

**Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu
Facultatea de Litere și Arte
Centrul de Cercetări Filologice și Interculturale**

caietele
LUCIAN BLAGA
vol. XVI, anul 2015

Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu

CAIETELE
LUCIAN BLAGA

UNIVERSITATEA "LUCIAN BLAGA" DIN SIBIU
FACULTATEA DE LITERE ȘI ARTE
DEPARTAMENTUL DE STUDII ROMANICE
CENTRUL DE CERCETĂRI FILOLOGICE
ȘI INTERCULTURALE

CAIETELE
LUCIAN BLAGA

VOLUMUL al XVI-lea

Comunicări, traduceri și creații literare prezentate la
Colocviul Național Studentesc „Lucian Blaga”,
Ediția a II-a (XVI), din 30 octombrie - 1 noiembrie 2014

Editura Universității „Lucian Blaga”
Sibiu 2015

CAIETELE *LUCIAN BLAGA*

Anul 2015

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

Telefon: 0269/215556

Fax:0269/212707

ISSN 1842-435X

Publicație anuală editată de către Facultatea de Litere
și Arte, Departamentul de Studii Romanice și Centrul
de Cercetări Filologice și Interculturale

REDACȚIA:

Director onirific:Pamfil MATEI

Redactor-șef: Gheorghe MANOLACHE

Redactor-șef adjunct: Mirela OCINIC

Secretar general de redacție: Alina BAKO

Redactori: Andrei TERIAN, Radu VANCU, Rodica
GRIGORE, Dragoș VARGA, Valerica SPORIȘ

COLEGIUL DE REDACȚIE

Mircea BORCILĂ (Cluj-Napoca), Mircea BRAGA
(Alba Iulia),Doina CONSTANTINESCU (Sibiu),
Nicolae CREȚU (Iași), Heinrich DINGELDEIN
(Marburg), Ioan MARIȘ (Sibiu), Pamfil MATEI
(Sibiu), Ovidiu MOCEANU (Brașov), Mirela
OCINIC (Sibiu), Stefan SIENERTH (München), Ion
TALOȘ (Köln)

Lucian Blaga
Instinct, inteligență, geniu
în *Aspecte antropologice* (fragment)

„Atâția sunt filosofi care în cursul timpurilor au fost purtați de ambiția de a pătrunde ființa «geniului». S-au atribuit «geniului» îndeosebi daruri «intuitive», prin care el ar excela în comparație cu ceilalți oameni. O întreagă anthologie s-ar putea alcătui, cu texte în acest sens, de la Goethe începând, prin Schopenhauer, până la Bergson sau H. Poincaré, aspirând să caracterizeze geniul în primul rând prin darul intuiției. Se pot cita considerațiuni care ne edifică, dar și atâtea considerațiuni eronate. Una din erorile cele mai grave, pe care un gânditor ca H. Bergson putea să le facă, reflectând asupra «intuiției», este apropierea ce el o propune între aceasta și «instinct». «Intuiția» ar fi un fel de instinct, luminat de conștiință, și care și-ar putea lărgi după plac obiectul, este însă o zonă de contradicții în adjecto. Am văzut că instinctul are, prin natura sa, totdeauna o arie strict delimitată, implicatele sale fiind în același timp de ordine predominant biologică (întocmirile *instinctive* asigură existența animală în ambianța sa). Dar «intuiția», dacă ținem cu orice preț să numim astfel darul revelator propriu geniului uman, nu are nimic de-a face cu întocmirile instinctive. Intuiția, ca dar revelator, vizează orice obiect al existenței și se realizează în coordonate ce depășesc calitativ ordinea biologică. «Intuiția, aspirând ce-i drept spre o adecvație cu existența, are de fapt un caracter mult mai *incert* și mai *creator*, decât pretindea mai recent un Bergson sau binîșor înaintea acesteia, un Schopenhauer. Geniul este stimulat spre încercările sale creatoare și ajunge la plăsmuirile sale, între altele, și prin aceea că se situează în prealabil în orizontul necunoscutului (al unui necunoscut nu numai de suprafață, ci în primul rând

de profunzime). Am avut ocazia de a examina în alte lucrări sub unele laturi, inerente lor, creațiile de civilizație și cultură ale geniului uman. Nu putem să desfășurăm aici încă o dată, nici măcar sumar, cele arătate în studii anterioare cu privire la anume implicate de structură ale «creației. Ne mulțumim cu afirmația de ansamblu că geniul creează totdeauna într-un anume «câmp stilistic», propriu locului și timpului *istoric*, în care prin circumstanțe îi este dat geniului să activeze. Creațiile geniului poartă întotdeauna pecetea ce le-o imprimă un asemenea «câmp stilistic». Notăm însă că nici un element, din acelea ce caracterizează aceste implicate nu se găsește și nu-și afirmă eficiența, în întocmirile *instinctive*.”

Secțiunea I:

**HERMENEUTICA
TEXTULUI LITERAR**

Ipostazele feminine în teatrul blagian interbelic

Ioana Mihaela VANCEA

Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca

Abstract: The aim of this research is that of identifying in the framework of Lucian Blaga's plays during the interwar period the similar existential patterns regarding the feminine characters. Our analysis is focused on observing the way in which the feminine characters evolved once with the development of Blaga's theatre from the historical plays that are *Zamolxe*, *Tulburarea apelor*, *Cruciada copiilor* and *Avram Iancu* to the psychological ones – *Daria*, *Ivanca*, *Înviere*. Therefore, the Bacchant woman, the mother, the walled-in-woman are only some of the feminine avatars created through the paradigm's shifting.

Cuvinte cheie: teatru, tipologii, feminitate, seducție, râs (theatre, typologies, femininity, seduction, laughter).

Teatrul blagian – Teatru de idei

Trecerea lui Lucian Blaga de la poezie la teatru se produce aproape natural ca o continuare a *Pașilor profetului*. Imaginea lui Zamolxe pare a se suprapune cu cea a Marelui Pan din volumul menționat transpunând, totodată, tema fundamentală a poeziei sale, „semnificația ontologică a existenței omului în relațiile lui cu sine însuși, cu societatea, cu lumea, cu divinitatea într-o dramă existențială explicată de filosof ca o existență <<întru mister și pentru

revelare>>¹. Tocmai de aceea, teatrul blagian, așezat sub semnul imposibilității de a fi reprezentabil², este văzut ca „teatru de idei” unde aproape toate dramele sunt străbătute „ca un fir roșu” de „ideea de jertfă și ideea de moarte”³. În paralel, pe acest fir se formează și se dezvoltă o serie de personaje încătușate prin tendința lor de spiritualizare în limitele impuse de însăși condiția lor umană.

Prin urmare, lucrarea va avea în vedere expunerea diferențelor și asemănarilor dintre personajele feminine ale teatrului blagian precum și stabilirea unor tipologii ale acestora cu scopul de a explica relevanța lor atât în raport cu ceilalți eroi ai pieselor, cât și cu paradigma dramei în care se înscriu. Punctul de interes vizează ipostazele feminine deoarece ele se vor demonstra a fi prin excelență daimonice generând de fiecare dată conflictul dramatic. Ele nu sunt doar martore ale zvâcnirilor de natură divină manifestate de către cei din jurul lor, ci au și puterea de a le devia destinul printr-o forță interioară de natură mistică.

Femeia teatrului blagian este ambivalentă fiind, după se va observa mai târziu, deopotrivă angelică și demonică, acționând corespunzător „mediului factologic cotidian sau istoric autentic” din care sunt „recruitate”⁴. Tocmai de aceea, în analiza textelor se va evita ordinea cronologică a scrierii lor în favoarea reorganizării propuse de George Gană.

¹ Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mitul dramatic*, Ed. Facla, Timișoara, p.25.

² v. G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Ed. Fundația Regală pentru Literatură și artă, București, 1941, p. 797.

³ Octav Șuluțiu, *Schiță de studiu asupra teatrului lui Lucian Blaga*, Revista Fundațiilor, nr. XI, 1942, p. 428.

⁴ Constantin Cubleșan *Op. Cit.*, p. 28.

Pornind, astfel, de la dramele istorice – *Zamolxe*, *Tulburarea apelor*, *Cruciada Copiilor*, *Avram Iancu* și *Mășterul Manole* – relevanța ipostazelor feminine va fi discutată atât în cadrul textului propriu-zis, cât și în raport cu trecerea de la „cosmic la psihologic”⁵. Sincretismul de idei religioase, politice și sociale va determina echivalarea trăsăturilor femininului blagian cu cele ale unei ființe oscilante. De la izul puternic arhaic care trasează liniile portretului Zamorei în *Zamolxe* până la modelul femeii contemporane în *Daria*, unde personajul este unul de „salon”, avatarele feminine se schimbă în raport cu tiparul textului dramatic păstrând însă un dualism sufletesc, un conflict al unei structuri interioare arhaice mănate în permanență de chemarea sângelui (Daria cedează propriilor sale pasiuni găsim eliberarea în plăcerea cărnii, Nona este ea însăși „fică a pământului”). Totodată, dincolo de criteriul tematic, personajele vor fi analizate și din punctul de vedere al rolului pe care-l îndeplinesc deoarece, după cum explică și critica literară, „femininul acționează cu dublă funcționalitate, fie cenzurând energia eroului (Ana, Patrasia, Ioana), fie stimulând-o (Nona, Mira, Ivanca)”⁶.

Ipostazele feminine în dramele istorice

Zemora (*Zamolxe* – 1921) este cea dintâi alteritate feminină a teatrului blagian. Ea reprezintă seducătoarea, baccanta inofensivă. Fiică a magului, Zemora este o apariție „tulburătoare” după cum o văd și ostașii. Dorită de toți,

⁵ George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Ed. Minerva, București, 1976, p. 369.

⁶ Dan C. Mihăilescu, *Dramaturgie lui Lucian Blaga*, Ed. Dacia, 1984, p. 95.

libertatea e o „zdreanță” în comparație cu ea. Figura îi este asemenea bacantelor – „tînără și sălbatică – ciulini în părul despletit” – ce se contopesc cu natura rîzînd și dansînd. Inclusiv Zamolxe rămîne impresionat la apariția ei, ea fiind și primul om pe care-l vede după șapte ani. Aceste iviri neașteptate ale fetei în livadă cu mănunchiuri de flori se aseamănă cu cele ale menadelor care surprind culegătorii înnebunindu-i cu dansul și cântările lor. Ele, alături de Zemora par să apară provocînd „turburări de pîndă sexuală”⁷. După cum observă G. Călinescu, în spatele oricărei mișcări ale naturii, se poate afla o nimfă căci „din teama de divinitate și mimetică ochiul poetului duce examenul fenomenelor pînă la antropomorfizare și mitologie”, iar „bucolicul este redat în sensibilitate panică”⁸. Iată că scenariul poveștii din trecutul dacic n-ar fi fost complet fără atmosfera de eliberare extatică a femeilor menade. Acest prim tipar feminin, vag conturat deocamdată, se completează ulterior cu latura demonică a personajului din *Tulburarea apelor* (1923).

Nona, „întruchipare a tentației carnale”⁹, este invocată în singurătate, e „taină crescută la rădăcinile munților”, „cu părul spulberat de furtuni”, „Nona nu e luterană, ea e mai aproape de Zarathustra decît de Luther, căci e păgînă, dionisiacă, nu creștină, e <<fiica pămîntului>>”¹⁰ și dansează asemenea bacantelor din Zamolxe. Nona ilustrează preoteasa seducătoare, conștientă de frumusețea ei și implicată într-un conflict de principii păgâno-creștine – „Unde

⁷ George Călinescu, „Lucian Blaga” în *Gîndirea*, 1928, nr. 2, p. 81.

⁸ *Ibid.*

⁹ Ovid. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. II, Ed. Minerva, București, 1974, p. 251.

¹⁰ George Gană, *Op. Cit.*, p. 328.

sunt eu, nu poate fi biserică! Unde e biserică, nu pot fi eu!”. George Gană surprinde o evoluție a acesteia de la agentă a reformei și imaginea „domnișoarei din secolul al XVI-lea” până la mitologizarea aspectului său ce întrupează un principiu „simbol al religiei <<îngelului>>, pe care o predică”¹¹. Pe parcursul textului, Nonei îi sunt atribuite o serie de trăsături negative, asemănarea ei cu Satana devenind tot mai pregnantă –, „Cum ți-au crescut aripile! Umbra lor filfîie peste mine”, „Aripi de drac, fică a pământului”, remarcă preotul; sătenii o numesc „necurat”, iar Radu bănuiește că ar ascunde în pantofi „copite de drac”. „Expresie a pământului și a vieții”, „cea mai grațioasă vedenie a ispitei turburătoare”, „e chemătoare ca o bacantă”¹² și descătușează energia eroului care o dorește atât de mult încât împiedică la rugămințile sale ridicarea bisericii. De altfel, ea se va dovedi implicată în arderea mai multor biserici din sate vecine, clădirile devenind un soi de jertfe oferite Nonei de către preoții ispițiți. Ideii de sacrificiu vehiculate de către Octav Șuluțiu ca trăsătură a teatrului blagian și, prin urmare, ca necesitate a personajelor de a jertfi ceva sau a se jertfi (în *Tulburarea Apelor* – Moșneagul, echivalent al lui Iisus) îi este adăugată și cea a lui Alexandru Paleologu, după cum observă Doina Modola comparând viziunile celor doi critici. Astfel că acesta din urmă, spune ea, atribuie „daimonia eroilor” ca „element cheie al creației bliagene”¹³. De altfel, apariția Nonei doar în momentele de singurătate ale eroului se realizează într-o mișcare de apropiere-depărtare, un „joc de-a plecarea” care „indică la feminitatea bliagiană o

¹¹ *Ibid.* p. 323.

¹² G. Călinescu, *Lucr. cit.*, p. 81.

¹³ Doina Modola, *Lucian Blaga și teatrul. Riscurile Avangardei*, Ed. Anima, București, 2003, p. 217.

adâncă înțelegere a condiției de însingurat a spiritului”¹⁴. Mișcările șoldurilor sale îi atrag mereu atenția preotului: „Cum ți-ai mișcat acum șoldul, Nona, linia neastâmpărată a șoldului tău s-a desprins din trup” – activând în el „setea de a fi”. Femeia promovează un stil de viață hedonist asemănător dacilor dionisiaci din *Zamolxe*, deși apare inițial ca o călugăriță franciscană. Lector al cărții lui Erwin Rhode, Lucian Blaga împrumută mitul femeii bacante, al femeii demonice prin exaltarea sa, iar motivul acestui împrumut ar ține de faptul unei rezonanțe mult mai facile a femeilor față de o nouă religie. Ele devin femei-portal, femei-profet al lui Dyonisos „cuprinse de un adevărat entuziasm față de noul cult, lor în primul rând li s-ar datora faptul că el a putut pătrunde în Grecia”¹⁵. La fel se întâmplă și în *Tulburarea apelor*, Nona devine agent al pătrunderii protestantismului. Este femeia demonică care prin frenezia și senzualitatea sa reușește să înnebunească mințile preoților. Răul se extinde „ca o epidemie și cîrduri nesfîrșite de bărbați, femei și fete străbăteau dansînd țara”¹⁶. Odată cu Nona ca deschizătoare de drumuri, „Lucian Blaga reconstituie ritualul orgiastic grec, transplantând menadele în spațiul trac”¹⁷.

Pe de altă parte, o altă ipostază a feminității este cea a Mamei regăsită atât în *Tulburarea apelor*, cât și în *Crucia-da copiilor* (1930) și *Avram Iancu* (1934). Evoluția imaginii materne pornește de la statutul Patrasiei, soția preotului din *Tulburarea apelor*. Ea întruchipează personajul simplu al țărăncii, cu replici aproape monosilabice, căsătorită de 13

¹⁴ Dan C. Mihăilescu, *Op. Cit.*, p. 98.

¹⁵ Erwin Rohde, *Psyche*, Ed. Meridiane, București, 1985, p. 238.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Corin Braga, *Lucian Blaga. Geneza lumilor imaginare*, Institutul European, Iași, 1998, p. 187.

ani și neînțelegătoare față de pasiunea pentru scris a soțului său. Totodată, ea este și femeia-învățăcel, Popa explicându-i în permanență unde să meargă, cum să vorbească, pe cine să caute. Preocupările ei sunt opuse de cele ale soțului ei, însă sunt comune cu cele ale tuturor sătenilor: „nu mai răzbesc nici eu cu toate./ Eu – cu clăcașii, tu cu cărțile./ Eu – cu oile, tu numai cu cărțile./ Eu – cu orașul, tu cu cărțile./ Eu – cu pământul, tu veșnic cu cărțile.” Pentru a completa portretul general al Mamei, Doamna din *Cruciada copiilor* reprezintă „eternul matern”¹⁸ în contextul unei văduvii cauzate de participarea soțului său la cruciadele anterioare: „Bărbatul meu, bărbatul meu a căzut acum zece ani sub porțile Ierusalimului și n-a fost catolic. A fost creștin.” Responsabilitatea ca mamă nu îi revine doar asupra lui Radu pe care trebuie să-l crească singură, dar și asupra cetății. Tocmai de aceea, „Doamna nu se împotrivește lui Teodul ca ortodoxă, ci ca mamă. Și tot așa și femeile cetății”¹⁹. Teodul reprezintă varianta masculină a Nonei, iar întreaga piesă de teatru este așezată sub semnul moralei creștine a purificării prin jertfă. Din nou, tema jertfei, alături de daimonismul personajelor (aici Teodul care controlează copiii) sunt elemente cheie ale piesei blagiene. Ele culminează cu jertfa Mamei în sens universal, nu doar a Doamnei, ci a mamelor întregii cetăți. În fața fanatismului religios al copiilor, femeile nu au nicio putere. Nici măcar cea care este și mamă a cetății nu are puterea de a împiedica plecarea copiilor, excepție făcând, desigur, fiul său, Radu. Cu toate acestea, restricționându-i plecarea, nu-i potolește și pofa instinctuală de eliberare din sine însuși. De altfel, „psihologia analitică a arătat că

¹⁸ Constantin Cubleşan, *Luciann Blaga, Zece ipostaze teatrale*, Ed. Dacia, Colecția Discobolul XXI, Cluj, 2011, p 64.

¹⁹ George Gană, *Op. Cit.*, p. 340.

emergența eului din sine are loc pe același tipar cu separarea copilului de mamă”²⁰ – odată ce lui Radu i se refuză dreptul de a pleca spre Ierusalim pierde legătura maternă măcinat fiind de imposibilitatea îndeplinirii dorinței de plecare. Legătura dintre cei doi se distanțează, Doamna simțindu-și copilul ca fiind îndepărtat spiritual, deși prezent fizic: „Copilul meu n-a plecat? – Mai e întreg ca să mă bucur? N-a plecat dintr-o dată, dar a plecat pe rând. Întîi i s-au dus privirile.”

Ideea de Mamă a cetății primește în *Avram Iancu* valențe arhaice. Ceea ce a fost Patrasia și Doamna, devine aici Mumă a Pădurii, mamă generatoare și protectoare a unui întreg popor. Revenirea la originea ideii de mamă ca Mumă a Pădurii în ultima dintre piesele de teatru blagiene ale perioadei interbelice, ilustrează păstrarea în substrat a mitului în imaginea femeii: „Mama este centrul unui microunivers alveolar, care iradiază concentric dinspre vatra familiei spre zările <<lumii largi>>”²¹. La fel evoluează și imaginea ei în piesele de teatru, de la femeia neinstruiă, la cea care oferă lumii omul salvator, eroul și jertfa în același timp – copiii cruciadei, copilul Avram Iancu. Muma Pădurii devine în concepție populară la noi echivalentul divinității, ființă ideatică, căci „Getul când intra în pădure – se simțea intrând în divinitate, celtul avea *mume*, ființe protectoare ale casei, ale gospodăriei. Noi românii mai cunoaștem și astăzi o – mumă a pădurii--, cel puțin în povești”²².

Femeia zidită

Mira, figura inocentă din *Meșterul Manole* (1927), este întruparea uneia din ideile principale ale teatrului blagian,

²⁰ Corin Braga, *Op.Cit.* p. 47.

²¹ *Ibid.*, p. 78.

²² *Ibid.*, p. 179.

cea a jertfei. Ea, ca personaj-idee, poartă cu sine sacrificiul. Mira este cea zidită, femeia sacrificată, „cea mai pură figură din teatrul lui Blaga. Zemora posibilă bacantă, Nona – o apariție aproape fabuloasă (...) Mira e femeia-copil, candoarea însăși, e viața pe care o iubește Manole și pe care ea o apără”²³. Condiția de însingurat a eroului blagian despre care vorbea Dan C. Mihăilescu o discută și Dragoș Protopopescu într-un articol din *Gândirea*. Astfel că „imensa singurătate” care te cuprinde la sfârșitul piesei *Avram Iancu* și care e caracteristică și *Meșterului Manole*, surprinde „acești prometei” blagieni într-un soi de însingurare a „dramei verticale a omului, drama transfigurării”, străbătuți fiind „de chinul lăuntric al facerei”, de o neîncăpere în propria piele. Sunt eroi „înlănțuiți: de o femeie, de pământ (...) în femeie -mamă sau soție, nebună sau amantă – realizează el principiul de apărare a vieții împotriva dumnezeirii. Iar numele ei Mira, minunea de creație feminină din Meșterul Manole”²⁴. Așadar, personajele feminine complică situația indiferent că reprezintă ispita sau, dimpotrivă, că se așază împotriva ei (Patrasia, Doamna). Ele împiedică cel puțin inițial desăvârșirea eroilor. Îi consumă având valențe negative asupra lor, asupra interiorității oricum măcinante a acestora. Pur instinctuale, toate au ADN bacant. Toate gata să se lepede de credință, de soț, de copil, de sine în speranța alegerii corecte, însă deciziile lor sunt adesea impulsive și marcate de afectivitate. Chiar și în absența, femeile zbuciumă trăirile eroilor – Manole se sinucide, Luca are revelația *Faptei*, Loga părăsește orașul.

²³ George Gană, *Op. Cit.*, pp. 363-364.

²⁴ Dragoș Protopopescu, „Teatrul lui Lucian Blaga” în *Gândirea*, nr. 9, Noiembrie, 1942, pp. 506-507.

Ipostazele feminine în dramele psihologice

Cu privire la *Daria* (1925) și *Ivanca* (1925), Tudor Vianu reproșează acestor piese un dionisianism „devenit libidinozitate”, căci „bacanta a devenit o isterică obișnuită”, iar „frenezia liberatoare și-a restrâns și și-a întunecat înțelesul pentru a deveni osimplă descărcare nervoasă”²⁵. Daria, soția nevrotică a lui Filip, ilustrează femeia primordială în context contemporan. Este o Eva adusă în actualitate prin încălcarea pactului matrimonial. Ea face pasul interzis înspre legătura cu Loga neglijându-și astfel familia și provocând în cele din urmă sinuciderea propriului copil. Odată cu schimbarea temei și inserarea filosofiei și miturilor arhetipale sub masca unor personaje ale cotidianului, femininul trece în banal. Mama, în contextul teatrului cotidian, este o neglijentă, nevoile sale sunt deasupra celorlalți, iar puterea de seducție scade printr-o reorganizare a misterului feminin. În cazul Nonei și Zemorei, puterea de seducție consta tocmai în latura magică a acestora, inaccesibilitatea lor le conferea senzualitate, pe când, Daria, o încătușată, pierde aceste trăsături ale muzei universale.

Totuși, râsul său ilustrează potențialul latent al unei baccante – „ce bine o prinde râsul”, remarcă zugravul. Daria rămâne oricum mult mai umană decât celelalte alterități feminine, deși „conflictul propriu-zis al piesei nu este între Daria și Filip, ci între Daria și <<sângele>> ei, acesta având rolul de <<putere>> obscură, pe care i-l dădea Nona și pe care îl reformulează Loga”²⁶. Văzută de către critica literară ca eșec și ca încercare zadarnică a scriitorului de a-și îm-

²⁵ Tudor Vianu, „Teatrul d-lui Lucian Blaga” în *Opere*, Ed. Minerva, vol. III, 1973, pp. 251-252.

