuțele murdare,

cu blana ÎnNorată

tremura ușor și-mi descânta norii din degete ca să uit,

să nu mai hoinăresc eu în locul lui

Păpușa de la malul mării

Ne cunoaștem de când eram mică.

Ea nu mi-a spus niciodată câți ani are.

Nici care e adevărata culoare a ochilor ei.

Poate albastră, când stau deasupra ei.
Poate verde, atunci când trupurile noastre devin una.
Poate cenușiu, atunci când cerul îi stă pe umeri și o face să țipe sub zborul
pescărușilor.
Mi s-a făcut dor.
Acum.
Chiar acum.
E o secundă uitată pe repeat care bate dor-dor în loc de tic-tac.
Mi-e dor, înțelegeți?
E dorul acela nu contează cu ce sunt îmbrăcată,
lasă-mă să iau cheile de la mașină,
să cobor și să plec,
să plec,
să conduc toată noaptea
și dimineată să îngenunchez la malul mării.
Acum.
Vreau acum.
Pentru că mi-e mai dor de ea acum decât în timpul iernii.
Mi-e dor de ea acum, acum când e secetă în suflet,
e pustiu în lume multă, e prea mult zgomot,
e prea multă vorba și prea puțină fapta.
Lasă-mă să plec. Vîno cu mine.
Lasă-mă să alerg desculță pe nisip, lasă valurile să mi se izbească de coapse.
Lasă-mă să mă
vindec de secetă pe malul mării.
Pe cealaltă o cunosc de când își răsucea cârlionții pe după degețelele mici
și avea teniși galbeni.
O știu de când a învățat să înoate în larg, în apa aceea verde cu nisipuri de
scoici.
O știu de când cobora pe plajă și vorbea cu soarele
care își storcea razele de apa sărată și alerga pe mâinile ei sărutând-o.
O știu de multă vreme...
Stătea pe umerii tatălui ei.
Cârlionțată, cu ochi mari, sorbea marea din priviri.
- Uite că mișcă!
Doamna se minuna de fetița pe care o crezuse păpușă.
Așa a început povestea de dragoste dintre mare și ea...

Ce ar spune un rucsac dacă ar putea vorbi

Eu merg cu oamenii.
Călătoresc, fac popasuri.
Îmi place să merg cu ei. Își iau atâtea lucruri inutile...

Mereu uită câte ceva.

Mereu își pun prea multe și niciodată lucrurile de care au nevoie.

Încerc să le spun atunci când se așază pe mine

și se străduie să-mi închidă toate buzunarele.

Îi las să se învârtă în jurul meu, să scoată și iar să îndese.

Cum zic ei, cine știe, poate am nevoie și de asta...

Când se întorc acasă, întotdeauna sunt și mai burdușit.

Ei le spun suveniruri.

Le poartă sau le privesc atunci când nu pot pleca și oftează.

Câteodată, le vine așa, să plece. Oriunde, doar să plece.

Să scape din agitația mulțimilor,

din zarva care îi trezește înainte de alarma telefonului,

de gunoaiile care au formă de cuvinte. Vor să plece, brusc.

Să urmărească luna, să prindă soarele care se furișează pe după linia
orizontului.

să lase jos cerurile care le stau pe umeri și ploile care le întristează fața.

Am văzut multe răsărituri și apusuri.

Soarele înfășurat în norii cu pânțecă movului,

razele care despletesc griurile de pe linia orizontului...

Se odihnesc privind la soare. Uită că trec.

pleacă mai departe,

încercând să-și întreacă umbrele.

Oamenii au timpuri relative.

ceasul arată atât cât vor ei ca vremea să fie;

azi e mi-a fost frig toată ziua, mi-e dor de mare.

Ieri a fost m-am săturat de blocurile astea, vreau să plec.

vreau să dorm sub cerul pe care se leagănă stelele,

vreau să văd licuricii și să aud greierii cum cântă împrăștiați prin iarbă.

Mâine ar putea fi mi-e dor de drumeții pe munte.

de cortul acela în care dormeam îmbrățișați,

așteptând să ne trezească soarele.

E mereu atât cât vor ei să fie.

Duc hărțile visurilor lor în buzunarele mele.

Hainele lor purtate spun povești.

Spun despre destinațiile care nu erau în plan,

spun despre minunățiile pe care le întâlnesc în drum,

de oboseala care îi doboară la finalul zilei,

de pielea bronzată și febra musculară de a doua zi.

Ascund în buzunarele mele buchețele mici de flori, scoici, pietricele.

Își aduc aminte târziu de ele, atunci când călătoria s-a sfârșit de multă vreme...

Dar mereu se întorc acasă.

Pentru E.

Prin ploaie

Sub umbrela colorată mă plimb,
O ploaie fierbinte
Aduce cu sine mirosul tău
Din depărtare;

Stropii îmi ating ușor pielea,
Care, la atingerea lor,
Te simte pe tine
Ca o necesitate.

Cafeaua la pachet își schimbă
Aroma și buzele mele
Prin ploaia de vară
Te gustă.

Pe cer

Cu pasi mărunți mă-ndrept spre casă,
Iar mintea mea te caută în jur...
Ochii, involuntar, te urmăresc,
În tot ce întâlnesc în cale.

Te văd în florile multicolore,
În sigla pizzeriei de lângă casă,
În pâinea cumpărată de la Simpa,
În pietricica ce mi-a străpuns pielea.

De un joc copilăresc îmi amintesc,
Într-o fetiță blondă și cu bucle
Care privea pe cer forma norilor,
Mă transform... sunt iar copil!

Ochii mari privesc ca-n transă
Norii a căror formă se schimbă,
Iar dinozaurii, caii, oițele din copilărie
Iau forma ta...te văd pe cer!

Ascuns

Am înțeles ce îți dorești:
Să mă convingi.
Certitudinea ta mă neliniștește
Și face să devină infime
Toate lucrurile în care credeam...
Un animal de pradă îți este vocea,
Vorbele tale sunt doar unelte
Care doboară acel zid gros
Construit din convingeri austere
Care precum Procust
Mutilează orice sentiment
Transformându-l în interzis!

Dor

Simt ca îmi lipsește ceva...
O adiere de vânt tomnatic
Intensifică această stare.
Prin aer se simte o aromă
Atât de familiară.
Un ciripit de pasăre
Mă cheamă tot mai îmbietor,
Ma apropii
Un straniu sentiment
Mă cuprinde și vreau
Sa mă ascund,
Dar mă găsește...
Nu am scăpare!
Și simt că îmi lipsește ceva!