²⁶ George Gană, *Op. Cit.*, p. 374.

pinge piesa înspre reprezentația scenică, Daria surprinde, totuși, un caz feminin de „ekstază”²⁷. Doar Zamolxe are accesul spre metafizic față de ceilalți eroi, care „trăiesc această experiență paroxistică întotdeauna în zona nesigură a convergențelor, a determinărilor multiple, unde e interpretabilă ca activare a gândirii mitice și adesea chiar ca realitate psihanalitică”²⁸. Fără a pierde din vedere latura daimonică a personajelor feminine, atât Daria cât și Ivanca ies din sine, se pierd cu firea. Cea dintâi ascunde în sine o bacantă căreia i se refuză plăcere cărnii și instinctul sângelui motiv pentru care dezlănțuirile ei o aduc în pragul nebuniei, iar cea de a doua este străina învăluită în mister, cu părul roșu, scurt, care se va simți atrasă de tatăl lui Luca, iar uniunea lor va determina intrarea în ekstază. Ivanca vine ca o recuperare a Nonăi, o „reîntrupare” a ei „caracterizată prin același vitalism frenetic”²⁹. „Ieși în lume și trăiește” e îndemnul ei către Luca, același îndemn pe care-l transmit bacantele dansatoare din *Zamolxe*, Nona ispitindu-l pe Popă și Daria îndrăgostită de scriitor.

Pantomima *Înviere* (1925) reprezintă o altă experiență a dramaticului blagian și ilustrează un element de „tranziție între ciclul formelor vitale și trilogia blagiană”³⁰. Voichița se află prin excelență în ipostaza femeii între două lumi. Ca niciun alt personaj feminin, ea se situează în pragul măritişului, „întreagă e o aşteptare” și e surprinsă ritualic în satul arhetipal cu o purtare „necuviincios de puțin prie-

²⁷ Doina Modola, *Op. Cit.*, p. 110.

²⁸ *Ibid.*.

²⁹ Mircea Braga, *Sincronism și tradiție*, Ed. Dacia, Cluj, 1972, p. 150.

³⁰ Petre Hossu, „Marginalii la teatrul lui Lucian Blaga” în *Transilvania*, nr. 11, Noiembrie, 1942, p. 841.

tenoasă” față de pețitorii săi, figuri stereotipe – plugarul, faurul, porcarul, Păcală, feciorul frumos, bogătașul. Voichița rămâne cu cel din urmă și devine sora plecată de acasă activând mai târziu blestemul mamei care-l va învia pe Constandin prin forța sa de invocare. Inspirată dintr-o baladă populară, versiunile românești ale acesteia cuprind alături de cele sud-estice sau de cele albaneze „blestemul mamei” și „blestemul surorii”, însă „Blaga reține *blestemul mamei*, fructificând concepția tipic sud-est europeană despre eficacitatea blestemului, care provoacă resurecția mortului”³¹. Fata se reîntoarce cu fratele mort, ea situându-se iarăși între două hotare. De data aceasta nu mai este cu un picior în feciorie și cu unul în măritiş, ci devine limita dintre viață și moarte, mama sa trebuind să o mai vadă o dată înainte de a muri. Pentru a se reîntoarce însă, Voichița trece, asemenea celorlalte personaje feminine, printr-un soi de dans haotic în care este trasă de către soțul ei „pentru a-i învinge nostalgia”. Ea „începe a simți aripi lăuntrice” integrându-se la fel ca celelalte alterități feminine „în dansul eliberator”³².

Dansul și râsul sunt două constante ale manifestării femininului generând, totodată, pasiune incontrollabilă, flacăra și patimă ce vin în directă legătură cu focul ce „se ivește de pretutindeni, alături de succedaneul lui, culoarea roșie, sugerând transformările circumstanțiale iminente și modificările de durată din suflete și conștiințe”³³. Toate personajele feminine ale lui Blaga poartă această culoare pe trup, ca haină, în păr sau în suflet, ca zbucium cauzat de instinctualitatea cărnii.

³¹ Mircea Muthu, *Lucian Blaga dimensiuni răsăritene*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2000, p. 39-40.

³² Tudor Vianu, *Op. Cit.*, p. 249.

³³ Ion Bălu, *Op. Cit.*, p. 185.

Concluzii

După cum s-a observat, în pofda schimbării registrului tematic, la nivel ideatic identitatea feminină are la bază instinctualitatea comună și arhetipală a femeii bacante. Această latură pare să se dezvolte indiferent de modul în care rezonază cu ceilalți eroi blagieni și, mai mult, tocmai interferențele cu aceștia activează adesea gena menadei într-însa.

Indiferent de spațialitatea în care pendulează, mitică sau în actualitate, femininul se manifestă dual. Femeile blagiene se așază mereu între ceva și altceva, iar acest fapt ține de o structură interioară de natură arhaică fiind supuse „stării lui *între* sau a ipostazei de *echilibru instabil* între concretețe și abstracție, între material și spiritual, între Orient și Occident (...)” ce „își găsește exemplificarea în imaginea compozită a lui *Pan*, împrumutat din mitologia elină”³⁴. De asemenea, deși toate aceste personaje poartă cu ele extazul sufletului bacant, ele sunt surprinze în ipostaze cheie, specifice paradigmei dramei de care aparțin. Astfel, s-au conturat portrete ale femeii-mamă, femeii-demon, femeii-zidite, femeii-clausturate, portretul seducătoarei și sedusei, toate interferând între ele astfel încât avatarele feminine să-și păstreze conștanța indiferent dacă sunt raportate la natură sau oameni.

Fără a cădea pradă psihanalizei, Lucian Blaga păstrează o viziune cosmică asupra omului, inserând chiar și în substratul personajelor luate din cotidian – Daria și Ivanca – opțiunea transcendentului prin starea de nebunie. Desigur, față de primele măști ale feminității – Zemora, Nona, Mira – scriitorul are o anumită fascinație în comparație cu acestea din urmă așezate sub o „ușoară ironie”³⁵. Dincolo

³⁴ Mircea Muthu, *Op. Cit.*, p. 39.

³⁵ George Gană, *Op. Cit.*, p. 371.

de acest fapt, ele sunt toate personaje ale râsului. Râd în dans, râd ispititor, râd la furie. Râsul femeilor blagiene este cuceritor în sens mistic, mai degrabă învâluie femininul în mister decât să-l releve.

Bibliografie

Blaga, Lucian (1991): *Opere*, vol. IV, Ed. Minerva, București;

Blaga, Lucian (1977): *Opere*, vol. IV, Ed. Minerva, București;

Braga, Corin (1998): *Lucian Blaga. Geneza lumilor imaginare*, Institutul European, Iași, Colecția Eseuri de ieri și de azi;

Braga, Mircea (1972): *Sincronism și tradiție*, Ed. Dacia, Cluj;

Bălu, Ion (1997): *Opera lui Lucian Blaga*, Ed. Albatros, București;

Călinescu, G. (1928): *Lucian Blaga* în „Gândirea”, nr. 2;

Călinescu, G. (1941): *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Ed. Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București;

Crohmălniceanu, Ovid. S. (1974): *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol II, ed. Minerva, București;

Cubleșan, Constantin (2011): *Lucian Blaga. Zece ipostaze teatrale*, Ed. Dacia, colecția discobolul XXI, Cluj;

Gană, George (1976): *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Editura Minerva, București;

Hossu, Petre (1942): „Marginalii la teatrul lui Lucian Blaga” în *Transilvania*, nr. 11 din Noiembrie;

Mihăilescu, Dan, C. (1984): *Dramaturgia lui Lucian Blaga*, Dacia, Cluj-Napoca;

Modola, Doina (2003): *Lucian Blaga și teatrul. Riscurile avangardei*, Ed. Anima, București;

Muthu, Mircea (2000): *Lucian Blaga dimensiuni răsăritene*, Editura paralela 45, Pitești; București; Brașov;

Protopopescu, Dragoș (1942): „Teatrul lui Lucian Blaga” în *Gândirea*, nr. 9 din Noiembrie;

Rhode, Erwin (1985): *Psyche*, Ed. Meridiane, București;

Șuluțiu, Octav (1942): „Schiță de studiu asupra teatrului lui Lucian Blaga” în *Revista Fundațiilor*, nr. XI;

Todoran, Eugen (1985): *Lucian Blaga Mitul dramatic*, Ed. Facla, Timișoara;

Vianu, Tudor (1973): „Teatrul d-lui. Lucian Blaga”, în *Opere*, vol. 3, ed. Minerva.

Moarte și / sau absolut

Snejana UNG,
Universitatea de Vest, Timișoara

This paper is about the necessity of human sacrifice for the process of creative act from a double perspective, as death and as immortality. This approach is based on Lucian Blaga's play (*Meșterul Manole*) and Adrian Maniu's play (*Meșterul*), both inter-war writers. The aspects which are taken into account when talking about creation through suffering are elements generated by historical and cultural context, such as the revaluation of myth, the integration in transcendence and the recovery of *illo tempore*.

Key words: creation, sacrifice, transcendence, death, church.

Cuvinte cheie: creație, sacrificiu, transcendență, moarte, biserică.

Un segment important din dramaturgia românească interbelică determină și intensifică procesul de resuscitare a mitului, urmărind astfel recuperarea originarului prin propensiunea spre cosmic și absolut. Mecanismul prin care omul poate accede la transcendență este reiterarea unui act primordial, iar un astfel de act e Creația. Pornind de aici, se poate observa că mentalitatea arhaică balcanică a generat o serie de mituri ce explorează din plin paradoxul creației, constituit prin alăturarea a două manifestări contradictorii: creația prin moarte și creația ca nemurire. Coexistența acestora este întâlnită în mitul românesc *Legenda Meșterului Manole*, mit ce a fost preluat și reinterpretat de Adrian Maniu și Lucian Blaga în *Meșterul*, respectiv *Meșterul Manole*. Potențialitățile creației, concretizate în moartea violentă, de a depăși imanența prin

apelul la forțele demonice și telurice reprezintă nucleul din care se vor naște operele dramaturgice menționate mai sus.

Meșterul și *Meșterul Manole* urmăresc reliefaarea caracterului absolut al creației, obținut prin însumarea unor stări conflictuale între sofianic, în cazul lui Lucian Blaga, sau teluric, în cazul lui Adrian Maniu, și dorința creatorului de a-și desăvârși creația, cu prețul sacrificiului suprem. Mergând pe traseul hermeneutic al operei *Meșterul Manole* realizat de Dan C. Mihăilescu, vom constata că sacrificiul suprem este despicat în jertfirea ființei iubite și, ulterior, jertfa de sine¹. Actul însuflețirii corpului arhitectonic se dovedește a fi implacabil, căci „Orice viață înseamnă moarte./ Pierim pentru tot ceea ce se naște”². Prin urmare, moartea în plan fizic a femeii determină permanentizarea acesteia în trupul lăcașului de cult. De aici derivă dubla percepere a creației: ca sfârșit și ca început.

În ceea ce privește drama *Meșterul Manole*, problematica jertfei e departe de a fi rezolvată, Manole neștiind ce entitate solicită un asemenea sacrificiu: „din lumină, Dumnezeu nu poate s-o ceară, fiindcă e jertfă de sânge, din adâncimi, puterile necurate nu pot s-o ceară, fiindcă jertfa e împotriva lor”³. Lucrurile însă tind să fie mult mai precise în *Meșterul*, unde „un Dumnezeu despre care nimeni nu știa în vechime”⁴ a hotărât să ridice o mănăstire, drept

¹ Dan C. Mihăilescu, *Dramaturgia lui Lucian Blaga*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1984, p. 59.

² Adrian Maniu, *Meșterul*, în *Lupii de aramă*, Ediție îngrijită și cuvânt înainte de Doina Modola-Prunea, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1975, p. 34.

³ Lucian Blaga, *Meșterul Manole*, în *Teatru*, vol. 1, Ediție îngrijită de Dorli Blaga, Antologie și repere istorico-literare de Mihai Dascăl, București, Editura Minerva, 1984, p. 327.

⁴ Adrian Maniu, *op. cit.*, p. 34.

pentru care forțele telurice decid să conlucreze la distrugerea gândului creator. Mai mult, în cele două piese, vulnerabilitatea meșterului, aflat într-o poziție precară față de forțele supraomenești, este dublată de *daimonion*, de unde și dubla accepțiune a demonicului: deopotrivă forță creatoare și distructivă. Astfel, această dualitate face inevitabilă clădirea mănăstirii printr-un „cântec de dragoste împletit cu un cântec de moarte”⁵, producându-se o fuziune între cele două pasiuni ale meșterului, biserica și femeia, materializate în biserica-femeie. Cu toate acestea, deschiderea spre absolut nu anihilează drama interioară a creatorului, ducându-l înspre o pierzanie voită și violentă. Fără doar și poate, de aici se naște caracterul distructiv al actului creator. Așadar, gravitatea înfăptuirii unui astfel de gest decurge, întâi de toate, din faptul că meșterul e nevoit să renunțe la „lumina omului”⁶. În *Meșterul Manole*, venirea Mirei, piedicile pe care Manole le ridică în calea acesteia prin rugăciune și actul zidirii sunt acele elemente ce determină perceperea creației prin moarte.

Pe lângă drama interioară a meșterului, morala creștină accentuează înțelegerea creației prin jertfă ca fiind o manifestare a demonicului, o încălcare a cuvântului divin: „A fost odată săpat în piatră: să nu ucizi. Și alt fulger de atunci n-a mai căzut să șteargă poruncile”⁷. Pe de altă parte, pietrificarea umanului în corpul arhitectonic al lăcașului depășește morala creștină prin raportare la miturile cosmogonice care vorbesc despre crearea Universului prin sacrificarea unui ființe mitice amorfe. Astfel, creația prin jertfă nu e altceva decât reintegrarea omului în antropocosmos, iar creatorul

⁵ Lucian Blaga, *Meșterul Manole*, în *Teatru*, vol. 1, ed. cit., p. 403.

⁶ Idem, *ibidem*, p. 335.

⁷ Idem, *ibidem*, p. 322.

nu face altceva decât să reitereze un act primordial, căci, așa cum susține Mircea Eliade, „o lucrare omenească nu are sens, nici validitate decât în măsura în care repetă actul divin care a avut loc «odinioară»”⁸. Concepția despre creația ce prin moarte dobândește nemurire e întâlnită chiar în textul operei, într-o replică a lui Bogumil: „Ce e trupul ăsta? Râia sufletului. Făptuiește, nu cumpăni! Sufletul iese din trupul hărăzit viermilor albi și păroși și intră învingător în trupul bisericii, hărăzit veșniciei. Pentru suflet e un câștig”⁹.

Un fenomen similar e întâlnit și în opera lui Adrian Maniu, și aici necesitatea morții prin jertfă pierzându-și o parte din valențele distructive. Gravarea tabloului lumii organice de la începutul piesei și a manierei în care aceasta urmărește să pună stăpânire asupra umanului integrează actul zidirii în normele frescului. În fond, sacrificiul Meșterului nu e altceva decât o replică prin care se transmit posterității amprente-le unei imagini ce oglindește lumea originară, asigurându-se, totodată, existența în timp a instinctelor creatoare. Având în vedere intriga dramei, Gheorghe Lăzărescu accentuează necesitatea înțelegerii jertfei ca mijloc de apărare esențial pentru perpetuarea gândului creator: „În drama lui Adrian Maniu, jertfa are menirea să contracareze influențele malefice ale forțelor telurice, ostile omului, și ale divinităților religiilor naturiste ale antichității, opuse noii credințe”¹⁰. De asemenea, încadrarea sacrificiului în normele frescului este susținută prin eliminarea scenelor ce reprezintă punctele culminante. Se remarcă astfel absența femeii din tabloul mi-

⁸ Mircea Eliade, *Comentarii la Legenda Meșterului Manole*, București, Editura Humanitas, 2004, p. 9.

⁹ Lucian Blaga, *Meșterul Manole*, în *Teatru*, vol. 1, ed. cit., p. 325.

¹⁰ Gheorghe Lăzărescu, *Adrian Maniu*, București, Editura Albatros, 1985, p. 166.

tic al dramei, a rugăciunii prin care Meșterul ridică piedici în calea soției sale, precum și absența actului zidirii.

Întrucât „jertfa Mirei este jumătatea jertfei lui Manole”¹¹, actul creator nu poate fi desăvârșit înainte ca ambele jertfe să fie realizate. Depersonalizarea treptată a meșterului după zidirea femeii în biserică va atinge apogeul prin sinuciderea ce echivalează din punct de vedere mitologic cu zborul lui Icar. Contopirea celor două jertfe într-una singură determină reîntregirea sacrificiului suprem, fapt ce va genera accederea meșterului și a soției sale spre un alt nivel cosmic și, pe de altă parte, dăinuirea creației. Acest moment coincide cu schimbarea punctului de referință în perceperea creației, centrul de greutate mutându-se de pe moarte pe nemurire.

Însă transmutarea creației din sfera efemerului spre cea a veșniciei parcurge o etapă intermediară, în care creatorul își revalorizează creația și, implicit, necesitatea jertfei pentru înfăptuirea acesteia. Astfel, dubla identitate a meșterului, căci el are, așa cum menționează Adrian Maniu, „apucături de dumnezeu și fiară”¹², se scindează odată cu reconferirea unui alt sens actului creator. Meșterul nu mai e acum damnat pentru încălcarea unei porunci divine, ci, dimpotrivă, devine „exclusiv artist, mai exact, este artistul absolut, simbolul și prototipul mitic al creatorului”¹³. Desigur, această etapă intermediară apare sub forme diferite în cele două piese.

În *Meșterul Manole* actul jertfirii este privit ca fiind un act ludic. Conferirea unui astfel de sens creației prin moarte determină o radicală schimbare a percepției pe care

¹¹ Dan C. Mihăilescu, *op. cit.*, p. 59.

¹² Adrian Maniu, *op. cit.*, p. 55.

¹³ George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, București, Editura Minerva, 1976, p. 361.

Mira o are asupra gestului în sine, iar acest lucru s-ar datora funcției sacrale a jocului. Dacă inițial soția meșterului se împotriva construirii prin moarte, ulterior aceasta va fi de acord cu ideea unei sinucideri simbolice. Datorită inocenței sale, Mira nu poate întui traiectoria tragică a jocului, ireversibilitatea actului ludic. Cu toate acestea, creația prin joc străbate drama blagiană încă de la început. Dialogul dintre Mira și Manole urmărește tocmai echivalarea celor două acte (actul creator – actul ludic) și reprezintă totodată punctul *ab origine* al jocului, a cărui derulare ulterioară se va concretiza în două scene semnificative. Prima scenă este aceea în care Mira sare pe Găman, reproducând simbolic ridicarea bisericii pe pământul năvălit, iar cea de-a doua este scena zidirii propriu-zise.

Nevoia de accentuare a rolului pozitiv al sacrificiului determină reinvestirea jertfei cu semnificații sacrale și în *Meșterul*. Având la bază concepția panteistă, conform căreia orice parte din natură e o fărmă din Dumnezeu, jertfa va fi înțeleasă ca antropomorfizare, așa cum enunță și Gheorghe Lăzărescu în *Adrian Maniu*: „pentru el [meșterul], dar nu și pentru alții, mănăstirea este antropomorfa”¹⁴. Antropomorfizarea spațiului sacru îi permite creatorului reiterarea miturilor cosmogonice, mituri ce vorbesc despre nașterea universului prin jertfirea unei ființe. Astfel, prin jertfa umană, meșterul nu va face nimic altceva decât să se reintegreze și să reintegreze ființa jertfită în antropocosmos. Așadar, această nevoie este și de natură originară, nu doar un efect al manifestării demoniului prin meșter. Opțiunea pentru o astfel de percepere a jertfei se regăsește în intriga operei, în conflictul perpetuu dintre om și natură. Personificarea elementelor telurice determină oglindirea sacrului în

¹⁴ Gheorghe Lăzărescu, *op. cit.*, p. 171.

profan, permițând echivalarea gestului meșterului cu gestul arhetipal al creației.

Intermedierea celor două viziuni diametral opuse (creația prin moarte și creația ca nemurire) prin joc, respectiv antropomorfizare presupune conferirea unui statut magic jertfei, întrucât „un act nu are semnificație decât în măsura în care participă la un prototip sau în măsura în care repetă un act primordial”¹⁵. Mai mult, săvârșirea actului sângeros constituie nu doar baza bisericii, ci și integrarea parțială a creației în sfera eternității, desăvârșită mai târziu prin jertfa de sine.

Sinuciderii violente a meșterului i se pot atribui mai multe accepțiuni: desăvârșirea bisericii, mutarea pe un alt nivel cosmic, precum și re-facerea gestului liminar al Creației prin resurecția mitului, realizându-se astfel împlinirea plenară atât a creatorului, cât și a creației. Zidirea femeii, interpretată ca închidere spre deschidere, este dublată de moartea meșterului, ce poate fi înțeleasă tot în limitele unei dualități paradoxale: coborârea spre înălțare.

Anticiparea săvârșirii punctului ultim al sacrificiului este marcată prin „zbuciumul meșterului [ce] se consumă în extaz și căderi care, în final, se vor concilia în staza apolinică a presentimentului propriei sale morți, pe care o exprimă în cuvinte pline de tâlc”¹⁶. Vorbele subtile ale creatorului „De acum îmi rămâne o săvârșire și mai mare”¹⁷ sau „Locul nu mi-l mai găsesc în atâta loc. Ceasul meu a încetat”¹⁸ sunt însă înțelese ca fiind expresia nebuliei sau a orgoliu-

¹⁵ Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 9.

¹⁶ Ioan Mariș, *Lucian Blaga – clasicizarea expresionismului românesc*, Sibiu, Editura Imago, 1998, p. 137.

¹⁷ Adrian Maniu, *op. cit.*, p. 84.

¹⁸ Lucian Blaga, *Meșterul Manole*, în *Teatru*, vol. 1, ed. cit., p. 419.

lui exacerbat. Această percepere este mult mai nuanțată în *Meșterul*, aici poporul „complotând” împotriva creatorului: „Pare arhanghel – e diavol necurat”¹⁹.

Odată anticipată, jertfa de sine devine iminentă. Manole, respectiv meșterul conștientizează că ei nu au reprezentat decât unealta prin care însuși Dumnezeu a creat. Rolul lor fiind definitivat, nu le mai rămâne decât să se sustragă din imanență, iar astfel moartea eroilor duce la împlinirea acestora în transcendență. Ba mai mult, sacrificiul necesar al meșterului e interpretat de Dan C. Mihăilescu ca fiind o permanentă căutare de sine: „*Prilejuind* împlinirea eroului și a Ideii sale, sacrificiul se instaurează în traseul dramatic blagian ca măsură, ca desăvârșire adică, a unei evoluții de sine”²⁰. Împlinirea eroului se concretizează în coexistența cu soția sa pe același plan cosmic. În esență, spune Lucian Bâgiu, moartea reprezintă regăsirea erosului²¹. Așadar, intrarea în absolut favorizează reunificarea dragostei, biserica și femeia contopindu-se într-un singur trup.

În acest sens, interpretarea gestului final al meșterului merită o atenție sporită, întrucât reflectă tocmai maniera în care profanul se întâlnește cu sacrul. Valorificând miturile antice, Lucian Blaga și Adrian Maniu atribuie morții creatorului elemente ce constituie o repetare a zborului lui Icar. În piesa lui Adrian Maniu sfârșitul tragic este accelerat prin revolta oamenilor. Suindu-se în biserică pentru a trage clopotul, meșterului i se dărâmă schelele, astfel încât singura cale de coborâre rămâne zborul. Chiar dacă pentru norodul care vede în meșter un vrăjmaș al credinței moartea echiva-

¹⁹ Adrian Maniu, *op. cit.*, p. 90.

²⁰ Dan C. Mihăilescu, *op. cit.*, p. 58.

²¹ Lucian Bâgiu, *Dramaturgia blagiană*, Sibiu, Editura Imago, 2003, p. 107.

lează cu un sfârșit tragic, pentru creator zborul e, de fapt, momentul în care are loc desăvârșirea creației: „Când clopotul a sunat și s-a oprit,/ Menirea mea îmi cere mai mult, și-acum zborul/ Îmi dă prilejul să fiu iar făptuitorul”²².

Dacă în *Meșterul* zborul este rezultatul unei opțiuni nu doar voite, ci și impuse, în *Meșterul Manole* sfârșitul tragic este urmarea strict a opțiunii meșterului. Ascunderea intenției sub vălul vorbelor îi oferă lui Manole certitudinea că actul său nu poate fi dedus de către popor decât atunci când e prea târziu. Mai mult, dionisiacul de dinainte se transfigurează în apolinic, astfel încât zborul este privit nu ca o necesitate fatală, ci ca mijlocul ideal de desăvârșire a creației și de întregire a creatorului. Permanentizarea bisericii și accederea la transcendență a lui Manole sunt sugerate într-una dintre replicile finale ale piesei: „El tot așa zicea: Înfăptuirea bisericii cere tot, și te duce de-a dreptul în moarte sau sărăcie, în cer sau nebunie”²³. Nevoia pieririi creatorului în vederea asigurării perenității operei este ilustrată în cele două piese prin vorbele mai mult sau mai puțin laudative ale personajelor. În drama *Meșterul* intrarea în eternitate a lăcașului este marcată în ultima replică: „Biserica trăiește întâia liturghie”²⁴, în vreme ce sfârșitul dramei blagiene concentrează într-un singur rând grandoearea construcției: „Doamne, ce strălucire aici și ce pustietate în noi!”²⁵.

Însă valențele integratoare și creatoare ale morții sunt intermediare de tragic. Moartea însoțește mereu creația, provocând dezintegrarea treptată a personalității creatorului, fapt ce determină o radicală creștere a conflictului

²² Adrian Maniu, *op. cit.*, p. 90.

²³ Lucian Blaga, *Meșterul Manole*, în *Teatru*, vol. 1, ed. cit., p. 428.

²⁴ Adrian Maniu, *op. cit.*, p. 92.

²⁵ Lucian Blaga, *Meșterul Manole*, în *Teatru*, vol. 1, ed. cit., p. 428.

dramatic, detensionat ulterior prin sublimarea în absolut. Relaționarea pozițiilor pe care jertfa le ocupă treptat pe axa imanență – tragic – transcendență este comentată de Eugen Todoran în volumul *Lucian Blaga. Mitul dramatic*, aici criticul susținând că „orice fapt uman poate deveni purtător de semnificație tragică prin punerea lui sub semnul transcendenței”²⁶. Referindu-se la drama *Meșterul Manole*, Lucian Bâgiu întărește interpretarea lui Eugen Todoran, observând că jertfa lui Manole nu e altceva decât o sublimare sofianică sau, altfel spus, „un prilej de transfigurare a vieții întru transcendență”²⁷.

Predispoziția lui Lucian Blaga și a lui Adrian Maniu de a-și concepe operele pe baza unor structuri mitice care vorbesc despre creație ca act antagonic își are rădăcinile într-o necesitate dublu contextualizată. Astfel, vorbim despre contextul cultural-istoric ce a dominat prima jumătate a secolului al XX-lea, acesta cuprinzând totodată o acută nevoie de revalorizare a conștiinței identitare balcanice. Referindu-ne la schimbările culturale ce survin la începutul secolului în spațiul românesc, vom vedea că alegerea motivului creației prin jertfă este rezultatul unei fuziuni între elemente expresioniste și tradiționaliste, autorii urmărind deopotrivă recuperarea arhaicității, dezintegrarea eului sub presiunea unei forțe deopotrivă creatoare și distrugătoare, exprimarea elanului vital etc. Alegerea baladei populare *Monastirea Argeșului* ca sursă de inspirație nu este nicidecum întâmplătoare, cei doi autori marcând astfel apartenența spațiului mioritic la spațiul balcanic. Atât Lucian Blaga, în *Trilogia culturii*, cât și Mircea Eliade, în *Co-*

²⁶ Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mitul dramatic*, Timișoara, Editura Facla, 1985, p. 319.

²⁷ Lucian Bâgiu, *op. cit.*, p. 106.

mentarii la *Legenda Meșterului Manole*, atrag atenția asupra unei credințe în potențialitățile creatoare ale morții prin suferință, concepție specifică Europei Răsăritene. Viziunea identitară ce transpare în *Meșterul Manole* și *Meșterul* este discutată și de G. Călinescu, criticul considerând că identitatea culturală românească se fundamentează pe existența a patru mituri: mitul etnogenezei, mitul morții și transhumanței, mitul Sburătorului și mitul jertfei necesare creației. Acest din urmă mit reflectă apartenența spațiului mioritic la lumea balcanică și prin prisma coordonatelor religioase. Perceperea creației ca punte între uman și sacru se datorează perspectivei sofianice, cea mai importantă determinantă a ortodoxismului, Sofia reprezentând o existență intermediară între Dumnezeu și lume. În esență, sofianicul, spune Lucian Blaga, „este un anume sentiment al omului în raport cu transcendența, sentiment cu totul specific, grație căruia omul se simte receptacol al unei transcendențe coborâtoare”²⁸, afirmație ce își găsește exemplificarea în cele două piese, așa cum am arătat mai sus.

Așadar, contextualizarea operelor determină înțelegerea opțiunii autorilor de a explora identitatea românească așa cum apare aceasta într-unul din miturile fundamentale ale culturii române. Privind mitul creației prin jertfă prin prisma celor două piese, *Meșterul Manole* și *Meșterul*, se ajunge la concluzia că actul creator este rezultatul unui dublu sacrificiu, ce presupune retragerea din vremelnicie în transcendență prin suferință. Astfel, se instaurează paradoxul creației, a cărui existență în spațiul mitic românesc poartă deopotrivă însemnele începutului și sfârșitului.

²⁸ Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, Cuvânt înainte de Dumitru Ghișe, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969, p. 168.

BIBLIOGRAFIE:

Bâgiu, L. (2003): *Dramaturgia blagiană*, Editura Imago, Sibiu.

Blaga, L. (1984): *Teatru*, vol. I, Ediție îngrijită de Dorli Blaga, Antologie și repere istorico-literare de Mihai Dascăl, Editura Minerva, București.

Blaga, L. (1969): *Trilogia culturii*, Cuvânt înainte de Dumitru Ghișe, Editura pentru Literatură Universală, București.

Eliade, M. (2004): *Comentarii la Legenda Meșterului Manole*, Editura Humanitas, București.

Gană, G. (1976): *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Editura Minerva, București.

Lăzărescu, G. (1985): *Adrian Maniu*, Editura Albatros, București.

Maniu, A. (1975): *Lupii de aramă*, Ediție îngrijită și cuvânt înainte de Doina Modola-Prunea, Editura Dacia, Cluj-Napoca.

Mariș, I. (1998): *Lucian Blaga – clasicizarea expresionismului românesc*, Editura Imago, Sibiu.

Mihăilescu, D. C. (1984): *Dramaturgia lui Lucian Blaga*, Editura Dacia, Cluj-Napoca.

Todoran, E. (1985): *Lucian Blaga. Mitul dramatic*, Editura Facla, Timișoara.

Blaga și Yeats. „Războaiele” sensibilității

Beatrice Gabriela FRANCOVSCHI
Universitatea din Craiova

Abstract: It can be considered somehow ironic the situation in which are to be found Lucian Blaga and William Butler Yeats. In a time dominated by tension, when conflicts were smouldering and people's lives hung on cobweb wires, the two were diluting time and claiming immortality. Although living in different environments, the hostile atmosphere of the period resonated in the same way at the level of the creative core of the two demiurges. Unconsciously, we can say, each and every one of them would have been able to even seal a Faustian pact to win the struggle with Chronos.

Keywords: Blaga, Yeats, sensibility, parallels

Cuvinte cheie: Blaga, Yeats, sensibilitate, paralele

Criticul George Gană afirma, pe bună dreptate că: „Înțelegerea și judecarea adecvată a operei lui Blaga – ca, dealtfel, a oricărui mare scriitor – implică pătrunderea până la fondul ireductibil al personalității lui, adică până la acele elemente care configurează modul său original de a vibra în fața lumii. Oricâte definiții se pot da artei, ea e totuși, în ultimă analiză, expresia unei reacții specifice la problemele existenței, mărturie semnificativă a participării la ea; iar opera, cu deosebire în cazul scriitorilor mari, nu e simplă alăturare de texte eterogene, ci un tot organic, a cărui unitate substanțială derivă din permanența elementelor în

jurul cărora se structurează personalitatea și care alcătuiesc substratul sau nucleul operei.”¹

Vom observa, în cele ce urmează, două spirite asemănătoare, două genii creatoare supuse fatalității, care îi va forța să coexiste unui mediu vitreg. Această perioadă nefastă pentru întreaga omenire va atinge anumite coarde care par a rezona pe tonalități similare în cei doi autori evocați în prezenta lucrare: Lucian Blaga și William Butler Yeats.

Lucian Blaga (n. 9 mai 1895, Lancrăm, lângă Sebeș, comitatul Sibiu - d. 6 mai 1961, Cluj) a fost un filozof, poet, dramaturg, traducător, jurnalist, profesor universitar, academician și diplomat român. Fiind o personalitate impunătoare și polivalentă a culturii interbelice, el a marcat perioada respectivă prin elemente de originalitate compatibile cu înscrierea sa în universalitate. Dar asta știam cu toții deja, doar asta ne-a adus aici. Copilăria i-a stat, după cum mărturisește el însuși, „sub semnul unei fabuloase absențe a cuvântului”², viitorul neputând să vorbească până la vârsta de patru ani.

William Butler Yeats (n. 13 iunie 1865, Sandymount – d. 29 ianuarie 1939), una dintre cele mai importante figuri al literaturii secolului XX, este un poet și dramaturg irlandez. Operele sale au fost sintetizate într-o definiție care a servit și ca motivație pentru juriul Premiului Nobel pentru Literatură în 1923, pe care l-a obținut: ”poezia sa întotdeauna inspirată care, într-o formă artistică superioară, dă expresie spiritului unei națiuni întregi”.³ Încă de la o

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

² Lucian Blaga, *Hronicul și cântecul vârstelor*, București, Ed. Humanitas, 2012, p. 11.

³ Laureții Premiului Nobel pentru Literatură - *Almanah Contemporanul*, 1983, pag 163

vârstă fragedă a studiat poezia, a fost fascinat deopotrivă de legende irlandeze, dar și de cele oculte. Prima fază a operei sale, care a durat aproximativ până la începutul secolului s-a aflat sub semnele acestor teme. Primul său volum de versuri a fost publicat în 1889. În anii copilăriei îi plăcea să se plimbe singur, era foarte visător și în consonanță cu crezul acestuia, „religia frumuseții”, și-a făurit „o nouă religie, o biserică aproape infailibilă a tradiției poetice”⁴.

Se poate constata o similaritate minoră chiar din incipitul informațiilor biografice legate de cei doi poeți, fiind ambii, încă din copilărie aflați sub semnul oniricului și într-o strânsă conexiune cu natura, rezonând cu aceasta până la nivelul fiecărui atom.

Odată cu anul 1900, poezia lui Yeats a cunoscut o schimbare de traiectorie, dobândind particularități mai mult realiste. El a renunțat în mare măsură, la credințele transcendente din tinerețea sa, deși rămăsese încă preocupat de măștile fizice și spirituale, precum și de teoriile ciclice despre viață. De-a lungul anilor Yeats, a adoptat diferite poziții ideologice, inclusiv cele menționate de criticul Mihai Moise Valdez, „pozițiile ideologice de naționalism radical și clasic liberale”.

Era irlandez, prin descendență, loc de naștere – Sandymount – și temperament, misticism specific cultului străvechilor tradiții celtice, dând dovadă de un patriotism înflăcărat, militând împotriva stăpânirii engleze prin activități și scrieri, mai ales după rebeliunea din 1916, până la proclamarea Statului liber irlandez (1922). Opera sa de după anul 1910 a fost puternic aflată sub influența lui Ezra Weston Loomis Pound (n. 30 octombrie 1885 Hailey, Idaho SUA – d. 1 noiembrie

⁴Orizont, no. 30 (July 29, 1988) p. 16. trad. Anghel Dumbrăveanu și Mircea Mihăieș: *Tremurul Valului* (*The Trembling Of the Veil*, W.B. Yeats, 1922)

1972 Veneția, Italia), un poet american, reprezentant de marcă al modernismului literar al secolului XX. Datorită acestuia, Yeats a devenit mai modern în concizie și imagini, dar nu și-a abandonat niciodată adeziunea strictă la forma tradițională a versurilor. El a avut un interes etern legat de misticism și ocultism, care a fost o piedică pentru unii cititori, dar el a rămas fără inhibiții în promovarea filosofiei lui idiosincratice, iar poezia sa a continuat să crească puternic odată cu vârsta sa.

Opera lui Lucian Blaga s-a bucurat, încă de la bun început, de recunoaștere critică aproape unanimă. Recomandat atenției publice de către Sextil Pușcariu, reputatul savant lingvist, Lucian Blaga a reușit să capteze, chiar din anul debutului său poetic (1919), elogiile incomodului Nicolae Iorga, fostul mentor sămănătorist, partizan al eticului și al etnicului în literatură, iar, la polul opus, să și le adjudece pe acelea ale lui Ovid Densusianu, adept și propagator al modernismului de factură declarat simbolistă, întemeietor și conducător al revistei *Viața nouă* (1905-1925). Nu peste mult timp, poezia lui Lucian Blaga s-a bucurat de recunoaștere din partea unor personalități de orientări diferite, cum ar fi, de exemplu, Eugen Lovinescu, Mihail Ralea, Tudor Vianu, Panaitescu-Perpessiciu, Pompiliu Constantinescu, Vladimir Streinu, George Călinescu, Ion Barbu, Ion Pillat, Alexandru Philippide, spre a nu-i menționa decât pe unii dintre cei mai cunoscuți literați ai vremii.

Meritul unei prime radiografii de ansamblu a liricii blagiene îi revine lui Eugen Lovinescu, care vede, cu intuiția sa critică remarcabilă, în tânărul poet pe „unul dintre cei mai originali creatori de imagini ai literaturii noastre”, plăsându-l mai întâi în rândul moderniștilor⁵, spre a-l trans-

⁵ Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane, III. Evoluția poeziei lirice*, cap. *Contribuția modernistă a Ardealului*, București, Ed. Ancora, 1927

fera apoi, potrivit cu principiul dialectic al „revizuirilor”, în rândul tradiționaliștilor (în „Istoria literaturii române contemporane”, ediția din 1937). Memorabilă rămâne identificarea surselor lirismului blagian de către mentorul „Sburătorului” în cuprinsul acestei din urmă lucrări: „Expresionism poetic, iar alteori o cugetare plasticizată, ușor de transpus într-o schemă foarte simplă; fixarea unei impresii sau a unei constatări de ordin intelectual prin procedeul comparației (...) – iată mecanica poeziei lui Lucian Blaga.”⁶ Desigur, indicând comparația drept modalitate fundamentală de expresie poetică, Lovinescu avea în vedere, de fapt, metafora, care nu este altceva decât o comparație de rang superior. În perioada comunistă, după 1964, odată cu recuperarea oficială a lui Lucian Blaga și înscrierea sa, alături de Ion Barbu, George Bacovia și Tudor Arghezi, în manualele școlare, opera sa întrunește din nou aprecierea unanimă din partea unor critici de tendințe diferite, între care Ov. S. Crohmălniceanu, N. Manolescu, N. Balotă, E. Simion, Șt. Aug. Doinaș sau din partea mai specializaților George Gană, Alexandra Indrieș și alții.

A durat ceva timp până ce Europa avea să se obișnuiască cu traducerea unui limbaj poetic englez, să relaționeze cu temele și fundalul irlandez care se află la baza operei lui Yeats, să îi înțeleagă poziția peculiară în cultura și politica țărâmului său natal și să descopere o paletă de cititori pentru acesta. Mulți dintre cei care i-au tradus operele au fost poeți la rândul lor, în căutare de inspirație și o lectură proaspătă, cu scopul de a reuși să îi imite sensibilitatea și creativitatea. Aceștia au împrumutat anumite elemente specifice lui Yeats sau le-au adaptat, dar, datorită faptului

⁶ Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane 1900-1937*, București, Editura Minerva, 1937

că au fost utilizate în limbile natale, majoritatea nu s-au bucurat de recunoașterea pe care ar fi meritat-o. Traducerile aparținând „profesioniștilor” s-au dovedit, de multe ori nedrepte, neridicându-se la justa valoare a operelor originale.

Moartea lui Yeats în 1939 a reactivat interesul public legat de operele sale în întreaga Europa, dar nu numai, la care a aderat și țara noastră. S-a remarcat rolul său în promovarea reînvierii culturii celtice și a unei literaturi naționale irlandeze printr-un vers de o calitate mistică, similară unei incantații, care cu greu poate fi redată în orice altă limbă. S-a considerat că a reușit crearea unei fericite sinteze între spiritul colectiv, național și rafinarea unei arte poetice proprii. Ion Pillat, unul dintre poeții români care l-au tradus adesea pe Yeats, evedia că este conștient de faptul că, de oricâtă acuratețe ar părea că dau dovadă traducerile sale, muzicalitatea inerentă a versurilor yeatsiene scapă oricărui translator. Dragoș Luță⁷ (1939) observa culoarea întunecată generală sub semnul căreia se află versul poetului irlandez, linia delicată și atenția pentru detalii, misticismul rafinat, nuanțele nenaturale introduse cu foarte mare atenție, foarte studiat, pentru atingerea efectului sincretic scontat.

Intensa teamă, disprețul de îmbătrânire și moartea sunt temele care pot fi reiterate chiar și la lectura superficială a lucrărilor sale. Multe din poemele lui Yeats reflectă o groază intensă legată de procesul de îmbătrânire și iminența pericolului de moarte, care apare odată cu o decădere, pe ambele planuri – fizic și spiritual – prin utilizarea de imagini și reflecții. Multe versuri de W. B. Yeats reflectă o obsesie neo-

⁷ Dragoș Luță, traducător al unui număr mare de poeme în limba engleză a diferiți autori, colaborator și responsabil cu îngrijirea suplimentului literar și pagina de literatură și artă a revistei *Bucovina literară*, Cernăuți, 1942-1944

bosită legată de trecut –atât trecutul îndepărtat, cât și viața sa personală – și aceste fixații sunt simboluri ale temelor sale care se reia psihotic. Poezia lui Blaga, de asemenea, este „în zona ei centrală, o lamentație atingând intensitatea tragică, un țipăt înăbușit, surdinizat, al ființei umane amenințate de moarte.” Opera sa se concretizează în poeme tragice sau elegiace, poetul fiind conștient de imanența morții și de „sclavia” omului față de timp. „Accepția mistică a morții – ca integrare în divin – îi este străină lui Blaga: moartea nu înseamnă pentru el transcendere, ci dispariție. Într-o asemenea perspectivă, timpul e resimțit ca devorator al vieții, existența devine o «mare trecere», lunecare spre abis.”⁸

Pentru Yeats, moartea sau chiar îmbătrânirea singur nu era un romantic sfârșit sau o soluție dramatică, era un proces organic care transformă individul uman în ceva gol și asemănător unei sperietori de ciori. Unul dintre cele mai uimitoare poeme care reflectă obsesia lui pentru fuga de lama ascuțită a timpului care îl bântuie este *Navigând spre Bizanț*. Scrisă în 1926, când W. B. Yeats îmbătrânește și începuse să-și dea seama de semnificația și consecințele vârstei. *Navigând spre Bizanț* reflectă dorința eului de a reveni la o vârstă, o epocă mai veche, departe de excesele tinereții și inabilitatea acesteia de a recunoaște vârsta și înțelepciunea. Începutul poemului integrează și afirmă linia generală pe care o urmează opera: „Asta nu-i țară pentru bătrâni. Tinerii stau / Unul în brațele celuilalt; păsările în copaci. Ești / Aici cu-aceste generații care mor ”⁹, care este și motivul călătoriei omonime. El nu mai simte că își are locul printre exuberanța tinerească și caută

⁸ George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, București, Editura Minerva, 1976

⁹ W.B. Yeats, *Navigând către Bizanț*, trad. Mircea Ivănescu, Sibiu, Ed. Transilvania, 1981

ceva mai mulțumitor și străvechi. Deși tinerii reprezentați în poezie de William Butler Yeats sunt „aceste generații care mor”, ele sunt totuși prea ocupate cu banalitățile lor pentru a fi capabili să înțeleagă căutările unui om în vârstă, care simte că este condamnat să trăiască în organismul său îmbătrânit, în timp ce sufletul său tânjește să fie liber.

Se pot stabili corespondențe între spiritul creator inadptat al lui Yeats și cel al lui Blaga, care încearcă, de asemenea, să își „chitească” sufletul într-un trup neîncăpător. Cei doi se detașează de timpul propriu-zis în care există din punct de vedere fizic, renegându-l sau pur și simplu ignorându-l, anulându-l prin neraportarea la el. Dacă Yeats alege călătoria către un tărâm vechi, într-o operă oarecum asemănătoare, Blaga apelează la o fuziune cu natura. Și el este conștient de efemeritatea „ambalajului său carnal”, care poate fi asemănat cu o amforă în care zace o explozie cosmică: „Numai pe tine te am, trecătorul meu trup, / și totuși / flori albe și roșii eu nu-ți pun pe frunte și-n plete, / căci lutul tău slab / mi-e prea strâmt pentru strașnicul suflet / ce-l port.”¹⁰ și accede către o comuniune cu natura, spre a se regăsi prin aceasta. Poezia se constituie într-o invocare patetică adresată universului, eul „claustrofob” cerând un lăcaș mai potrivit manifestărilor sale spirituale: „Dați-mi un trup, / voi munților, / mărilor, / dați-mi alt trup să-mi descarc nebunia / în plin!”¹¹ Și Yeats se exprimă printr-o lamentare patetică legată de forma sa fizică pe care o reduce la același material – lut – : „Călăuziți-mi spiritul bolnav de-atâta sete; / Prea strâns legat de animalul trup nici nu mai știu / Sufletul-mi cât suflet este și cât lut.”¹²

¹⁰ Lucian Blaga, *Pașii profetului*, Cluj, Editura Institutului de Arte Grafice „Ardealul”, 1921

¹¹ Lucian Blaga, *Pașii profetului*, Ed. cit

¹² W.B. Yeats, *Navigând către Bizanț*, Ed. cit.

Poemul autorului irlandez se încheie cu apogeul utopiei sale, conform căreia scindarea dintre trupul și spiritul său este completă, cel din urmă va fi „extras naturii”. Metamorfoza acestuia devine deplină prin atingerea stadiului în care devine: „[...] statuie bătută-n aur smălțuit / De sculptorii elini, reper și semn regal, / Spre-a ține treaz pe Împăratul adormit – / [...] încadrat în aura unui buchet floral / Pentru-a cânta doamnelor din Bizanț de sus, de pe colină, / Despre trecut și despre trecere – sau despre ce-o să vină.”¹³ Blaga, pe de altă parte, formează o spirală prin care reia versul inițial, maximizând efectul tragic al revenirii la aceeași condiție deprimantă: „Dar numai pe tine te am, trecătorul meu trup”¹⁴, condamnându-l, parcă, pe acesta la un „purgatoriu”, la o existență similară unui înger decăzut, damnat prin spulberarea iluziilor și aspirațiilor dionisiace.

Concepția pe care W. B. Yeats se baza era aceea conform căreia poetul reprezenta ceva în care lumea nu mai credea: încrederea în acea umanitate universală reprezentată prin imagini depozitate în subconștient, visele care aparțineau atât cerșetorului cât și nobilului și care fuseseră distruse ca și celelalte lucruri bune din civilizația tradițională, prin afirmarea clasei de mijloc „the shopkeeping logicians”. El credea în practica și filozofia a ceea ce se numește magie, în adevărul care ni se dezvăluie când pleopele noastre sunt închise și în trei doctrine după părerea lui. Credea că limitele minții umane se află într-o veșnică evoluție și că multe minți se pot reuni ca să creeze una mai mare, că memoriile noastre fac parte dintr-o memorie colectivă, iar această uriașă memorie poate fi evocată prin simbol. Prin această declarație Yeats reușește să cuprindă esența creației lui.

¹³ W.B. Yeats, *Navigând către Bizanț*, Ed. cit.

¹⁴ Lucian Blaga, *Pașii profetului*, Cluj, Editura Institutului de Arte Grafice „Ardealul”, 1921

O altă operă a lui W.B.Yeats, care reiterează veșnica temă a „claustrării spiritului într-o clepsidră” și degradarea implicată de aceasta este *Fuga animalelor de circ*: „Aflându-mă până la urmă un om ratat./ Să mă mulțumesc cu inima mea fost-am nevoit.” Abordează nu numai teama de îmbătrânire fizică dar mai important, teama de a fi în vârstă după scurgerea unei vieți care nu a fost substanțială sau plină de sens. Aceasta este o încercare a lui W. B. Yeats să se uite înapoi la vasta lui carieră și să pună la îndoială temele care fuseseră cândva proeminente în timpul zilelor sale ca tânăr poet. Și Lucian Blaga era, la rândul său urmărit de o veșnică nemulțumire, curiozitate metafizică pe care el o convertise într-o religie și un ideal de viață. Cel mai grăitor exemplu îl descoperim într-un aforism din volumul *Pietre pentru templul meu*: „O singură rugăciune am: «Doamne, să nu mă lași niciodată să fiu mulțumit cu mine însumi!»”¹⁵ Ambii autori au stat sub semnul influențelor lui Nietzsche, al folclorului, al filosofiei estice și al mitologiei. Yeats și Blaga au fost marcați de același impuls către crearea de mit; au încercat să-și sistematizeze viziunea cosmologică, indiferent de rezultate. Dragostea lor de teatru, a fost însoțită de dorința de a contribui la un repertoriu național. Există un inventar idei obsedante comune, teme și motive, cum ar fi permanenta schimbare în natură și în sine și dorința de a scăpa de roata sfâșietoare a scurgerii timpului.

În *Fuga animalelor de circ*, imaginile apar ca fantezii concave și Yeats exprimă înțelegerea propriei sale dezvoltări ca artist, dar și ca om. Temerile și angoasele sunt deghizate în animale de circ – „Animalele mele de circ au fost toate la spectacol” –și odată ajuns la o vârstă înaintată și la infirmitate, este

¹⁵ Lucian Blaga, *Pietre pentru templul meu*, București, Ed. „Cartea românească”, 1920

drept ca aceste imagini magice să fie date la schimb pentru o discuție onestă despre inima sa. El recunoaște că a trăit în funcție de fantasmagorii produse de propria-i minte, iar acest lucru face ca vârsta sa să devină chiar mai înfricoșătoare că își dă seama prea târziu că l-au costat realitatea însăși. La fel ca în multe din poemele lui, el descrie bătrânețea ca fiind o diformitate, fiind descris ca un „om defect”. Cel mai terifiant pentru Yeats ar fi fost motivul din cauza căruia îmbătrânirea însăși era atât de înfricoșătoare – deoarece nu își putea imagina că va muri fără sens; îmbătrânirea era cu greu un proces pe care l-ar fi putut asocia cu demnitatea, ci unul mai degrabă de tristețe, ocazie pentru regret și de retrospecție.

Un poem care poate fi asociat cu *Fuga animalelor de circ* este *Cetire din palmă*, unde regăsim un Blaga care deplânge o existență preîmbătrânită, care stă în liniște: „La patruzeci de ani – în așteptare / vei umbla ca și-acum printre stele triste și ierburi, / la patruzeci de ani sugrumându-ți cuvântul / te-i pierde în tine - în căutare. / Prin ani un vînt o să te tot alunge sub cer, / vei mânca miere neagră și aplecat vei tăcea.”. Ultimele stihuri blagiene pot fi translatate și înglobate într-un vers al lui Yeats din poezia menționată: „Am căutat o temă, dar în zadar am căutat”. Și *Cetire în palmă* ilustrează o lamentare patetică legată de efectul scurgerii timpului asupra individului uman coroborată cu dorința de a descoperi noi taine universal, invocând el originalitate și teme neexplorate: „La patruzeci ca pe-un țărm vei ajunge/ unde fără-ncetare / vei aștepta să vie la tine celălalt țărm, / [...] / Pe șaptezeci și șapte de uliți / vei umbla desculț și cu capul gol: / ce sămînță n-a fost în deșert aruncată? / ce lumină n-a fost în zadar cîntată?”¹⁶

¹⁶ Lucian Blaga, *Poemele Luminii*, ediție îngrijită de George Ivașcu, București, Ed. pentru literatura, 1968

În ciuda acestei evaluări mai degrabă sumbră a vieții și pregătire pentru moarte, observațiile lui W. B. Yeats nu sunt toate împânzite cu neliniște, înstrăinare sau groază. În timp ce cititorul primește impresia că irlandezul dorește să poată călători înapoi în timp și să corecteze greșeli sau să-și trăiască din nou tinerețea, există un număr limitat comentarii făcute în oricare din poeziile lui despre o asemenea dorință. Chiar dacă se simte neîmplinit, se mulțumește să se întrebe cu seriozitate despre posibilitatea de a deveni „sprietioarea bătrână de ciori” și la eventuala moarte, dar rareori, se îndepărtează în lungi tirade despre ce ar fi făcut altfel. Yeats poate că mai niciodată nu s-a simțit complet satisfăcut, dar vasta sa operă vorbește în volume întregi despre toate temerile noastre legate îmbătrânire, scufundarea în uitare, sau a nu fi realizat acea unică rară binecuvîntare – iubirea.

Cei doi poeți sunt spirite incandescende, menite să înnoate în aval contra scurgerii timpului. Atât Lucian Blaga cât și W.B Yeats sunt dirijați de o muzică internă care îi face să rezoneze la nivel cosmic, în contrast cu mediul în care se desfășoară. În încheiere, îl putem cita pe citicul Ov. S. Crohmălniceanu, care accentua printr-o imagine de un sincretism deosebit: „Poezia lui Blaga este de un lirism intens, extatic [...] care atinge vibrația copleșitoare a pânzelor lui Van Gogh.”¹⁷

Bibliografie

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

Blaga, Lucian(1921), *Pașii profetului*, Editura Institutului de Arte Grafice „Ardealul”, Cluj

¹⁷ Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol II, București, Ed. Universalia, 2003

Blaga, Lucian(1920), *Pietre pentru templul meu*, Ed. „Cartea românească”, București

Blaga, Lucian(1968), *Poemele Luminii*, ediție îngrijită de George Ivașcu, Ed. pentru literatură, București

Crohmălniceanu, Ovid S.(2003), *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol II, Ed. Universală, București

Dumbrăveanu, Anghel; Mihăieș Mircea (trad.), Orizont, no. 30 (July 29, 1988): *Tremurul Valului* (*The Trembling Of the Veil*, W.B. Yeats, 1922)

Gană, George(1976), *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Editura Minerva, București

Laureații Premiului Nobel pentru Literatură - Almanah *Contemporanul*, 1983

Lovinescu, Eugen(1927), *Istoria literaturii române contemporane*, vol. III, *Evoluția poeziei lirice*, cap. *Contribuția modernistă a Ardealului*, Ed. Ancora, București

Lovinescu, Eugen(1937), *Istoria literaturii române contemporane 1900-1937*, Editura Minerva, București

Yeats W. B.(1981), *Navigând către Bizanț*, trad. Mircea Ivănescu, Ed. Transilvania, Sibiu

Lucian Blaga și *nostalgia originilor*

Denisa-Elena PĂUN

Universitatea *Transilvania*, Brașov

Abstract: This paper attempts to elucidate the meaning behind that nostalgic predilection for the origins, which conveys into a personal myth in Lucian Blaga's poetry. Secluded in a peaceful atmosphere of the Transylvanian settings, Blaga perpetually tends to establish an organic relationship with the elements around him and place them on a symbolical map. The personal myth, thus revealed, guides the entire artistic experience, by taking different shapes along its way. Regarding this matter, I considered that Mircea Eliade's phenomenological studies of the myths and symbols can provide an adequate set of interpretation keys for Lucian Blaga's work.

Keywords: origins, nostalgia, primordial, personal myth, *eternal return*

Cuvinte cheie: origini, nostalgie, primordial, mit personal, *eterna reîntoarcere*

Lucian Blaga își făcuse loc în peisajul literar românesc ca un fenomen aparte în raport cu scriitorii aceleiași vremi. Refugiat în liniștea satului transilvănean, el găsește ambianța prielnică reintegrării în timpul cosmic, ideal. Tocmai pentru că exteriorul mundan nu reprezintă pentru acesta doar o vitrină din care își alege materialul decorativ, Blaga tinde să păstreze permanent o relație organică cu elementele care îl înconjoară, să le așeze pe liniile unei *geografii simbolice*¹. Această configurație a spațiului este produsul

¹ Ion POP, *Lucian Blaga. Universul liric*, Cartea Românească, 1981, p. 109

unui imaginar mitic animat de dorința imersiunii într-o realitate primordială.

Urmărind traseul discursului confesiv al subiectului în poezia blagiană, vom ajunge astfel la fundamentala obsesie a reîntoarcerii la origini care dă configurație operei poetice. Așadar, putem afirma, în termenii lui Mircea Eliade, că *nostalgia originilor* și *mitul eternei reîntoarceri* reprezintă osatura imaginarii blagian, pentru că prin mit este modelată întreaga experiență artistică a poetului.

Scopul lucrării de față este, așadar, elucidarea sensului acelei predispoziții pentru *nostalgia originilor* care se transpune într-un mit personal atât de pregnant în poezia lui Blaga. Vom urmări, de asemenea, ce forme concrete ia această pornire și cum orientează ea traseul subiectului în poezie. În acest demers, am considerat că Mircea Eliade și studiile sale de fenomenologie a mitului oferă o cheie de interpretare potrivită, mai ales în privința concepției metafizice despre lume.

Traseul reîntoarcerii parcurge mai multe vârste ale poeziei, delimitate conform diferitelor stări pe care eul le încercă în evoluția sa spirituală. Pornind de la premisa că ipostaza adamică este destinația finală, scopul ultim al călătoriei, am avut în vedere distincția pe care Mircea Eliade o face între tipurile de primordialitate în lucrarea sa, *Nostalgia originilor*. Eliade identifică o *primordialitate cosmogonică*, istorică – specifică momentului imediat următor după creație și care, în contextul nostru, s-ar putea confunda cu prima etapă a poeziei blagiene – și o *primordialitate pre-cosmică*, anistorică, care la Blaga ia locul momentului de seninătate și reconciliere cu Marele Tot, specific ultimei perioade a creației sale artistice.

Explicația pe care o dă Eliade tendinței pentru reîntoarcerea la dimensiunea germinală a lucrurilor se mulează

foarte bine tipului de sensibilitate blagiană, cât și convingerilor acestuia despre realitate: *O asemenea aspirație pentru adamic, pentru primordial, reflectă un timp arhaic de mentalitate, rezistând istoriei și exaltând sacralitatea vieții și a trupului*.¹ Prin urmare, devine aproape firesc să-i atribuim poetului o perspectivă tradiționalistă asupra vieții, însă, după cum observa și criticul Ov. S. Crohmălniceanu, Blaga înțelege tradiția diferit față de contemporanii săi. El evită autohtonizările forțate și urmărește mai degrabă originalul ce se confundă cu originarul, de factură transistorică, revelându-i *determinarea fatală, cosmică*.² Tendința lui Blaga este să dizolve timpul istoric în timpul cosmic, ciclic și infinit, oferindu-i astfel o valoare transcendențială. Obiectele dobândesc valoare participând la acest ciclu, devin receptacole ale unor forțe exterioare care le conferă un sens mai profund, prin întoarcerea la esența pierdută de-a lungul timpului. Realitatea apare așadar ca o copie a unui model universal, punctată de obiecte purtătoare de semnificații ascunse. Un simbol frecvent în lirica blagiană este cel al muntelui – *imago mundi* sau *Muntele Sacru*, în accepția lui Eliade –, care sugerează apropierea de zona sacrului, a cosmicului, fiind uneori asociat și imaginii cuplului adamic: *Pe-un pisc./ Sus. Numai noi doi./ Așa: când sunt cu tine/ mă simt nespus de-apropel/ de cer*.³

Volumul de debut, *Poemele luminii*, înscrie sistemul metafizic al gândirii blagiene sub semnul misterului, care

¹ Mircea ELIADE, *Nostalgia originilor*, Humanitas, București, 1994, p. 160

² Ov. S. CROHMĂLNICEANU, *Literatura română între cele două războaie mondiale (Vol. II)*, Minerva, București, 1974, p. 195

³ Lucian BLAGA, *Opera poetică*, Humanitas, București, 1995, p. 62

are prin excelență un sens ontologic și vitalist, rezonând foarte bine cu tendința de expansiune a sinelui în nemărginirea cosmică. Frântură din infinitul primordial, eul încă mai resimte firavele legături cu începutul și își asumă rolul de a le reconsolida prin depășirea limitei spațio-temporale. Așadar, fiecare parte integrantă a Marelui Tot tinde către ipostaza originară a increatului, de unde izvorăsc și sevele misterului: *mi-aștept amurgul, noaptea și durerea,/ să mi sentunece tot cerull/ și să răsară-n mine stelele,/ stelele mele,/ pe care încă niciodată/ nu le-am văzut.*⁴ Valorificarea misterelor este creație în forma ei genuină, însă ceea ce se naște aici e o realitate pură, tangibilă doar la nivel senzorial și nu cognitiv: *Un vâl de nepătruns ascunde veșnicul în beznă./ Nu-l vede nimeni, nimeni —/ și totuși află-l fiecare*⁵. Aspirația către absolutul lucrurilor este o formă de afundare în anonim, de comemorare a unui act mitic, care apare firesc odată ce omul devine conștient de *istoricitatea* sa. Înainte de a atinge acest nivel al conștiinței, el se considera posesor unic al ade-vărului absolut, stăpân peste tot ceea ce îl înconjoară. Însă deodată, *se descoperea pe sine la același nivel cu toți ceilalți oameni, adică supus condiționărilor inconștientului și istoriei*⁶. În astfel de momente de criză, abolirea timpului istoric și recuperarea paradisului pierdut devin un imperativ. Această suprimare a timpului nu este însă totală. Blaga cunoaște și el o istorie, fie ea a originilor, care e subordonată mitului, cristalizând astfel doar ceea ce e mai patriarhal și nealterat în natura umană. Desigur, versurile sale aparțin unor vremuri și nu pot fi plasate într-un context diferit. Blaga s-a format pe linia trasată între două coordonate temporale

⁴ Lucian BLAGA, *op. cit.*, p. 45

⁵ *Ibidem*, p. 56

⁶ Mircea ELIADE, *op. cit.*, p. 87

cruciale: Primul și cel de-al Doilea Război Mondial. Deși împrejurările istorice nu au lăsat semne concrete în poezie, cu siguranță acestea au avut o influență decisivă asupra sensibilității și concepției despre lume a lui Blaga. După cum am arătat deja, poetul era predispus, încă de la începutul formării sale, atât unei nostalgii a satului natal văzut ca microcosmos perfect omogen, cât și unei sensibilități față de tragismul vieții. Structura sa sufletească s-a cristalizat pe deplin odată cu înrâurirea factorului istoric care, prin teroarea războiului, a adâncit sentimentul efemerității vieții, a produs rupturi în relația dintre om și realitate și a amplificat setea pentru întoarcerea la un spațiu ocrotitor, învăluitor. A doua vârstă a creației, care începe cu volumul *În marea trecere*, e puternic impregnată de o tristețe și o nesiguranță ce se pot motiva prin teama în fața morții pe care a instaurat-o războiul.

E important de reținut că, pe harta geografiei universului blagian, poziția centrală e ocupată chiar de subiect, ceea ce favorizează participarea la repetarea cosmogoniei. După cum sublinia Mircea Eliade, Infernul, centrul Pământului și poarta către Cer se regăsesc la nivelul aceleiași axe de-a lungul căreia se realizează trecerea de la un regim ontologic la altul, de la o treaptă cosmică la alta. În jurul axei se organizează întreaga lume. Deci, nu întâmplător, situat pe această coordonată, eul blagian se simte *străfulgerat de-avânturi nemaipomenite* și mărturisește limpede: *săgeată vreau să fiu, să spintec/ nemărginirea,/ să nu mai văd în preajmă decât cer,/ deasupra cer,/ și cer sub mine*⁷. După cum am arătat, dintr-un poem ca *Vreau să joc* transpare acel avânt vitalist al eului, o tensiune a depășirii modelului individual către deplinătatea întregului.

⁷ Lucian BLAGA, *op. cit.*, p. 35

Se instituie un izomorfism fundamental, cel puțin pentru prima perioadă a creației, între fenomenele lumii exterioare – care sunt asimilate ca „văpăi” ce ard în prăpastia sufletului – și energia lăuntrică ce se propagă la nivelul întregului univers: *În limpezi depărtări aud din pieptul unui turn/ cum bate ca o inimă un clopot/ și-n zvonuri dulci/ îmi pare/ că stropi de liniște îmi curg prin vine, nu de sânge.*⁸ Universul poetic are o structură ciclică organizată de congruența dintre elementul *biografic* și cel *geografic*, fiecare primindu-și desăvârșirea prin identificarea cu celălalt. Este vorba despre un transfer mutual de valori, de pe urma căruia rezultă o poezie încărcată de sensuri.

Ulterior, începând cu volumul *În marea trecere* sunt trase liniile unui cadru care pare să-și fi pierdut configurația originală, iar deasupra lui plutește acum o spaimă de neant. Poezia acestei perioade, deși aparent *aspațială* și *atemporală*⁹, este într-o mare măsură atașată contextului real din care a luat naștere. Lumea e văzută ca un *paradis în destrămare*, iar eul devine problematic. Se conservă, totuși, conștiința acelei realități transcendente a lucrurilor, însă ele rămân mute, de necucerit: *Viața cu sânge și cu povești/ din mâini mi-a scăpat./ Cine mă-ndrumă pe apă?/ Cine mă trece prin foc?/ De paseri cine mă apără?*¹⁰ Subiectul a pierdut legătura intimă cu Marele Tot, e incapabil să mai refacă ordinea cosmică și se retrage, fără răspunsuri, în sine: *O, nu mai sunt vrednic/ să trăiesc printre pomi și printre pietre./ Lucruri mici,/ lucruri mari,/ lucruri sălbatice – omorâți-mi inima!*¹¹ Pe fundalul acestui spectacol al prăbușirii mai

⁸ *Ibidem*, p. 37

⁹ George GANĂ, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Minerva, București, 1976, p. 54

¹⁰ Lucian BLAGA, *op. cit.*, p. 143

¹¹ *Ibidem*, p. 129

licărește totuși reveria unui spațiu matricial. E adevărat că *geografia simbolică* a existenței organice suferă degradări în *marea sa trecere*, însă ea rămâne permanent la nivelul substratului poetic, proiectată ca ideal. Această zonă problematică, întunecată a traseului se prelungește până la volumele *La cumpăna apelor* și *La curțile dorului*, pentru ca mai apoi, începând cu *Nebănuitele trepte* să se întrevadă semnele unei lumi reîntregite și armonizate.

Momentul de reconciliere cu plenitudinea universală este încorporat în mitul *eternei reîntoarceri*, conform lui Eliade. La Blaga, pătrunderea în *primordialitatea anistorică* se face de la *Nebănuitele trepte* care duc înapoi spre eternul nemărginit. Motivele lirice ale primei vârste sunt reluate, însă eul nu revine din călătoria sa același, ci apare îmbogățit cu o înțelepciune specifică omului trecut prin vicisitudinile vieții, care a înțeles în fine adevăratul ei sens: *Sporește-ți cântarea precum se cuvine, / dă ceasului înțelepciunea ce-o ai*¹². Sub egi-da acestei noi viziuni, tabloul capătă contururi proaspete și nuanțe neîncercate până în prezent. Acum, eul privește viața din perspectiva forței generative pe care o deține, iar moartea – ca pe un prag în coborârea spre eternitate. Subiectul devine conștient de efemeritatea naturală a ființei umane, însă această perspectivă e compensată de conștiința înscrierii într-un ciclu cosmic, într-o realitate mereu regenerabilă. Este aceeași soluție pe care o consemna și Eliade – criza istoricității omului poate fi depășită prin acceptarea treptată a ideii că aparține acestei lumi. Blaga elogiază în acest moment sfârșitul, un sfârșit ce se suprapune mișcărilor de reconciliere, reintegrare și perfectă asimilare într-un spațiu arcaidian. Poemul *Schimbarea zodiei* este poate cel mai sugestiv în acest sens: *Și azi, dintr-o dată, neașteptat, acest răsărit.*

¹² *Ibidem*, p. 237

*Ce cântec nemăsurat!/ Ca unui orb vindecat/ lumea-n lumină
mi s-a lărgit./ Puterile mișcă-n zenit. /Deschid porțile: Timp
neumblat,/ bine-ai venit,/ bine-ai venit!¹³*

Subiectul se întoarce, în sfârșit, la acea esență pură și anonimă a ființei, substanță metafizică omniprezentă care poate fi încorporată întregului. Schema mitică a paradisului recuperat se trasează printr-o mișcare de regresie spre stadiul precosmic. Vindecarea eului care fusese scindat în *marea trecere* nu constă în reparare, ci în recreație și renaștere pentru că omul apare ca o ființă desăvârșită doar în acel moment primordial, când sânul matern al naturii îl nutrește cu sevele telurice: *Apoi ca frunza cobori. Și țărna/ ți-o tragi peste ochi/ ca o gravă pleoapă./ Mumele sfintele —/ luminile mii,/ mume sub glii/ îți iau în primire cuvintele./ Încă o dată te-adapă.¹⁴*

În final, trebuie menționat că hermeneutica lui Mircea Eliade înscrie eforturi de înțelegere a unor adevăruri universale valabile și tinde către o erudiție vastă prin care reușește să descopere specificul uman, dincolo de pluralitatea formelor de expresie. Studiile acestuia au venit ca o confirmare a unor intuiții în ceea ce privește poezia lui Blaga, însă nu au putut pătrunde până în resorturile intime, unde creația își ascunde particularitățile. Simbolurile și arhetipurile lui Blaga își asumă întotdeauna o semnificație personală, pe lângă acea situație ireductibilă și exemplară spre care tinde Eliade. *Mitul eternei reîntoarceri* și *nostalgia originilor*, studiate atât de intens de către istoricul religiilor, sunt asimilate poeziei lui Blaga. Concomitent, cele două dimensiuni dobândesc motivația individuală care funcționează doar în circuitul închis al operei, aceea a regăsirii de sine în

¹³ *Ibidem*, p.242

¹⁴ *Ibidem*, p.268

toată profunzimea ființei. Pornind de la accepția eliadescă a mitului ca istorie sacră adevărată ce a avut loc într-un timp primordial, a fost necesar să evoluăm, pe parcurs, la semnificația aparte pe care o dă Blaga. Mitul e întotdeauna o expresie personală pentru că reflectă modul fiecăruia de a-și reprezenta lumea. În cazul lui Blaga, mitul se instituie ca act creator, în urma căruia rezultă poezia, această poezie a reîntoarcerii la stadiul germinativ, unde își recuperează forța de a renaște etern.

BIBLIOGRAFIE

Blaga, L. (1995): *Opera poetică*, Editura Humanitas, București

Crohmălniceanu, Ov. S. (1974): *Literatura română între cele două războaie mondiale (Vol. II)*, Editura Minerva, București

Culianu, I. P. (2004): *Mircea Eliade*, Editura Polirom, Iași

Eliade, M. (1999): *Mitul eternei reîntoarceri*, Editura Univers Enciclopedic, București

Eliade, M. (1994): *Nostalgia originilor*, Editura Humanitas, București

Gană, G. (1976): *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Editura Minerva, București

Pop, I. (1981): *Lucian Blaga. Universul liric*, Editura Cartea Românească, București

Secțiunea a II-a:

**RECEPTAREA CRITICĂ
A DRAMATURGIEI LUI
LUCIAN BLAGA**

Receptarea interbelică a poeziei lui Lucian Blaga

Domnița Stanca ARUNCUȚEAN
Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca

The aim of this paper is to observe punctually the way in which the critical reception towards Lucian Blaga's works changes in the interwar period from its beginnings until it reaches a level of poetical maturity. It also outlines what brings new every critic in the interpretation of his poetry according to three controversial directions on which they could not agree.

Key words: critical reception, interwar period, the evolution of reception, polemics, interpretative news.

Cuvinte cheie: receptare critică, interbelic, evoluția receptării, polemici, noutăți interpretative.

Aspecte introductive

Reverberațiile pe care le-a avut opera poetică a unui scriitor într-o anumită perioadă asupra publicului cititor sunt unitățile de măsură prin care se contabilizează valoarea operei respective; și cum de cele mai multe ori glasul colectiv se estompează până într-atât încât devine o singură voce cu tonalitatea unui Călinescu, Lovinescu, Streinu sau Aderca, de bună seamă criticul literar este cel care ia pulsul a tot ce înseamnă: operă, scriitor, cititor, receptate, contextul social și orizontul de așteptare.

Odată cu sfârșitul primului război mondial, spațiul românesc intră într-un proces de efervescență culturală. Tradiționalismul și modernismul își dispută înăietatea, apar

noi reviste, aşadar mijloacele de propagare a literaturii se intensifică; *Gândire, Însemnări literare, Cugetul românesc, Sburătorul, Viaţa românească* sunt doar câteva exemple, iar Eugen Lovinescu promovează teoria sincronismului, îndemnând literatura română să vibreze la unison cu celelalte literaturi europene şi să migreze tematic de la sat la oraş.

Pe fondul acestor prefaceri culturale favorabile îşi face debutul în poezie Lucian Blaga. Deşi întreaga lirică debordează de originalitate, atât formală, cât şi tematică, publicul cititor, tocmai ieşit dintr-o conflagraţie mondială şi obişnuit cu literatura unui Octavian Goga sau George Coşbuc pare totuşi pregătit sufleteşte, după spusele lui Ion Breazu de această experienţă: „Omenirea îşi caută cu febriliate o apă vie, a spiritului, dătătoare de viaţă eternă. O nelinişte religioasă şi metafizică pluteşte în aer. Personalităţii omenesti i se caută o nouă valorificare, în care realităţile interne, ale spiritului, se impun cu necesitate”¹.

Nu vom insista asupra trăsăturilor care au rămas invariante de-a lungul carierei poetice şi care au fost uşor identificabile de critica vremii încă de la debut (ne referim aici la vitalismul de factură nietzscheiană predominant în primele volume, trecerea de la impresionism la expresionism odată cu *Paşii profetului* sau suflul panteist din cel de-al doilea volum), ci ne vom îndrepta atenţia înspre aspectele problematice asupra cărora criticii nu au reuşit să se pună de acord, ajungându-se până la punctul în care unii au simţit nevoia să revină la tipologizările făcute cu un deceniu în urmă pentru a le modifica. Ne vom referi aşadar la pendularea dintre tradiţionalism şi modernism, noutatea liricii blagiene receptată de unii critici doar la nivel formal, iar de

¹ Ion Breazu, *Pe marginea literaturii româneşti*, în Cosinzeana, nr. 1, ianuarie 1926; p.8

alții la nivelul fondului ideatic, dar și asupra unui soi de ermetism pe care o parte dintre critici l-au resimțit la nivelul construcției, iar alții în conținutul transmis.

Entuziasm „aproape” unanim la debutul poetic

Așadar, în 1919 își face debutul în poezie tânărul Lucian Blaga cu *Poemele luminii*, iar printre primii care scriu despre acest volum, dându-și votul de încredere se numără și lingvistul Sextil Pușcariu, care-i dedică un articol în *Glasul Bucovinei*, singura sa obiecție despre poezii ar fi că: „Deși nici una dintre ele nu atinge probleme de actualitate care ne preocupă, sunt sigur că toate vor fi binevenite pentru cei ce sunt doriți de opere de artă adevărată”². Afirmatie dictată de puterea obișnuinței, desigur, de a citi poezie angajată în slujba poporului și nu în slujba sinelui.

Poetul îl câștigă de partea sa chiar și pe Nicolae Iorga, atât de reticent când vine vorba de schimbare și închistat în normele sămănătorismului; „Poeziile lui Blaga sunt bucăți de suflet, prinse sincer în fiecare clipă și redată de o superioară muzicalitate în versuri care, frânte cum sunt, se mlație împreună cu mișcările sufletești înseși. [...] E și filosofie înăuntru, o melancolică, dar nu deprimantă filosofie, care leagă împreună toate aspectele din afară ale naturii și, înăuntru, toate mișcările prin care și noi îi răspundem”³.

Iar în 1922, Eugen Lovinescu vede în tânărul poet: „cel mai original creator de imagini pe care l-a cunoscut literatura română până acum: imagini neașteptate și profund

² Sextil Pușcariu, *Un poet: Lucian Blaga*, în *Glasul Bucovinei*, II, nr. 49, 3/16 ianuarie 1919, p. 1.

³ Nicolae Iorga, *Rânduri pentru un tânăr*, în *Neamul românesc*, XVI, nr. 88, aprilie 1919, p. 1.

poetice. Pentru a reda impresia liniștei, el cel dintâi a auzit zgomotul razelor de lună bătând în geamuri. Imaginea nu este unul din elementele poeziei lui Lucian Blaga, ci pare poezia lui însuși”⁴. Câțiva ani mai târziu, Călinescu se va raporta polemic la cei care afirmă că prin intermediul imaginilor Blaga transpune sentimente complexe și trăiri abstracte în circumstanțele în care, spune el: „arta este tocmai anularea prin imagini a gândurilor și sentimentelor”⁵.

Până în acest moment (1922) lirica blagiană pare că se bucură de recunoșterea critică unanimă, exceptând micul reproș pe care Pușcariu i-l face cu privire la faptul că poezia lui Blaga nu atinge niciuna dintre problemele de interes public, dar acest fapt poate fi neglijat în circumstanțele în care literatura de după război nu se mai inspiră din realitățile cotidiene, ci tocmai din adâncurile necercetate până atunci ale eului. Lovinescu spune despre această literatură postbelică următoarele: „arta nu mai reprezintă reflexul mișcărilor sociale; scriitorii nu mai sunt purtătorii de cuvânt ai aspirațiilor colective”⁶.

Însă în cele ce urmează vom vedea că se produce o rupe-re între formă și fond sau mai degrabă se iscă un fel de polemică între teoreticienii care văd noutatea doar la nivelul forme-i raportat la cei care consideră conținutul ideatic inovativ.

Forma sau conținutul ideatic?

În ordine cronologică, Alexandru Busuioceanu este printre primii care contestă caracterul liric al poeziei tocmai

⁴ Eugen Lovinescu, *Critica și literatura IV*, în *Sburătorul literar*, I, nr. 22, februarie, 1922.

⁵ George Călinescu, *Lucian Blaga* în *Gândirea*, an. VIII, nr. 2, 1928.

⁶ Eugen Lovinescu, *Figurine, Critice, volumul 5*, Editura Anco-ra S Benvensti, 1924, p. 186.

din cauza acestui cusur formal, afirmând că se apropie în ceea ce privește emoția transmisă mai mult de proză decât de poezie și consideră creația blagiană „o literatură la marginea poeziei și prozei, aproape un gen deosebit”⁷.

Ca să dovedească acest fapt, transcrie câteva poeme sub forma grafică a prozei și cu punctuația de rigoare, pentru a-și fixa definitiv crezul, și anume: „Poezia lui Blaga este de fapt o proză desăvârșit de plastică, uneori ritmată, niciodată rimată, prinsă în imagini strălucitoare”⁸.

Eugen Lovinescu nu merge într-atât de departe încât să alipească poeziile lui Blaga prozei, însă se raportează la procedeul specific simbolștilor- versul liber, pe care Blaga îl întrebuițează din alte rațiuni decât premergătorii săi: „violent modernist și chiar expresionist în dramele sale, d. Blaga e un antisimbolist în poezie”⁹ și își justifică judecata prin faptul că deși Blaga se folosește de versilibrism, acesta nu conferă liricii blagiene muzicalitate și ritm, ci mai degrabă un caracter „lapidar și aforistic”¹⁰.

Însă recunoaște că această inovație formală nu este atât de importantă pe cât se va dovedi a fi cea de conținut afirmând că: „adevărata reacțiune vine dela fond”¹¹.

Un alt procedeu de construcție adus în discuție, de această dată de Tudor Vianu își are rădăcinile în poezia antică și anume; „D. Lucian Blaga a introdus în poezia noastră genul comparației desvoltate al cărei loc de baștină a fost în

⁷ Alexandru Busuioceanu, *Figuri și cărți*, Editura Cartea românească, București, 1924, p. 129.

⁸ *Ibidem.*, p. 136.

⁹ Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane, volumul 3: Evoluția poeziei lirice*, Editura Ancoara S. Benvenisti, București, 1927, p. 378.

¹⁰ *Ibidem*

¹¹ *Ibidem*

literaturile vechi. Dintre cei doi termeni ai comparației, cel din urmă se ridică, numeric și cantitativ mai bogat, asupra celui dintâiu, îl acoperă și reușește să acapareze pentru sine atenția”¹². Vom vedea că acest procedeu este specific primelor volume și deși se păstrează și în celelalte, frecvența este mai scăzută și comparațiile nu mai sunt atât de simplist înfățișate.

Despre comparație vorbește și Lovinescu și o fixează prin exemple concise: „Lirismul d-lui Blaga se reduce, deci, în genere, la un impresionism poetic, iar alteori la o cugetare plasticizată, ce se poate transpune într-o schemă foarte simplă: fixarea unei impresii sau constatări de ordin intelectual prin procedeul comparației cu un alt termin din lumea reală”¹³.

Raportându-se tot la primele două volume, Vladimir Streinu îl acuză într-un fel pe Blaga că în dorința de a epta prin folosirea în altă manieră decât simboliztii verslibrismul nu face decât să dăuneze poeziei prin alterarea lirismului: „Revoluția era numai formală cu tot nietzscheismul de atitudine observat de d. Tudor Vianu. Stâlcirea tiparelor comune ale versului sărea în proză, deci dincolo de experiența de libertate a prozodiei simboliste, Impresia neplăcută, dar netă de traducere cu care ne încarcă lectura celor două din-tâi volume ale D.lui Blaga trebuie să o aruncăm pe seama acestei îndrăzneli a versului de a se depăși”¹⁴.

De cealaltă parte a baricadei se situează cei care văd în lirica blagiană substanța ideatică ca fiind principalul pilon inovativ.

¹² Tudor Vianu, *Masca timpului: Schițe de critică literară*, Editura: Librăria Dicezane, București, 1926, p. 116.

¹³ Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane, volumul 3: Evoluția poeziei lirice*, Editura Ancoara S. Benvenisti, București, 1927, p. 379.

¹⁴ Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară: marginalia: eseuri*, Editura: Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II”, București, 1938, p. 47.

Ion Breazu, care realizează unul dintre cele mai ample studii ale vremii despre Lucian Blaga, în șapte numere ale revistei *Cosinzeana*, învinovățește critica contemporană pentru înclinația aceasta de a considera mai inovativă forma în detrimentul fondului: „această vibrație nu este de natură pur intelectuală, cum afirmă unii, reducând valoarea poeziei lui Lucian Blaga la decorația artistică a imaginilor sale. În dosul acestor imagini se simte svâcnind emoția, izvorâtă parcă din adâncurile inconștientului”¹⁵.

Iorga, la rândul său observă substratul filosofic al acestor poezii, iar Lovinescu, surprinde câțiva ani mai târziu locul de irupție al acestor poeme: „Cu toată frenezia ei, poezia d-lui Blaga nu reprezintă o scobărare în inconștient spre fondul neorganizat al dispozițiilor sufletești primare, mistic uneori și turmentat de o neliniște metafizică; ea nu precede nici chiar dintr-o emoție profundă, ci din regiunea senzației sau din domeniul cerebralității”¹⁶.

Iată așadar cât de minuțioasă și nuanțată este interpretarea critică a liricii blagiene și nu se încheie aici, căci păreri contrare se maiifestă și în ce privește încadrarea într-unul dintre curentele literare care se manifestă în perioada interbelică.

Blaga-modernist sau tradiționalist?

Busuioceanu îl încadrează încă din 1924 la curentul modernist, însă foarte punctual arată că Blaga nu se revendică de la acel modernism promovat de simboliști, ci de la unul vivace, optimist, luminos: „Modernismul lui Blaga e o înnoire a cugetării și a atitudinii. E o înnoire interioară nă-

¹⁵ Ion Breazu, *Opera poetică a lui Lucian Blaga*, în *Cosinzeana*, nr. 3, ianuarie, 1926, p.30.

¹⁶ *Ibidem*.

cută din cultură și talent. Nu e modernismul ce are nevoie de clișee, modernismul „orașelor tentaculare” al coșurilor de fabrică ori al „bulevardelor cu mii de ochi electrici”. Și Blaga nu e nici modernistul blazat și isteric din București, care suferă de spleen și are viziuni macabre”¹⁷.

Urmărind linia trasată de Busuiocanu, Eugen Lovinescu îl alipește hotărât mișcării moderniste: „violent modernist și chiar expresionist în dramele sale, d. Blaga e un antisimbolist în poezie”¹⁸. Dar, în 1928, când deja patru volume de poezii erau cunoscute publicului (*Poemele luminii, Pașii profetului, În marea trecere, Lauda somnului*) și precursorii săi au înclinat deja balanța înspre modernism, Pompiliu Constantinescu îl încadrează la tradiționaliști, cu mențiunea că: „Tradiționalismul d-lui Blaga e un tradiționalism de expresie, nu o identificare de atitudine (observația privește mai ales, ultima sa manieră în care se speculează motive folklorice, într-un ambiguu eclectism de expresionism și tradiționalism)”¹⁹. Este posibil ca tradiționalismul de expresie de care vorbește Pompiliu Constantinescu să fi survenit în urma versificației pe care începe să o folosească odată cu *Lauda somnului* care prin simplitatea sa se apropie de poezia populară.

Aceasta este încă o chestiune în care criticii nu au rezonat la fel, însă vom vedea că atât Eugen Lovinescu, cât și Pompiliu Constantinescu se vor întoarce un deceniu mai târziu

¹⁷ Busuiocanu, Alexandru, *Figuri și cărți*, Editura Cartea Românească, București, 1924, p. 129.

¹⁸ S. Benvenisti, Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane, volumul 3: Evoluția poeziei lirice*, Editura Ancoara București, 1927, p. 378.

¹⁹ Pompiliu Constantinescu, *Opere și autori*, Editura Ancora, București, 1928, p. 154.

asupra acestor considerente simțind nevoia să le revizuiască. Se prea poate ca Blaga să nu fi fost un avangardist sau vreun inovator absolut de forme în literatura română și totuși critica vremii nu a rămas impasibilă la producția literară blagiană.

În aceste condiții remarca ironică a lui Felix Aderca ni se pare redundantă: „Este aproape un miracol cum un scriitor atât de original prin forma poeziei, atât de divers ca manifestare [...] să atragă totuși atenția criticei românești, obcinuită să i se strecoare printre degete tot ce e într-adevăr de preț”²⁰.

Câteva personalități critice se întorc după mai bine de zece ani la interpretarea sau mai bine spus la reinterprețarea operei blagiene, unii își vor păstra anumite judecăți de valoare, alții le vor schimba radical sau de cele mai multe ori le vor îmbunătăți.

Chiagul acesta critic pare să se coaguleze în perioada 1935-1940, iar Nicolae Iorga, Eugen Lovinescu și Pompiliu Constantinescu sunt printre cei care vor reexamina atât lirica blagiană, cât și propriul raționament în circumstanțele în care acum perspectiva asupra operei este una de ansamblu și nu una la firul ierbii precum era atunci când doar o parte din lirica blagiană le era cunoscută.

Chiar Nicolae Iorga după ce vede în *Poemele luminii* nu atât poezie, cât suflet radiografiat și filosofie care împletește interiorul cu exteriorul în acorduri luminoase îi reproșează că a abandonat trăirile înalte din primele volume în detrimentul celor telurice în următoarele cicluri: „Și mi-a fost dat chiar acum să văd cum un tânăr scriitor ardelean care începuse cu adânci documente de cugetare personală, ca să se piardă, prea încrezut sau vrăjit de nesănătoase ispite străine, în poeme lirice, dramatice, din care bunul simț nu

²⁰ Felix Aderca, *Mărturia unei generații*, Editura Națională S. Ciornei, București, 1929, p. 43.

găsea nimic de ales sau într-o filosofie falsă în care noțiunile se ciocnesc fără să acopere nimic”²¹.

Dacă în 1927 Eugen Lovinescu îl încadra pe Lucian Blaga fără drept de apel în tagma moderniştilor, în 1940 însă, după ce poeziile acestuia ajung la un stadiu de maturitate atât la nivelul formei cât şi la cel al conţinutului scuturându-se de „tehnică isomorfe şi simple”²², teoreticianul de la Sburătorul îl încadrează mişcării tradiţionaliste, şi justifică această ciudăţenie astfel: „Nu numai faptul de a-şi fi publicat cele mai multe din poeziile sale în paginile *Gândirii*, ci şi o anumită întoarcere la pământ, la tradiţie anonimă, la rit, ne face să-l alipim acestei mişcări”²³. Aşezarea lui Blaga alături de tradiţionalişti pare puţin forţată şi mânată probabil de perpetua rivalitate dintre aceste grupări.

Iar Pompiliu Constantinescu după ce îl încadra în 1928 în mişcarea tradiţionalistă datorită formei poetice şi elementelor folklorice existente în lirica blagiană, zece ani mai târziu contestă apartenenţa la acest curent prin următoarele: „simbolismul folkloric, pe care atâţia tradiţionalişti l-au exagerat, ca să anexeze opera poetului unor teorii neo-sămănătoriste, este accidental. D. Blaga este prea saturat de ideologie metafizică, spre a cădea în simple platitudini ortodoxe sau numai de tradiţionalism decorativ”²⁴.

²¹ Nicolae Iorga, *Îndreptări literare*, în *Neamul românesc*, XXX, nr. 12, 1935, pp. 1-2.

²² Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară: marginalia: eseuri*, Editura: Fundaţia pentru Literatură şi Artă „Regele Carol II”, Bucureşti, 1938, p. 48.

²³ Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane: 1900-1937*, Editura: Socec & Co., Bucureşti, [1940?], p. 98.

²⁴ Pompiliu Constantinescu, *Figuri literare*, Editura: Vreamea, Bucureşti, 1938, p. 129.

Într-adevăr, dacă ne raportăm la întreaga lirică blagiană, granița dintre modernism și tradiționalism nu este una foarte clar delimitată și cel puțin până când universul poetic blagian capătă stabilitate această pendulare este oarecum normală, însă aceste revizuiți făcute de aceiași critici asupra propriilor judecăți de valoare iese puțin din tipare.

În cele din urmă ne vom raporta la un aspect care, credem noi este destul de important și problematic: Este sau nu Blaga ermetic? și dacă da, ce stă în calea înțelegerii depline a liricii blagiene?

Ermetismul blagian

Pompiliu Constantinescu identifică un ermetism de natură psihologică izvorât din fondul profund filosofic al poeziei sale: „Nu va ajunge la ermetism formal, cum a sfârșit experiența poetică a d-lui Ion Barbu[...] d. Blaga își creează un ermetism psihologic. Experiențele sale sunt în primul rand metafizice, apoi estetice”²⁵.

Iar Tudor Vianu are păreri împărțite, pe de-o parte consideră că poezia lui Blaga se închide în fața celor al căror fond sufletesc nu este îndeajuns de bine cultivat încât să pătrundă profunzimea poeziei blagiene așa că spune el „în absența acestei calificății speciale, poeziile lui Blaga pot apărea pecetluite”²⁶, iar pe de altă parte crede că forma (mai precis, folosirea versului liber) este tocmai cea care a ridicat probleme în rîndul cititorilor: „Mulți cititori s-au apropiat cu oarecare greutate de poezia lui Blaga, din pricina acelei ordonanțe externe a versurilor sale, care contrazice normele

²⁵ *Ibidem*, p. 124.

²⁶ Tudor Vianu, *Studii și portrete literare*, Editura: Ramuri, Craiova, 1938, p. 87.

prozodiei clasice și care îi împiedică să resimtă un ritm de cele mai multe ori energic și sugetiv și o admirabilă conciziune a expresiei, liberă de orice amestec discursiv și retoric”²⁷.

Concluzii

Așadar, am radiografiat o parte a receptării critice asupra liricii blagiene în perioada interbelică pe trei direcții care ni s-au părut oarecum problematice și care au iscat păreri contrare asupra aceluiași subiect nu doar din partea unor critici diferiți, ci și din partea aceluiași critic prin raportare la judecățile de valoare proprii făcute în urmă cu zece ani. Lucian Blaga nu este un avangardist al formei și totuși avem reacțiune la nivel formal, nu este Barbu, dar poezia sa nu se arată oricui și în orice stare sufletească și încă nu este bine ancorat în niciunul dintre curențele vremii. Iată paradoxul liricii blagiene. În final putem doar să fim de acord cu afirmația lui Felix Aderca referitoare la poezia lui Blaga: „Acest opium e cerut numai de inteligențe cu sete și perversități speciale”²⁸.

Bibliografie:

Aderca, F. (1929): Mărturia unei generații, Editura Națională S. Ciornei, București.

Aderca, F. (1931): Romanul unei idei, în Articole, cronici, eseuri (1927-1947), Editura Minerva, București.

Busuiocanu, A. (1924): Figuri și cărți, Editura Cartea românească, București.

Breazu, I. (1926): Pe marginea literaturii românești, în *Cosinzeana*, nr. 1, ianuarie.

²⁷*ibidem*, p. 97.

²⁸ Felix Aderca, *Romanul unei idei*, în *Articole, cronici, eseuri* (1927-1947), București, Minerva, 1931, p. 284.

Breazu, I. (1926): Opera poetică a lui Lucian Blaga, în *Cosinzeana*, nr. 3, ianuarie.

Călinescu, G. (1928): *Lucian Blaga*, în *Gândirea*, an. VIII, nr. 2.

Constantinescu, P. (1928): Opere și autori, Editura Ancora, București.

Constantinescu, P. (1938): Figuri literare, Editura Vremea, București.

Iorga, N. (1919): Rânduri pentru un tânăr, în *Neamul românesc*, XVI, nr. 88, aprilie.

Iorga, N. (1935): Îndreptări literare, în *Neamul românesc*, XXX, nr. 12.

Lovinescu, E. (1922): Critica și literatura IV, în *Sburătorul literar*, I, nr. 22, februarie.

Lovinescu, E. (1924): Figurine, Critice, volumul 5, Editura Ancora S Benvensti, București.

Lovinescu, E. (1927): Istoria literaturii române contemporane, volumul 3: Evoluția poeziei lirice, Editura Ancoara S. Benvenisti, București.

Lovinescu, E. (1940): Istoria literaturii române contemporane: 1900-1937, Editura: Socec & Co., București.

Pușcariu, S. (1919): *Un poet: Lucian Blaga*, în *Glasul Bucovinei*, II, nr. 49, 3/16 ianuarie.

Streinu, V. (1938): Pagini de critică literară: marginalia: eseuri, Editura Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II”, București.

Vianu, T. (1926): Masca timpului: Schițe de critică literară, Editura Librăria Dicezane, București.

18. Vianu, T. (1938): Studii și portrete literare, Editura Ramuri, Craiova.

Ipostaze ale receptării în contemporaneitatea poetului

Denisa GÎRNICEANU
Universitatea de Vest, Timișoara

In the following essay I am going to approach the interpretations of George Călinescu and Eugen Lovinescu about Lucian Blaga's first four volumes of poems. The two literary critics offered a contemporary perspective towards the author's poetry. The modernist dimension of Blaga's lyricism is pointed out by both of them, but the second one considers that Lucian Blaga tends to be situated among the traditionalists; I am going to explain how the critics discover in Blaga's poems a philosophical background which is borrowed from F. Nietzsche, but also the way in which his poetry is born out of sensation and not from emotion.

Key Words: Blaga, Călinescu, Lovinescu, poems, philosophy.

Cuvinte cheie: Blaga, Călinescu, Lovinescu, poezii, filosofie.

„Originalitatea este identică cu adevărata obiectivitate și contopește latura științifică cu cea subiectivă în așa fel, încât acestea nu-și mai păstrează nimic străin una față de cealaltă.”

Georg Wilhelm Friedrich Hegel

În eseu de față voi aborda interpretările lui George Călinescu și Eugen Lovinescu vizând opera lirică a lui Lucian Blaga, oferind o viziune din contemporaneitatea poetului asupra primelor volume de poezii (*Poemele luminii*, *Pașii*

profetului, *În marea trecere* și *Lauda somnului*). Cei doi critici au semnalat caracterul modernist al operei blagiene, deși Eugen Lovinescu va considera că Blaga merge mai degrabă spre o cale tradiționalistă; voi demonstra mai departe cum ambii descoperă în poeziile lui Blaga o deschidere filosofică de origine nietzscheană, dar și cum lirismul său ia naștere din senzație și nu din emoție. Aceste idei le voi explica și exemplifica în continuare și voi adăuga alte câteva considerații critice necesare pentru a oferi o imagine de ansamblu a modului în care poeziile lui Blaga din perioada interbelică au fost receptate în contemporaneitatea poetului.

Încep, așadar, cu perspectiva hermeneutică a lui G. Călinescu, care în *Istoria literaturii române de la origini și până în prezent* din 1941 urmărește, într-un studiu sistematic, erudit și academizat, modulațiile fenomenului literar românesc integrat uneori într-un context mai larg, cel al literaturii universale. Există opinii care apreciază această lucrare ca fiind un veritabil *roman critic*, dacă luăm în considerare portretele făcute fiecărui scriitor în parte, care ne duc cu gândul la un autor de romane și nu doar la un critic literar. Călinescu realizează un portret al lui Blaga ca și cum acesta nu ar fi doar unul dintre poeții pe care îi prezintă în opera sa de sinteză, ci mai mult de atât, un personaj al marelui său „roman”. Această subiectivitate de care dă dovadă Călinescu nu este specifică tuturor criticilor literari, se poate invoca și exemplul lui Eugen Lovinescu, despre care voi discuta mai târziu.

În *Istoria...*, Călinescu evidențiază faptul că primele versuri ne surprind prin crearea de imagini, deoarece tipul de vers „relativ șters, redus la câteva propoziții frânte într-o aparență de versificație”¹ se condensează într-un singur

¹ George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini și până în prezent*, București, Editura Semne, 2003, p. 792.

punct, și anume într-o metaforă. Această poezie specializată pe imagini nu se folosește de o multitudine de cuvinte pentru a se proiecta, ci doar modul în care acestea sunt așezate conferă metafora necesară liricului. Criticul observă în *Poemele luminii* o stângăcie pregnantă, „pete” de considerații filosofice și chiar un nietzscheanism zgomotos, nepotrivit cu temperamentul „cam rilkean” al poetului. Chiar dacă Blaga izbutește să redea în definitiv „suflarea” poeziei sale, se poate face abstracție de metoda prin care el reușește acest lucru; Călinescu vede în Blaga un spirit rilkean, fragil, delicat, dar care își țese în juru-i o operă în ale cărei taine este greu de pătruns. Lovinescu, la rândul său, observă exploziile ideatice ale lui Nietzsche, pregnante în poezia blagiană, o frenezie pe care o voi aminti mai târziu, dar nu îl caracterizează precum Călinescu, nevăzând în Blaga mai mult decât un poet modernist de influență expresionistă.

În continuare, din punctul de vedere al lirismului, George Călinescu îl plasează pe Blaga într-o zonă a unui panteism bucolic, ce se regăsește în special în *Poemele luminii*. Cuvântul *panism* derivă de la numele zeului Pan, considerat protectorul turmelor și păstorilor, cu înfățișare ciudată (jumătate om și jumătate țap), care trăia în păduri alături de nimfe. Blaga îi asimilează imaginea tocmai pentru a realiza o conexiune strânsă cu natura în poemele sale, iar Călinescu surprinde această idee: „un Pan [...] e o vietate aproape mineralizată, care însă caută să păstreze contactul cu vegetalul și animalul”². Bucolicul trimite la aceeași idee, de pastoral, idilic, semnificație inclusă în termenul de panism. Se observă aici cum G. Călinescu alătură doi termeni ale căror semnificații se includ, pentru a putea defini mai bine ceea ce îl face special pe Blaga în primul său volum de poezii.

² Idem, *ibidem*.

Apropierea de natură, de care am amintit mai devreme, este vizată și când se discută de *Pașii profetului*, unde panismul este realizat cu mijloace artistice superioare, în consonanță cu tradiția noastră agrară, și unde poate fi regăsit un pastoralism impregnat de elementele bucolice virgilienne (câmp, copaci, fructe). La Lucian Blaga, observă Călinescu, totul este proaspăt, „trăit în toată intensitatea senzației și cu un sens metafizic”; odată ce Blaga a intrat în sfera tradiției, era de așteptat ca poezia lui să evolueze spre un punct mai apropiat de existența specifică a românilor. Faptul că Blaga utilizează elemente clasice, tradiționale în poezia sa ne-ar putea îndreptăți să-l comparăm cu Eminescu sau oricare alt poet clasic? Consider că există asemănări și că Blaga poate fi un clasic; modernist prin excelență, poetul posedă capacitatea de a scrie în aproape orice manieră, fie ea clasică, tradiționalistă sau de altă natură.

Andrei Terian, în volumul său *G. Călinescu. A cincea esență*, observă la critic o serie de particularități specifice interpretărilor sale; acestea sunt reprezentate de trei trăsături care individualizează comentariile călinesciene, dintre care amintim caracterul pansemantic, criptografic și antitetic al scrierilor. Caracterul pansemantic este semnalat de ideea că „sensul prevalează în raport cu forma – sau, mai exact, că forma nu contează deloc în generarea sensului”³. Observăm astfel că într-o operă literară sensul este dat de „coliziunea”⁴ semnificațiilor cuvintelor și nu de o construcție strictă a textului (vers, ritm, rimă). Călinescu realizează o lectură de tip metaforic : metafora este folosită cu rolul de a alătura două lumi ce par incompatibile; acesta este un mod de definire

³ Andrei Terian, *G. Călinescu. A cincea esență*, București, Editura Cartea Românească, 2009, p. 236.

⁴ Idem, *ibidem*.

a unei opere specific lui Călinescu: de a caracteriza textul „reducându-l la centrul său de greutate”⁵. În *Istoria...*, G. Călinescu conturează nota specifică a operei blagiene încă din incipitul studiului dedicat lui Blaga: „Întâiele versuri ale lui Lucian Blaga [...] fiind deși relativ șterse, [...] ele se condensau pe un singur punct, într-o metaforă”⁶.

În cazul lecturilor de tip criptografic, Călinescu poate fi surprins în postura de „ermetic” și nu de „raționalist”, iar caracterul „antitetic” (element preluat de Andrei Terian din terminologia lui Harold Bloom, pentru care găsește un echivalent în ceea ce E. Lovinescu numește *critica prin contradicție principială*) valorizează profunzimea la care ajunge textul. Asupra textului se exercită spiritul critic al lui Călinescu, astfel încât sensurile absconse, echivoce ajung să fie cunoscute cititorilor într-o manieră inteligibilă. Răsturnând formula lui Paul Cornea, conform căreia „în exercițiul critic, Călinescu nu cântărește, ci interpretează”, Andrei Terian relevă că, prin caracterul antitetic implicit, Călinescu „cântărește” tocmai pentru că „interpretează”: în întregul proces de evaluare a operelor, criticul ne oferă motive noi și admirabile procedee pentru a-i prețui pe scriitorii existenți, îi „revalorizează”⁷.

Remarcăm aceste particularități specific călinesciene în pasajul din *Istoria literaturii române de la origini și până în prezent* din care am extras mai devreme câteva idei despre Lucian Blaga și locul în cadrul literaturii române pe care G. Călinescu l-a fixat pentru scriitor. Andrei Terian sesizează faptul că G. Călinescu efectuează o serie de „puncții în măduva textului”⁸ care se suprapun perfect peste diagnosticul

⁵ Idem, *ibidem*, p. 238.

⁶ G. Călinescu, *op. cit.*, p. 792.

⁷ Andrei Terian, *op. cit.*, p. 251.

⁸ Idem, *ibidem*, p. 125.

de ansamblu al criticului. O expertiză filologică, o analiză semantică și o contextualizare istorică alcătuiesc împreună cel mai sofisticat instrument de interpretare și evaluare a poeziei, în acest caz, a celei de factură blagiană. În pofida indiscutabilei prețuiri pe care marele critic i-a arătat-o lui Blaga, acesta îi va recunoaște statutul de „mare poet” abia postum, în 1963, deoarece „în poezia lui Blaga nu se pot izola fragmente de sine stătătoare, opera întregă fiind un măr cu carnea egală peste tot”⁹. Probabil din această cauză (și a panteismului bucolic semnalat) apare și ezitarea criticului în privința lui Lucian Blaga; ardelean și rural prin origine, el este așezat mai întâi printre „centrali” și mai apoi alături de „boierii” moldoveni de origine grecească, tocmai datorită panteismului și înclinației sale pentru „otium”¹⁰. Blaga contemplă lumea din jurul său, dispune de timpul necesar pentru a simți și transpune în imaginarul poetic imaginile și sentimentele pe care le experimentează: „Ca să-l aud mai bine mi-am lipit/ de glii urechea – îndoienic și supus – / și pe sub glii ți-am auzit/ a inimei bătaie zgomotoasă.” (din poemul *Pământul*). G. Călinescu îi ardelenizează/ ruralizează pe autorii români din afara „nucleului specific”(„românii puri fără discuție” – Eminescu, Maiorescu, Creangă, Coșbuc, Goga, Rebreanu, Sadoveanu și ultimul adăugat, Blaga) și, în același timp, încearcă să-i autohtonizeze pe scriitorii de origine străină și cu operă valoroasă (Caragiale, Slavici sau Macedonski).

G. Călinescu îl încadrează pe poet în generația ardeleană care după Primul Război Mondial încă mai păstrează cultul naturii, dar cu deschidere spre substratul cosmic, întrucât în poezia blagiană pot fi descoperite o multitudine

⁹ G. Călinescu, *op. cit.*, p. 796.

¹⁰ Andrei Terian, *op. cit.*, p. 330.

ne de „impulsiuni macrocosmice”, precum în următoarele versuri: „Pământule, dă-mi aripi;/ Săgeată vreau să fiu să spintec/ Nemărginirea,/ Să nu mai văd în preajmă decât cer”. Cu toate acestea, Călinescu își exprimă rezerva critică în privința debutului lui Lucian Blaga, afirmând că versurile din *Poemele luminii* „sunt încă stângace, pătate de considerații filosofice și de un nietzscheanism zgomotos, în neconcordanță cu temperamentul nesanguin, cam rilkean, al poetului”. Lovinescu, la rândul său, pune sub semnul întrebării organicitatea poeziilor de început, considerând că „cele mai multe dintre poemele d-lui Blaga nu sunt decât imagini cizelate [...]; sculpturile lor nu pot înlocui flacăra absentă. Opera d-lui Blaga pare, astfel, o Cale Lactee de pulbere poetică fără a constitui și o pulbere organică”¹¹. Nicolae Manolescu relevă faptul că această afirmație a lui Lovinescu este pertinentă și recunoaște și justetea opiniei lui G. Călinescu, cu toate că, după consacrarea poetului, critica a trecut în cealaltă extremă, laudând ceea ce fusese anterior respins: „Odată construit mitul marelui poet, critica a trecut în registrul opus, al encomiumului, filosofarea devenind un factor de poeticitate și expresionismul *Poemelor luminii* unul de organicitate. Dreptatea este însă de partea lui Călinescu”¹². În încheierea studiului său despre Blaga din *Istoria critică a literaturii române*, N. Manolescu susține că poetul, prin întreaga sa operă, nu doar a despărțit miturile de conceptele științifice, ci a realizat și o distincție între miturile semnificative, care revelează înțelesuri logice și cele „trans-semnificative”¹³, care disting ilogicul de irațional:

¹¹ Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, apud Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române – 5 secole de literatură*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008, p. 677.

¹² Nicolae Manolescu, *op. cit.*, p. 677.

¹³ Idem, *ibidem*, p. 686.

„fundalul mitului este similar celui al metaforei – prin el ajungem să cunoaștem lumea, o lume în care neînțelesurile în loc să fie restrânse, ele se schimbă în înțelesuri și mai mari”¹⁴. De la metaforă la mitul creat cu ajutorul ei, Blaga a reușit să evidențieze conexiunea dintre om și divinitate, o legătură în care se împletesc rațiunea și sensibilitatea, viziune prezentă în germene încă din *Poemele luminii*.

În viziunea creștină, Dumnezeu este transcendent, exterior lumii, intangibil, în timp ce, observă Călinescu, în lirica blagiană, poetul „eretic” are capacitatea să se oprească la mijloc, între cer și pământ, pentru a media relațiile dintre om și zeitate. Poeziile de după *Pașii profetului* sunt străbătute de o tulburătoare teamă de moarte, dar, totodată, se poate constata, pe urmele lui G. Călinescu, un „panteism extatic”, „o colaborare a trupului cu visul” și „o trecere în mitul creștin a miracolului anonim al universului”. Aici se poate distinge o discrepanță între idei; panismul ține de politeism, de păgânism, mai bine spus, pe când ortodoxismul e pur creștin, monoteist și nu acceptă implicări eretice. Apelând la un paradoxal „bucolic creștin”, sub semnul panismului, Blaga nu imaginează o nouă religie sau un amalgam de religii, ci, cu ajutorul unor reprezentări divine mai apropiate de natură, vrea să le facă lectorilor săi cunoscută voința unui Dumnezeu la care nu pot accede, într-o încercare de apropiere sincretică a creștinismului de păgânism, ca un „templu păgân prefăcut în bazilică”; Blaga își atribuie rolul de *profet* și chiar de psalmist: „În spinii de-aici, arăta-te, Doamne,/ Să știi ce-aștepți de la mine”¹⁵ (*Psalm*, din volumul *În marea trecere*).

¹⁴ Idem, *ibidem*.

¹⁵ Lucian Blaga, *Opere 1. Poezii Antume*, Ediție critică și studiu introductiv de George Gană, București, Editura Minerva, 1982, p. 90.

Lovinescu și Călinescu se rezumă la a comenta amănunțit numai primele volume de poeme ale lui Blaga; de exemplu, începând cu abordarea volumului *Lauda somnului* deja se simte o superficialitate în exprimarea ideilor și la Călinescu, precum și în cazul lui Lovinescu. Există posibilitatea ca unii dintre cei care i-au clasat opera lirică având în vedere primele volume să fi rămas cantonați în propria perspectivă critică și să nu fi descoperit cheia în care trebuie citită poezia blagiană ulterioară? Lovinescu considera că un critic se naște, nu se face; el nu este produsul unei culturi, ci expresia unei sensibilități originale, un creator care se caută pe sine în interpretările pe care le face operelor altor autori. Din această cauză am ales să ofer opiniile pertinente ale lui G. Călinescu și Eugen Lovinescu, în principal, pentru că dacă astăzi putem observa o anume reticență a cititorilor în a-l lectura pe Blaga, în contemporaneitatea poetului se pare că exista aceeași tendință nu numai în rândul cititorilor, ci și în rândul criticilor literari.

Revenind la Eugen Lovinescu, spre deosebire de G. Călinescu, observ că acesta își schimbă pe parcurs părerea cu privire la încadrarea într-un curent literar a lui Lucian Blaga. Într-o perioadă relativ scurtă, de câțiva ani, mai exact intervalul dintre apariția primului studiu lovinescian despre Lucian Blaga, din 1922, inclus în *Critice* și reluat cu ușoare modificări, în *Evoluția poeziei lirice*, și până la ediția din 1937 a *Istoriei literaturii române contemporane*, Lovinescu fluctuează între afirmațiile făcute cu privire la opera poetică a lui Lucian Blaga; inițial Lovinescu îl vede ca pe un modernist veritabil, chiar expresionist, iar mai apoi, ca pe un autor de factură tradiționalistă.

Afirmațiile contradictorii ale lui Lovinescu nu reprezintă o certificare a superficialității criticului, ci o mai bună

cunoaștere, cu timpul, a autorului studiat. Lovinescu sesizează faptul că o posibilă cauză a catalogării lui Blaga drept tradiționalist ar fi faptul că acesta nu numai că și-ar fi publicat multe dintre poeziile sale în paginile revistei *Gândirea*, ci și o pregnantă „întoarcere la pământ, la tradiția anonimă, la rit”¹⁶, observabilă în poemele sale. Lovinescu semnalează că poezia blagiană nu izvorăște dintr-o emoție profundă, ci din regiunea senzației sau din domeniul cerebralității, și că „din contactul liber al simțurilor cu natura găsim în poezia lui Lucian Blaga nu numai o impresie de prospețime, ci și un fel de bucurie de a trăi, un optimism și chiar un fel de frenzie aparentă, nietzscheană, cu răsuflarea scurtă, limitată la senzație sau sprijinită pe considerații pur intelectuale”¹⁷.

Întorcându-ne la cele afirmate de Eugen Lovinescu, distingem o caracteristică a lui Blaga observată și de G. Călinescu, adică baza filosofică pe care poetul și-a construit poemele. Influența expresionismului german și mai ales a lui Nietzsche este accentuată atât în poezii, cât și în lucrările sale cu caracter filosofic; Blaga „leagă arta cu toate celelalte manifestări ale conștiinței creatoare într-o valoare fundamentală, într-o unitate de stil”¹⁸. Revenind la discuția ce surprinde spiritul modernist, de această dată, perceput de teoreticianul *Mutației valorilor estetice* în opera lui Blaga, o altă interpretare a poeziilor indică natura „antisimbolistă”¹⁹, avangardistă a acestora. Versul liber,

¹⁶ Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane, 1900-1937*, Postfață de Eugen Simion, București, Ed. Minerva, 1989, p. 77.

¹⁷ Idem, *ibidem*.

¹⁸ Idem, *Istoria literaturii române contemporane*, Vol. I, București, Editura Minerva, 1981, p. 320.

¹⁹ Idem, *Istoria literaturii române contemporane*, București, Editura Minerva, 1973, p. 628.

aritmice și fără rimă, de altfel întrebuințat în simbolism, are la Blaga un caracter lapidar și aforistic; Lovinescu deduce faptul că stările sufletești complexe se descompun în sentimente disparate și, mai apoi, în senzații. Materialul senzorial se exprimă direct sau e transformat de creier în material intelectual, rezultatul fiind, în cazul lui Blaga, o înlocuire a lirismului cu senzorialismul în poeme. În consecință, Lovinescu surprinde în scrierile versificate ale lui Blaga cum elementul intelectual se substituie elementului emoțional și cum lirismul deviază de la scopurile sale.

În *Critice*, puținele pagini dedicate lui Blaga ne prezintă nu numai autorul, ci și contextul în care opera lui se încadrează. Spiritul de frondă pe care Blaga îl reprezintă are ca scop remodelarea și fixarea în poezia nouă a unor elemente moderniste, pe care mai înainte simbolisții le precizaseră; ruperea bruscă a ritmului și versul fără rimă trebuiau să zdrobească rezistența tiparelor învechite. Lovinescu consideră că poetul-filosof dorea să desfacă expresia poetică de expresia muzicală pentru că exista posibilitatea ca muzica să fie doar un mod primitiv de a exprima trăiri și sentimente. Disocierea pe care o propune Blaga duce la rezultate pe care Lovinescu le consideră interesante, dar nu elementele fondului poeziei blagiene aduc noutatea, ci metodele de creație ale autorului (versul asimetric și aritmice). Văzută ca o notă caracteristică a epocii, insuficiența lirică e surprinsă și de Lovinescu în poezia lui Blaga, ca un proces lent al descompunerii poeziei lirice: „Intelectualizarea emoției spre care se îndreaptă poezia cea mai recentă este, de fapt, dovada insuficienței lirismului”²⁰. Aici observăm însă că lirismul

²⁰ Idem, *Critice*, vol. II, Ediție de Eugen Simion, Antologie și repere istorico-literare de Mihai Dascăl, București, Editura Minerva, 1982, p. 157.

blagian nu se naște din emoție, ci din senzație; teoreticianul sincronismului evidențiază că la nivel de expresie, poezia lui Blaga se limitează, de cele mai multe ori, numai la comparație; poetul nu cunoaște stări sufletești complexe și intense, aproape că nu cunoaște nici emoția, mărginindu-se numai la „senzație frenetică, dionisiacă, nietzscheană, adică la cel mai primar element al jocului psihic”²¹. Reducerea la senzație a emoției reprezintă una dintre caracteristicile poeziei moderne, dar la Blaga acestea sunt cel mai bine observabile și studiabile. Inima, sălașul principal al sentimentelor, nu mai reacționează în modernism; pare un crater stins ce nu mai vibrează, ci se lasă amorțit într-o contemplație extatică. Lovinescu observă că o mare parte a poeziilor lui Blaga se reduce la schema unei comparații în care unul dintre termeni este desprins din lumea fizică, iar celălalt din viața interioară. Totuși, Blaga a determinat o undă distinctă printre poeții contemporani lui și poemele lor; el a adus o contribuție semnificativă la fondul liric românesc prin punerea în circulație a unor serii de imagini poetice de o originalitate și o frumusețe incontestabile, fiind un nesfârșit izvor de „idei” pentru cei care îl vor continua.

După cum decurge din afirmațiile lui George Călinescu și Eugen Lovinescu, lirismul lui Blaga nu este neapărat modernist, panteist, bucolic, expresionist ori tradiționalist; este puțin din fiecare. Nu îl putem încadra pe autor într-un curent anume, dată fiind capacitatea sa de a jongla cu imagini și senzații. Este posibil ca, din această cauză, criticii literari amintiți anterior să se fi oprit la a comenta doar o parte dintre volumele de poezii ale lui Blaga, cu toate că în fiecare dintre ele apare ceva specific, nou, în plus față de precedentul.

²¹ Idem, *ibidem*, p. 159.

BIBLIOGRAFIE:

Blaga, L. (1982): *Opere 1. Poezii antume*, Ediție critică și studiu introductiv de George Gană, Editura Humanitas, București.

Călinescu, G. (2003): *Istoria literaturii române de la origini și până în prezent*, Editura Semne, București.

Lovinescu, E. (1973): *Istoria literaturii române contemporane*, Editura Minerva, București.

Lovinescu, E. (1981): *Istoria literaturii române contemporane*, Vol. I, Editura Minerva, București.

Lovinescu, E. (1982): *Critice*, Vol. II, Ediție de Eugen Simion, Antologie și repere istorico-literare de Mihai Dascăl, Editura Minerva, București.

Lovinescu, E. (1989): *Istoria literaturii române contemporane, 1900-1937*, Postfață de Eugen Simion, Editura Minerva, București.

Manolescu, N. (2008): *Istoria critică a literaturii române – 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești.

Terian, A. (2009): *G. Călinescu. A cincea esență*, Editura Cartea Românească, București.

Secțiunea a III-a:

STILISTICĂ ȘI POETICĂ

Pe ape – analiză de text

Ingrid Cezarina-Elena BĂRBIERU
Universitatea „Lucian Blaga”, Sibiu

Lucian Blaga, one of the most remarkable milestones for both Romanian Culture and Literature, was highly appreciated not only for his massive research, but also for his unique poetic and philosophical work. This study aims to point out to what extent the biblical myths are used as sources of inspiration and to what extent they become poetic motifs and sources. *Upon waters* is a representative poem for illustrating the Great Flood biblical episode from a new poetic perspective: the total amplification and extension of the Great Flood as a mythical atmosphere, where the human condition is one of tragic nobility, capable to save mankind only by means of sacrifice and cultural creation.

Key words: biblical myth, the Great Flood, stylistics, poetic sources, metaphor.

Poezia „*Pe ape*” face parte din volumul *În marea trecere* (1924) și se încadrează în seria poeziilor cu substrat mitologic religios. Poezii precum: *Către cititori*, *Călugărul bătrân îmi șoptește din prag*, *Din cer a venit un cântec de lebedă*, *Bunătațe toamna* marchează structural nu doar „marea trecere” într-un registru poetic nou, dar și reinterpretarea și revalorizarea miturilor biblice. Reinterpretarea mitului biblic al potopului va aduce în această poezie valențe mult mai profunde și mult mai însemnate, datorate „prelucrării” sale, în funcție de conștiința artistică a poetului.

Critica literară a sesizat, odată cu apariția ciclului de poeme dedicate zeului Pan, „trecerea” spre un registru po-

etic reprezentat de o lume scindată, o lume supusă conflictelor, dezagregării și de o conștiință veșnic măcinată de neliniști metafizice, aceasta fiind matricea realizării volumului *În marea trecere* (1924): „Intrăm în altă lume... Râul vieții care se rostogolea frumos în Pașii, parcă a intrat undeva, sub pământ [...]. Omul a rămas îngrozitor de singur într-o imensă pustietate, sufletul lui e biciuit de îndoială și ars de setea neastâmpărată a cunoașterii...”¹

În ceea ce privește problema abordării miturilor ca forme de poeticitate, L. Blaga este prezentat astfel: „La nici un alt scriitor român mitul nu participă într-o măsură atât de mare la constituirea operei ca la Blaga. Poezia lui comunică intim cu mitul și, indiferentă la funcția religioasă, își aliază elemente aparținând mitologiei indiene, greco-latine, creștine, românești.”²

Desigur că aceste caracteristici particulare ale stilului lui Blaga sunt enunțate în propria sa concepție artistică și filosofică reprezentată, în primul rând, de ciclul *Trilogiilor*. Astfel că, pentru Blaga, conceptul de *metaforă* va dobândi accepții mult mai profunde, metafora nefiind parte integrantă a stilului, ci parte integratoare a actului creator, alături de stil. Metafora va fi definită de Blaga „substanță a creațiilor”, iar miturile vor reprezenta „întâile manifestări ale unei culturi”, ele fiind unele dintre cele mai diverse creații ale metaforicului. În filosofia lui Blaga, ființa umană se definește odată cu participarea la mister și revelație. Propriul concept, *metafora revelatorie*, implică sporirea semnificațiilor prin încercarea de a revela o latură ascunsă a lumii, prin apelul la mijloacele concretului: „Metaforele revelato-

¹ Breazu, I. (1973): *Studii de literatură română și comparată*, vol. II, Editura Dacia, Cluj-Napoca, p. 205

² Gană, G. (1976): *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Editura Minerva, București, p. 232

rii încearcă într-un fel revelarea unui mister prin mijloace pe care ni le pune la îndemână lumea concretă, experiența sensibilă și lumea imaginară.”³

Mitul capătă semnificația unui act creator, „Blaga privește mitul ca poezie, nu ca religie, și, indiferent de funcția lui religioasă, îl anexează creației culturale, nu credinței.”⁴ O altă opinie în acest sens este emisă de către Eugen Todoran: „O logică a <<inversiunii>> în sensurile simbolurilor folclorice, ce presupune la rândul ei o <<dialectică a reintegrării>>, descoperă și L. Blaga în conștiința mitică a comunității etnice românești, în felul cum <<adevărurile>> raționale ale doctrinelor religioase devin, în cultura folclorică, <<idei poetice>>.”⁵ Astfel, relația dintre poezie și mit devine o relație profundă, pur creatoare din punct de vedere artistic. Sursa de poeticitate a miturilor izvorăște nu doar din stilizarea unor realități istorice sau religioase, ci și din capacitatea ființei umane de a le oferi calități artistice variate.

Comentând poezia *Pe ape* Ecaterina Mihăilă afirmă: „Întreaga desfășurare imaginativă a mesajului este un mod de a simboliza o stare sufletească, o viziune, o înțelegere a universului, într-un cuvânt o semnificație generală pe care poetul vrea să o transmită și la care lectorul nu poate să ajungă decât în urma unei hermeneutici care presupune sesizarea tuturor subtilităților nivelului imaginativ și a întregii construcții a mesajului.”⁶ Această strategie de analiză a unui text, în speță a unei poezii, reprezintă punctul de

³ Blaga, L. (1969): *Geneza metaforei și sensul culturii*, în *Trilogia Culturii*, Editura Pentru Literatură Universală, București, p. 279

⁴ *Ibidem*, p. 231

⁵ Todoran, E. (1983): *Lucian Blaga Mitul Poetic*, Vol. II, Editura Facla, Timișoara, p. 53

⁶ Mihăilă, E. (1980): *Receptarea poetică*, Editura Eminescu, București, p. 46

plecare al oricărei interpretări de text. Astfel, referindu-mă la toate nivelurile construcției poeziei (fonetic-fonologic, lexical-semantic, morfologic, sintactic și stilistic) voi încerca decodificarea mesajului poeziei, plasându-l în contextul dezvăluirii surselor de poeticitate ale mitului biblic.

La o primă lectură, poezia *Pe ape* nu surprinde prin răceala peisajului acvatic, ci prin tragismul care reiese din toate pasajele poemului. După cum Blaga însuși afirmă, metaforele revelatorii dețin rolul cel mai important în ilustrarea temei poeziei: tabloul tragic al condiției umane, ca ființă abandonată în univers. Sensul biblic al potopului își extinde semnificațiile, în poezia lui Blaga, spre totala extincție a vieții de pe pământ, culminând cu o uriașă tragedie ontologică. Astfel, prin metaforele revelatorii și prin revalorificarea mitului biblic al potopului, Blaga dezvăluie ceea ce este dincolo de existență, și prin apelul la adevărul biblic, se dezvăluie o latură ascunsă, misterioasă, cuvântul poetic fiind înțeles ca metaforă a existenței misterului.

Titlul poeziei este alcătuit dintr-un complement circumstanțial de loc (*pe ape*), ce marchează structural un spațiu, însă incert, neidentificabil, un laitmotiv al spațiului descris, plutirea permanentă în incertitudine. Remarcăm aici utilizarea pluralului substantivului „ape”, ce sugerează chiar de la început ideea de potop. Poemul este alcătuit din două strofe inegale și un catren, cu rimă și ritm inegale. Deși debutează prin a prezenta un plan terestru, poezia va îmbina terestru și cosmicul, identificate deopotrivă ca „orizontalitate vs. verticalitate”⁷. „Verticalitatea” de care amintește Ecaterina Mihăilă este privită, la rândul ei, ca: „înălțime”, respectiv „adâncime”: *În mare rămâne muntele Ararat* [corespondent al înălțimii n.n.] / *de-a pururi fund de ape, / tot*

⁷ *Ibidem*, p. 42

mai adânc, / tot mai pierdut / fund de ape [corespondent al adâncimii n.n.].

Prima strofă prezintă cadrul terestru, și anume corabia, de unde vor fi trimiși porumbeii pentru a cerceta „pajiștea cerului”. Trăirea interioară a eului liric este extrem de profundă, sentimentele de singurătate, deznădejde și teamă reies în special din versurile: *Pe vatra corăbiei / inima mi-ngrop subț spuză /să-și țină jăratecul*. Încă de la început, eul liric „încearcă” prin toate mijloacele să nu își piardă nădejdea, actul său având caracter simbolic. Speranța va însemna viața, existența, care până la sfârșitul poemului va fi abandonată și pierdută în apele nemărginite. Specificul acestui eu liric, reprezentat în plan simbolic de Noe, aduce în prim-plan un Noe înțelept, care are viziunea viitoarelor evenimente și care cunoaște ordinea prestabilită a acestora. Noe nu mai este, ca în mitul biblic, un instrument de perpetuare a vieții, ci o matrice a extincției totale.

Verbele la persoana I și a III-a din versurile următoare realizează un raport de identitate / alteritate. *Dăinuie veșnic potopul. / Niciodată nu voi ajunge / s-aduc jertfă sub semnul înalt / al curcubeului magic*. Verbele oferă perspectiva formării propriilor trăiri și sentimente, în raport cu universul, reprezentat de alteritate. Astfel că, fiecărei trăiri a eului, exprimată în mod direct în poezie, îi corespunde un gest, o „acțiune”, o întâmplare, care nu face decât să întărească și să transmită mult mai profund sentimentele eului reprezentat de identitate. Verbele sunt utilizate la moduri și timpuri cheie: de exemplu perfectul compus al verbului „a slobozi” din versul: *Porumbii mi i-am slobozit* indică o acțiune săvârșită, verbul la conjunctiv din versul următor implică o posibilitate: *să-ncerce pajiștea cerului*, iar prezentul este timpul întâmplărilor imediate: *dar sfâșiati de vânturi se-*

ntorc înapoi. Sintagma „pajiștea cerului” transmite ideea de orizontalitate a văzduhului.

„Verticalitatea” de care am amintit anterior caracterizează și prima strofă, astfel: înălțimea este redată de către „porumbi” și zborul „frânt” de vânturi (remarcăm aici folosirea termenului popular „porumbii” pentru porumbei), iar adâncimea va fi redată în plan afectiv, de către „inimă”, „spuză”, „ngrop” și „jăratec” (*inima mi-o ngrop subț spuză să-și țină jăratecul*). Metafora „pasărea focului” echilibrează și îmbină cele două coordonate, înălțimea și adâncimea, reprezentând speranța, nădejdea ce se vrea nestinsă, dar care pare că se pierde încetul cu încetul.

Din punct de vedere lexical-semantic se remarcă utilizarea unor serii de termeni aparținând câmpului semantic al arderii: „spuză”, „jăratecul”, „focului”.

Din punct de vedere fonetic, nivelul sonor se impune prin utilizarea consoanelor tari: „**s**lobozit”, „**sf**âșiați”, „**spu**ză”, „**j**ăratecul”. Plasati în momente-cheie ale construcției strofei, acești termeni nu au numai un impact auditiv însemnat, dar devin, în registrul stilistic, modalități aparte de realizare a tropilor. Astfel, prin asocieri inedite de termeni, aceștia realizează metafore: „pajiștea cerului”, epitete: „sfâșiați” (*porumbii...sfâșiați de vânturi*).

Din punct de vedere morfologic, mărcile eului liric din prima strofă (dativul posesiv „mi” din structura *mi i-am slobozit* și verbele de persoana I: „am slobozit” din aceeași structură și „ngrop” din structura *inima mi-o ngrop subț spuză*) individualizează întregul mesaj, iar participarea afectivă a eului devine maximă. Verbele contribuie la crearea senzației de mișcare și dramatism, având cel mai important rol în transmiterea mesajului poetic. Din punct de vedere sintactic, circumstanțialele de scop (de exemplu: *Porumbii*

mi i-am slobozit / să-ncerce pajiștea cerului) oferă o imagine a încercării zadarnice și a eșecului. În cele din urmă, verticalitatea este anihilată de orizontalitatea potopului nesfârșit, orice accedere spre înălțime fiind sortită eșecului.

Strofa a doua este caracterizată de orizontalitate, de deznădejde totală și de imposibilitatea de a accede spre înălțimi. Ar putea însemna înălțimile cunoașterii, accesul la adevărata profunzime, care va rămâne doar la statutul de ideal, la statutul de plutire continuă *pe ape*. Sentimentul profund al extincției vieții este resimțit cel mai puternic în această strofă: *Dăinuie veșnic potopul. / Niciodată nu voi ajunge / s-aduc jertfa sub semnul înalt / al curcubeului magic*. Negația este folosită aici cu scopul de a amplifica trăirile exprimate și de a produce climaxul. Dezvăluind un aspect important în legătură cu fenomenul extincției la Blaga, Ion Bălu afirmă: „Moartea, pare a spune Lucian Blaga, este dobândită odată cu viața, în sensul că omul este singura ființă care are conștiința stingerii sale.”⁸

Din punct de vedere lexical-semantic, termenii care fac parte din câmpul semantic al mitului biblic: „jertfă”, „semn înalt”, „curcubeu magic”, „poto”, „corabie” se remarcă alături de adverbele „veșnic” și „niciodată”. Alături de acești termeni verbul „dăinuie” oferă o imagine colosală a plutirii permanente, a pustiului, a singurătății și a durerii. Poetul resimte total depărtarea dintre sine și lume, se percepe nesemnificativ în fața nemărginitului univers, dar suferă mai ales din pricina imposibilității de a comunica afectiv cu universul.

Ultima strofă reiterează mitul biblic al potopului, remarcându-se numeroasele adăugiri care nu mai țin de realitatea biblică, elementele biblice fiind posibilități insufici-

⁸ Bălu, I. (1997): *Opera lui Lucian Blaga*, Editura Albatros, București, p. 130

ente de exprimare. Versurile: *Pentru un fagure sterp / mi-am ucis stupii flămânzi. / Cel din urmă dobitoc cu-nțelepciune s-a prăpădit*, fac trimitere la o totală extincție a vieții, redată în plan simbolic de dispariția albinelor. Din punct de vedere stilistic, epitetele „sterp” („fagure sterp”) și „flămânzi” („stupii flămânzi”) subliniază din nou această idee de plutire în neant, de imposibilitate și deznădejde, căci marile întrebări existențiale par doar un „fagure sterp”, de dragul căruia se ucid „stupii flămânzi”. Simbolic, poetul expune toate aceste trăiri umane, în planul terestru, animalier, fagurele, stupii, dobitocul, fiind ecouri ale unor năzuințe existențiale. Prin dislocări și inversiuni de topică poetul accentuează anumite sintagme, aducând în prim plan imaginarul anumitor stări sufletești, oferindu-le expresivitate maximă.

În versurile: *Cel din urmă dobitoc / cu-nțelepciune s-a prăpădit. / Ochiul său profetic deschis / e singura veste prin neguri*, ochiul este metaforizat în raport cu „înțelepciunea”: „Ochiul ca simbol al unei cunoașteri superioare este tot mai diferențiat de ochiul ca simbol al emoțiilor ultime, prin situarea sa precisă nu în contextul fapturii umane concrete, ci în cel al naturii, deci al cosmosului, prin procedeele simbolizării simbolului.”⁹ Simțul văzului la Blaga este totdeauna metaforizat, fiind caracterizat în permanență de profunzime, reprezentând canalul principal prin care sufletul realizează contactul cu exteriorul. Astfel are loc o mutație semantică, dinspre concret spre abstract, rolul metaforei împlinindu-se din nou spre sfera abstractului, ca punct originar al creației. „Ochiul său profetic” (al dobitocului) prevestește totala extincție, moartea lui Noe însuși. Ochiul

⁹ Indrieș, A. (1975): *Corola de minuni a lumii, Interpretare stilistică a sistemului poetic al lui Lucian Blaga*, Editura Facla, Timișoara, p. 53

ca „singură veste prin neguri” ar putea fi interpretat și ca ochiul ferestrei corabiei, singurul contact cu lumea exterioară de care dispune Noe în mitul biblic.

Ultima parte a poemului reintroduce coordonatele inițiale, verticalitatea muntelui Ararat (*În mare rămâne muntele Ararat*) se afundă în orizontalitate (*de a pururi fund de ape / tot mai adânc, / tot mai pierdut / fund de ape*). Gradația și muzicalitatea din în aceste versuri oferă senzația de stingere treptată. De această dată, termenii utilizați nu comunică, ci simbolizează experiențe profund trăite. Condamnarea la o „plutire” eternă a ființei umane în univers, singurătatea de a fi rămas unicul supraviețuitor al potopului, sunt trăite profund de către eul liric în plan afectiv. „Lumea prelungită indefinit și <<întregită>>, cu dimensiunea absolutului este pentru Blaga cadrul permanent al vieții interioare, nu o imagine intuită într-un moment de norocoasă inspirație.”¹⁰

Mitul nu mai reprezintă la Blaga ciclul moarte-viață, ci doar moarte, potopul însuși este o extincție totală și nu o purificare biblică. În ceea ce privește atitudinea față de moarte, Ion Bălu concluzionează: „Lucian Blaga imprimă atitudinii față de moarte un accent metafizic. Extincția apare ca imagine lăuntrică, poetul atmosferizează elementele descriptive într-un strigăt patetic, în vreme ce lirismul s-a adâncit și s-a concentrat într-o tragică neliniște.”¹¹ De aceea moartea devine semnificația „marii treceri”, nu doar ca sfârșit fizic al omului, ci mai ales pentru că ea este un dat în conștiința sa.

În poezia *Pe ape*, Lucian Blaga construiește o nouă realitate a mitului biblic, dezvăluind, cu ajutorul propriilor procedee artistice și filosofice, o altă latură a abstractului, încununată de mistere și de o trăire afectivă specifică unei

¹⁰ Gană, G. *op.cit.*, p. 17

¹¹ Bălu, I. *op.cit.*, p. 131

sensibilități metafizice. Volumul din care face parte acest poem (*În marea trecere*) cuprinde cele mai variate trăiri ale umanului, grupate în jurul temei principale, a morții / extincției, idei ce vor fi amplificate în volumele care urmează: „*Lauda somnului*” (1929), „*La cumpăna apelor*” (1933) și „*La Curțile dorului*” (1938).

Poetica zborului

Iasmina BOT

Universitatea de Vest, Timișoara

Constantin Brâncuși, Lucian Blaga and Nichita Stănescu are dominated by the strength of the same passion, the flight. They managed to express both by means of words and corporeity the aspiration of touching the absolute. Each one of them dreamt about having the opportunity to fly to the highest peaks and conquer the sky. Their creations are built in such a manner that helps them transform into reality a hidden dream.

Key Words: Blaga, Brâncuși, Stănescu, poetics, flight

Cuvinte cheie: Blaga, Brâncuși, Stănescu, poetică, zbor

Constantin Brâncuși, Lucian Blaga și Nichita Stănescu reușesc, prin intermediul creațiilor lor, să sublimeze într-o manieră rafinată o pasiune comună: zborul. În încercarea de a contura o definiție a poeziei zborului, putemrecurge la cuvintele lui Constantin Brâncuși „Eu nu am căutat, în toată viața mea, decât *esența* zborului! Zborul – ce fericire!...”¹, ce relevă complexitatea zborului în sine. Lucian Blaga, poetul enigmatic și discret, în viziunea căruia conexiunea dintre tăcere și cuvinte în cadrul poeziei oferă o perspectivă orfică, dăruiește deopotrivă contemporaneității sale și posterității un izvor nesecat de inspirație prin întreaga sa creație. Mircea Vaida afirma în *Lucian Blaga. Afinități și izvoare*: „Nestrămutat în obsesii, credincios unor

¹ Constantin Zărnescu, *Aforisme și textele lui Brâncuși*, Craiova, Editura Scrisul românesc, 1980, p. 127.

himerice încăpățănări de sorginte poetică, pretutindeni, tot ce atinge Blaga se convertește în poezie”². Fiecare lectură a stihurilor sale presupune o călătorie într-o lume enigmatică, încărcată de tâlcuri care se cer deslușite, precum în poezia *Păsărea sfântă*, punte de legătură nu doar cu viziunea lui Constantin Brâncuși, ci și cu a lui Nichita Stănescu.

Poetica zborului este pusă în lumină de Lucian Blaga, Constantin Brâncuși și Nichita Stănescu prin imaginea păsării măiestre. Dominantă între celelalte păsări din fauna mitologică, înzestrată cu puteri supranaturale, *Măiastra* aparține, de fapt, celui alt tărâm sau, cu alte cuvinte, lumii de dincolo. Este reprezentată ca o pasăre cu penaj multicolor și strălucitor, cu forțe magice nelimitate, având mereu un scop justițiar. Are rang regal și e slujită de toate celelalte păsări. Uneori poate apărea și în ipostaza de pasăre oraculară. Simbolizează adesea inaccesibilul aerian, imposibilul și himericul. Trilul ei melodios răsună numai în singurătate, iar norocoșii care au oportunitatea de a-l asculta întineresc instantaneu. Întruchiparea semeață a creației artistice depășește barierele imaginative ale sferei umanului, transformându-se în simbol, după cum însuși Constantin Brâncuși afirma la un moment dat: „Sculptura mea *Cocoșul* nu mai este cocoș; iar *Păsărea Măiastră* nu mai este o pasăre: au devenit simboluri. Eu am căutat mereu naturalul, frumosul primar și direct, nemijlocit și etern!... Doresc ca Păsările și Cocoșii mei să umple întreg Universul și să exprime marea eliberare!...”³.

Sculptorul român a reușit să cucerească lumea prin revalorizarea miturilor românești, un exemplu sugestiv fiind chiar *Păsărea măiastră*, modelul desăvârșit ce a servit drept

² Mircea Vaida, *Lucian Blaga. Afinități și izvoare*, București, Editura Minerva, 1975, p. 46.

³ Constantin Zărnescu, *op. cit.*, p. 145.

sursă de inspirație pentru crearea sculpturilor *Păsări în văzduh*. Fidel crezului „Ca arta să fie liberă și universală trebuie să crezi ca un zeu, să comanzi ca un rege și să execuți ca un sclav”⁴, Brâncuși se dedică trup și suflet în realizarea fiecăreia dintre creațiile sale, pentru ca rezultatul final să reflecte întruchiparea perfecțiunii. Creația nu înseamnă *mimesis*, imitarea lumii, ci, mai degrabă, o repetare a operei divine. Ion Pogorilovski consemnează opinia lui Benjamin Fondane, pentru care Pasărea Măiastră reprezintă însăși esența viziunii lui Constantin Brâncuși: „Cine va îndrăzni să judece Pasărea lui Brâncuși? [...] Să se știe că această Pasăre [...] nu este decât imaginea lui Brâncuși”⁵.

Poezia *Pasărea sfântă* este privită drept un liant între operele blagiene și brâncușiene, având rolul de a conduce spre comuniunea a două viziuni ghidate de același scop. Motivul utilizat de Lucian Blaga în această poezie ne determină să ne gândim, așa cum este sugerat încă din titlu, la accesul către o altă dimensiune, la aspirația către absolut, ce pot fi atinse prin intermediul zborului eliberator. Pasărea devine un simbol al măreției și al profunzimii, ea descrie, prin zborul său „supra și sub-mundan, același arc-boltă, integrator”⁶, așa cum afirmă Ion Pop în *Lucian Blaga. Universul liric*. De altfel, epitetul *sfântă* evidențiază într-un mod subtil ideea naturii superioare, chiar divine, am putea afirma, a păsării blagiene. Tocmai ideea de grandete, noblețe, sanctitate este ilustrată de Constantin Brâncuși în sculptura sa. Comentariul poetului așezat în poziția speci-

⁴ Idem, *ibidem*, p. 161.

⁵ Ion Pogorilovski, *Polemice Brâncuși: cu replici și ecouri*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2006, p. 53.

⁶ Ion Pop, *Lucian Blaga. Universul liric*, București, Cartea Românească, 1981, p. 119.

fică motto-urilor – „Întruchipată în aur de sculptorul C. Brâncuși” – poate face referire la unele dintre denumirile anumitor ipostaze ale Păsării, cum ar fi *Oiseau d’or*, însă, privind dintr-o perspectivă poetică, glosa blagiană situează *Măiastra* sub semnul mitului. Încă din primele versuri ale poeziei descoperim că *Păsărea sfântă* se află sub protecția lui Orion, vânătorul omorât de Artemis pentru cutezanța de care a dat dovadă îndrăgostindu-se de o zeiță; legenda spune că, după moarte, bravul vânător a fost transformat într-o constelație. Fiecare strofă a poeziei lui Lucian Blaga este privită dintr-o altă perspectivă în urma contemplării sculpturii brâncușiene.

Dorința poetului din *Vreau să joc!* este, în sfârșit, îndeplinită în cadrul poemului *Păsărea sfântă*; în cea dintâi stihuitorul îi cere pământului să îi dea aripi pentru a putea zbura cu rapiditatea unei săgeți, care se îndreaptă vertiginos spre marea de lumină a nemărginirii. Pasiunea pentru zbor, privit drept o porțiță de acces spre tărâmul de aur al libertății, este o temă care ocupă un loc privilegiat în opera lui Constantin Brâncuși, iar dovada incontestabilă a acestui lucru o reprezintă sculpturile *Păsărilor măiestre*, de o neasemuită frumusețe. „Spre imensitatea văzduhului» – aceasta este Păsărea mea. Copil fiind, am visat totdeauna că aş fi vroit să zbor printre arbori, spre ceruri. De 45 de ani port nostalgia visului acestuia și continui să creez *Păsări măiestre*”⁷. O altă creație ce reflectă tendința sculptorului de ascensiune spre alte dimensiuni este *Coloana Infinitului*, un simbol al accederii spre noi orizonturi care se deschid în fața maiestuozității acestei sculpturi. Aspectul definitiv al reunește creațiile blagiene și brâncușiene este setea nestăvilită de a zbura spre cele mai înalte culmi ale eterului.

⁷ Constantin Zărnescu, *op. cit.*, p. 126.

Creația blagiană primește binecuvântarea Orionului, a cărui „geometrie înaltă și sfântă”⁸ plutește tutelar deasupra ei. Totodată, acest vers este esențial din punctul de vedere al suprapunerii celor două poetici, întrucât se referă la un concept deosebit de important referitor la estetica formelor la Brâncuși, proporția și coerența geometrică. Prima strofă din *Pasărea sfântă* plasează într-un cadru semantic inedit originea poeziei, surprinsă într-o comunicare profundă, lăuntrică între ființa poetică și ființa lumii. Semnul specific al acestei comunicări este deschiderea uraniană ce readuce la viață, prin intermediul lui Orion, ecoul răsunător al unei iubiri tragice. Constantin Brâncuși reușește să exprime în sculptura sa o concepție surprinzător de asemănătoare cu viziunea lui Lucian Blaga, în ceea ce privește semnul poetic. Amândoi sunt orientați spre atingerea aceluiași scop, însă pe căi diferite. Unul dintre ei încearcă, prin intermediul liricii, să reliefeze năzuința către un anumit tip de structură, ce îl va individualiza în epocă, pe când celălalt redă, cu ajutorul materialelor plastice, fără a utiliza cuvântul, condiția umană, materială întruchipată într-o pasăre.

Lucian Blaga considera că „Sculptorul Brâncuși a încercat să reducă la forme și linii ultime o pasăre și a creat o stranie divinitate a extazului”⁹, afirmație care atrage din nou atenția asupra complexității sculpturii brâncușiene, interpretată de poet ca o reprezentare divină, dar, în același timp, bizară. Poetul tânjește după atingerea unei performanțe asemănătoare cu cea de care se bucură sculptorul,

⁸ Voi cita versurile poeziei *Pasărea sfântă* din Lucian Blaga, *Opere I. Poezii antume*, Ediție critică și studiu introductiv de George Gană, București, Editura Minerva, 1982, p. 125.

⁹ Idem, *Aforisme*, Text stabilit și îngrijit de Monica Manu, București, Editura Humanitas, 2008, p. 43.

drept rezultat al creației sale, lucru ce poate deveni posibil doar prin crearea unui cuvânt capabil de a păstra în interiorul său făptura ce face să coexiste în el materia și spiritul. *Păsărea sfântă* este sinonimul cuvântului atât de căutat de poet, elementul purtător de viață, ce are puterea de a reînființa lumea chiar și după potopul distrugător. Versurile „În păduri plutitoare ai strigat/ Prelung deasupra întâielor ape” oferă cititorilor o viziune asupra spațio-temporalității originare, din punct de vedere cosmogonic. În fiecare variantă referitoare la modul în care s-a format lumea, din mitologia românească, apele reprezintă elementul primar de care Dumnezeu a avut nevoie pentru a putea crea omenirea. Ieșind din tenebrele adâncului mării („Ai trăit cândva în funduri de mare”), cuvântul țâșnește impetuos spre focul solar („Și focul solar l-ai ocolit pe deaproape”), dobândind astfel capacitatea de a transcende cu ușurință dimensiunile celor patru elemente ale creației, apă, aer, pământ și foc. Precum pasărea Phoenix ce renaște din propria-i cenușă, creația blagiană continuă să se reinventeze pe măsură ce timpul trece. Constantin Brâncuși își închipuie *Păsările în văzduh* îndreptându-se fulgerător spre cucerirea absolutului, apte să urce neabătut spre bolta cerească, locul în care materia își pierde greutatea. „Măiastra!... Ea se zbate aprig ca tot ceea ce am realizat, până astăzi, să se înalțe spre ceruri”¹⁰ – susține cu îndârjire sculptorul, al cărui țel este de a conferi operelor sale grația zborului ce descătușează spiritul încorsetat într-o lume degradată, reprezentativă condiției umane.

În cea de-a treia strofă a poeziei blagiene, imaginea potirului – vasul liturgic din metal în forma unui pahar sau a unei cupe cu picior, în care se păstrează cuminectura – este elementul ce realizează o trimitere directă spre dimensiunea

¹⁰ Constantin Zărnescu, *op. cit.*, p. 127.

superioară, asociată Divinității: „Pasăre ești? Sau clopot prin lume purtat? Făptură ți-am zice, potir fără toarte”. Conexiunea care se creează între cele două cuvinte – potir și clopot – poate fi interpretată drept o modalitate de transmitere a binecuvântărilor și a harului divin ce se revarsă asupra lumii. Deschiderea spre celest, urmată de orientarea spre teluric relevă prin aceste imagini comunicarea dintre cer și pământ, prin intermediul creației. Potir și clopot devin amândouă semne poetice purtând atributul sacralității. În viziunea lui Ion Pop, pasărea devine un „receptacul al stelarei lumini lăcrimate de geometria înaltă și sfântă a Orionului”¹¹. Cântecul de aur al păsării sfinte are puterea de a depăși spaima de enigme moarte, un semn blamat de către poet, întrucât are puterea de a anula făptura și cântul: „Cântec de aur rotind/ Peste spaima noastră de enigme moarte”. Pentru Blaga, esența poeziei este făptura păsării, nu condiția ei. Marin Mincu afirmă în *Lucian Blaga. Poezii*: „Pasărea blagiană, pasărea-cântare poate fi poezia sperată, cântecul adresat neființei, prin care ființa poate dăinui”¹². Prin cântec se poate produce transformarea condiției existențiale a omului.

O poezie care să poată înfrânge efemeritatea ființei umane, care să persiste de-a lungul veacurilor și să rămână întipărită în memoria posterității, aceasta este, în esență, ideea pe care poetul încearcă să o transmită prin intermediul versurilor sale. În următoarea strofă a poeziei ne este prezentată o imagine a păsării, care pare a fi căzut pradă unui blestem ce a ținut-o prizonieră pentru o lungă perioadă de timp în tenebrele uitării și ale morții, însă, în ciuda

¹¹ Ion Pop, *op. cit.*, p. 119.

¹² Marin Mincu, *Lucian Blaga. Poezii [comentariu]*, Introducere, tabel cronologic, comentarii și note critice de Marin Mincu, Constanța, Editura Pontica, 1995, p. 197.

tuturor dificultăților pe care a trebuit să le îndure, a reușit să supraviețuiască, croindu-și un drum pe care să îl urmeze, pentru a-și putea redobândi statutul de odinioară. Thanatosul își face simțită prezența în cadrul poeziei, moartea devine un prag de trecere, o graniță ce desparte cele două lumi: „Dăinuind în tenebre ca în povești,/ cu fluier părelnic de vânt/ cânti celor ce somnul și-l beau/ din macii negri de sub pământ”. Cântecul păsării încântă somnul celor din lumea de dincolo, în aceeași manieră în care fermeca auzul celor din lumea celor vii. Este ușor sesizabilă trimiterea subtilă la Pasărea-suflet din mitologia populară. Ion Pogorilovski susține, în *Polemice Brâncuși: cu replici și ecouri*, că „Pasărea lui Brâncuși este pasăre călăuză în trecerea dintr-un tărâm al întunericului într-un tărâm al luminii”¹³.

Ochii păsării sfinte poartă în ei contrastul dintre lumină și întuneric, adânc și înalt, viață și moarte, solar și nocturn, prezent în cea de-a cincea strofă a poeziei: „Fosfor cojit de pe vechi oseminte/ ne pare lumina din ochii tăi verzi”. Captivă într-o altă dimensiune, pasărea ascultă fascinată revelația divină, ce o îndeamnă să se înalțe spre marea boltă cerească: „Ascultând revelații fără cuvinte/ sub iarba cerului zborul ți-l pierzi”. Reflectând o lumină stranie, interpretată drept o imagine misterioasă ce aparține unui spațiu al morții, înzestrată cu harul revelației, Pasărea sfântă reușește să ghicească misterele universului. La început măiastra este percepută deopotrivă ca pasăre chthoniană – drept dovadă stau versurile „Ai trăit cândva în funduri de mare” – , dar și ca o pasăre solară – „Și focul solar l-ai ocolit pe de-apropie” – ca, mai apoi, să fie prezentată din perspectiva în care adâncul se deschide înaltului: „Din văzduhul boltitelor tale amiezi/ ghicești în adâncuri toate misterele”. Cu toate că

¹³ Ion Pogorilovski, *op. cit.*, p. 96.

poetul își roagă creația să se înalțe fără sfârșit, cerere ce ne determină să ne gândim la grandeeța unei alte sculpturi a lui Constantin Brâncuși, *Coloana fără de sfârșit*, tot el este cel care îi interzice pășării sfinte să destăinuie muritorilor ce a descoperit. Pentru Ion Pop, „momentul finalei deschideri în lumină, apogeu al ascensiunii – «Înalță-te fără sfârșit» – este ca și supus unei interdicții sau unei atenuări a efectelor sale – «Dar să nu ne descoperi niciodată ce vezi». Chiar și în plină «amiază», misterul totalizant-nocturn se cere conservat, așa cum razele albe ale lunii (și ale omului integrat în «corola de minuni») nu făceau decât să sporească a lumii taină”¹⁴.

Cuvântul poetic transformă în realitate ceea ce, până nu demult, nu era decât o aspirație, astfel că, în acest mod, făptură și cântare se dizolvă una în cealaltă, devenind o singură entitate. Făptura-cântare este unul dintre motivele specifice poemelor blagiene, întrucât însumează unitățile ce joacă un rol deosebit de important în cadrul imaginarului poetic al scriitorului. Ion Pop susține în *Lucian Blaga. Universul liric*: „S-a întâmplat cu Blaga ceea ce s-a întâmplat cu un Brâncuși: deschiderea către căutările artistice cele mai actuale în spațiul european a însemnat, în ultimă instanță, o mai profundă descoperire și redescoperire a propriei sensibilități, în solidaritate cu spațiul cultural căruia îi aparținea”¹⁵. Putem afirma că atât modalitatea de producere a sensurilor poetice, cât și cea de redare a sensurilor sculpturale, într-o manieră simbolică, facilitează accesul spre poetica lui Lucian Blaga, rezonând, într-o anumită măsură, cu poetica lui Brâncuși. Cu alte cuvinte, *Păsărea sfântă* poate fi interpretată drept o *ars poetica* pentru sculptura lui Constantin Brâncuși, dar și pentru poezia lui Blaga.

¹⁴ Ion Pop, *op. cit.*, p. 120-121.

¹⁵ Idem, *ibidem*, p. 68.

O altă apropiere în ceea ce privește predilecția pentru zbor poate fi surprinsă între creația lui Blaga, sculptura brâncușiană și poezia lui Nichita Stănescu *Măiastra*, întrucât descoperim și în cea din urmă aceeași tendință de glorificare a infinitului. Pasărea lui Nichita Stănescu se naște din el însuși, devenind, în acest mod, cea mai de preț creație a sa, căreia îi insuflă propriile convingeri, încredințându-i totodată visele sale de contemplare a nemărginirii: „Am născut o pasăre azi-noapte/ Pe când întindeam privirea/ De la unu pân' la șapte/ Contemplând nemărginirea.”¹⁶. Purtând pe aripile sale aspirațiile creatorului său, *Măiastra* se înalță spre noi culmi, străbătând o cale lungă în călătoria spre cucerirea absolutului. Având o țintă precisă și un țel dinainte stabilit, pasărea se avântă în necunoscut, înfruntând întunericul de nepătruns al morții: „Din privirea mea lividă/ Ea și-a scos clonțul lividă/ Și-a zburat fâlf-fâlf departe/ Până dincolo de moarte”.

La fel ca în poezia blagiană, și în cea a lui Stănescu Thanatosul ocupă un rol de o importanță deosebită, așa cum se poate observa la o analiză atentă a textului. Pentru ca misiunea ce i-a fost încredințată să aibă un final triumfător, pasărea trebuie, mai întâi, să câștige lupta aprigă pe care urmează să o poarte cu un oponent invincibil, pe care niciun muritor până acum nu a reușit să îl învingă, moartea. Privirea poetului se îndreaptă spre locul în care *Măiastra* s-a repezit plină de însuflețire, cu scopul de a transforma dorința creatorului său în realitate. Succesul ei va fi resimțit în manieră spirituală de către poet, care va putea simți, în sfârșit, extazul accederii la absolut: „Mi-am lungit privirea lungă/

¹⁶ Voi cita versurile poeziei *Măiastra* din Nichita Stănescu, *Opera poetică*, Vol. II, Ediție alcătuită de Mircea Coloșenco, București, Editura Cartier, 2005, p. 49.

Foarte ruptă, sângerândă/ Foarte neagră, pururi blândă,/ Ocolindă și plângândă./ Dreaptă, totuși tremurândă...”.

Dorința de a străbate cele mai înalte culmi, pentru a-și domoli setea neostoită de atingere a perfecțiunii, este cea care îi unește pe Constantin Brâncuși, Lucian Blaga și Nichita Stănescu. Cei trei au reușit să exprime, atât prin intermediul cuvintelor, cât și prin cel al materialității și al artei, pasiunea pentru zbor. Constantin Brâncuși susținea: „*Păsările de aur, Măiestrele și Coloana fără sfârșit...* sunt niște proiecte care, odată mărite (agrandies), ar putea să umple toată bolta cerească și să o susțină”¹⁷. Pentru Marin Mincu, însă „*«Pasărea»* blagiană e simbolul unui cuvânt care nu «destăinuie», ci *închide* înțelesul: pecetluirea lui e garanția dăinuirii, a ființării; aceasta e ea însăși «oarbă», nevăzătoare și necunoscătoare”¹⁸.

BIBLIOGRAFIE:

Blaga, L. (1982): *Opere 1. Poezii antume*, Ediție critică și studiu introductiv de George Gană, Editura Humanitas, București.

Blaga, L. (2008): *Aforisme*, Text stabilit și îngrijit de Monica Manu, Editura Minerva, București.

Mincu, M. (1995): *Lucian Blaga. Poezii [comentariu]*, Introducere, tabel cronologic, comentarii și note critice de Marin Mincu, Editura Pontica, Constanța.

Pogorilovschi, I. (2006): *Polemice Brâncuși: cu replici și ecouri*, Editura Dacia, Cluj-Napoca.

Pop, I. (1981): *Lucian Blaga. Universul liric*, Cartea Românească, București.

¹⁷ Constantin Zărnescu, *op. cit.*, p. 130-131.

¹⁸ Marin Mincu, *op. cit.*, p. 199.

Stănescu, N. (2005): *Opera poetică*, Vol. II, Ediție alcătuită de Mircea Coloșenco, Editura Cartier, București.

Vaida, M. (1975): *Lucian Blaga. Afinități și izvoare*, Editura Minerva, București.

Zărnescu, C. (1980): *Aforismele și textele lui Brâncuși*, Editura Scrisul românesc, Craiova.

Rearticularea limbajului. Paradoxul poeticii tăcerii în *biografie și somn*

Ioana BOȘTENARU

Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca

This paper is intended to explore the new tendencies concerning language and the appraisal of silence as a contributor to the creation of sense, tendencies which are, obviously, examined in Lucian Blaga's poetry. By reviewing the manner in which the discourse is organised in order to allow an approach of the text's level of significations in two of his poems (*Biografie* and *Somn*), we will attempt to illustrate their connectedness to our major topic. Moreover, we have to mention that in outlining our study we had recourse to various methods (examples or comparative analysis), all of them being supported by critical statements.

Key words: language, silence, denotation, mystery, darkness.

Cuvinte cheie: limbaj, tăcere, sens, mister, întuneric.

Aspecte introductive

Perioada interbelică marchează un interval hotărâtor pentru declanșarea procesului de modernizare a sectorului literar românesc, Lucian Blaga jucând un rol însemnat în schimbarea paradigmei poeticității. Criticii au observat adesea oscilația liricii sale între exacerbare și acalmie, ca mijloace de redare a expresionismului cu care poetul vine în contact.

Lucrarea de față își propune îndreptarea atenției spre tăcere, axându-se, însă, pe modalitatea în care Lucian Blaga

transfigurează limbajul poetic, stabilind un cult al exprimării prin tăcere, lucru sesizat și de către Octav Șuluțiu „în poezia d-lui Lucian Blaga tăcerea are acest covârșitor și cuprinzător rol dramatic de a fi un mod de expresie”¹. Este evident faptul că în lirica blagiană cuvântul și întregul imaginar constituit în jurul tăcerii ajung în incapacitatea de a o mai contura. Astfel, sesizăm dimensiunea paradoxală pe care o dobândește acest tip de poetică întrucât inaudibilul devine mai pregnant ca oricând.

Limbajul poetic blagian sub vizor – tăcerea

Lecturarea poemelor din cele șapte volume antume ilustrează predilecția lui Lucian Blaga pentru o *poetică a tăcerii*, lucru pe baza căruia critica a glosat și pe care îl admite și poetul adeseori în lirica sa, dacă este luat în considerare caracterul confesional al acesteia. Pretutindeni se remarcă încercarea de a ieși din carapacea cuvintelor, de a le aboli statutul strict de agenți informatori, odată cu sonoritatea. Lucian Blaga tratează problematica limbajului ajuns în incapacitatea de a mai comunica sensuri, în imposibilitatea de a susține legătura cu transcendența. Este contestată simpla articulare a cuvintelor, care nu a făcut altceva decât să le golească de sensul primar. Singura soluție care îi rămâne este *rearticularea limbajului*, transmiterea de sens din ipostaza contrară vorbirii, prin exprimare nonverbală, ce asigură inițierea lăuntrică, dincolo de cuvânt.

Poezia devine un monolog despre și în tăcere, având ca principală finalitate accederea la sens, la adevăr. Mircea

¹ Octav Șuluțiu, *Scriitori și cărți*, Ediție îngrijită, tabel cronic și prefață de Nicolae Florescu, București, Editura Minerva, 1974, p.114.

Scarlat menționează că valorificarea tăcerii ca tematică de către Lucian Blaga culminează cu o *retorică a tăcerii* „Dar acest poet slăvește tăcerea prin cântec și am putea vorbi chiar de o retorică a tăcerii. Tocmai nuntirea a două lucruri distincte (tematica și retorica tăcerii) îl individualizează pe artist.”² Dacă ne raportăm și la filosofia blagiană centrată pe mister și pe sporirea acestuia, poetica *necuvântului*, a tăcerii tanatice, devine indispensabilă în discurs. Cuvântul anulează sensurile absconse, decryptează misterul original, tăcerea capătând valențe plurisemanatice și devenind un *locus* de conservare a principalelor taine ale lumii, printre care și cea a poeticului. Acest lucru este surprins de Nicolae Balotă în eseul său *Magul tăcut*, din culegerea de lucrări dedicată lui Lucian Blaga „dacă poematizarea este o devenire a poetului într-o poezie, nu este mai puțin adevărat că poezia se naște din neantizarea poetului, că în tăcerea-negatoare a cuvântului-se află sursa misterului generator al verbului poetic.”³

Somnul sau tăcerea dusă la paroxism. Studii de caz: *Biografie și Somn*.

Modalitățile de reprezentare a tăcerii variază în lirica lui Lucian Blaga, însă somnul tinde să ocupe una dintre pozițiile centrale, ca ultimă fază a acesteia, ce rezidă în anihilarea completă a simțurilor. De remarcat este faptul că, deși este expusă această perspectivă tranșantă a accederii la marile mistere prin intermediul somnului ca sustragere din

² Mircea Scarlat, *Istoria poeziei românești*, vol. III, Editura Minerva, București, 1986, p. 260.

³ Nicolae Balotă, *Magul tăcut*, în *Eonul Blaga. Întâiul veac*, ediție îngrijită de Mircea Borcilă, Editura Albatros, București, 1997, p. 58.

real, ipostaza onirică a eului este complet absentă. Eul blagian modern își schimbă radical modalitățile prin care vine în contact cu adevărul, refuzând calea predecesorilor romantici, dar și pe cea a suprarealiștilor. Dacă pentru poezii romantici evaziunea în vis era văzută ca o posibilitate de ieșire din contingent, Blaga alege calea somnului ca obârșie a poeticului conservator al tainei. Doar sub incidența nocturnului, printr-o suspensie provizorie a simțurilor, este permisă diminuarea psihodramei pe care o traversează eul interogativ. George Gană evocă acest lucru în studiul său aprofundat al operei lui Blaga „Elogiul somnului l-au făcut și romanticii, și suprarealiștii. Și pentru unii, și pentru ceilalți somnul e însă calea spre vis, căutat ca mijloc de cunoaștere, de revelare a realității absolute a lumii sau a eului. Pentru Blaga e un mod de a participa la viața profundă a universului și de sporire astfel a existenței individuale.”⁴

Este sugestivă maniera în care aproximativ toate poemele înglobate în volum sunt catalizate în jurul câmpului semantic al inerției. Fie prezent în acestea ca motiv literar concret, fie indus prin intermediul lexicului la care poetul face apel, somnul apare ca element recurent în *Lauda somnului*. Un adevărat registru al muțeniei se deconspiră prin substantive (*umbră, taină, îngeri de ceară, noapte, stele sau liniște*), prin adjective (*vrăjit, visat, stinse, surd, obosit, întunecat*) și, de asemenea, prin verbe (*nu răspund, tăcând, nu mai vorbește, se liniștesc, stinge, vizează, se închide, stă, șoptesc, vei tăcea* etc.). În privința verbelor, e remarcabil faptul că poetul face apel uneori la cele cu încărcătură semantică asociată tăcerii (*tăcând, se liniștesc, vizează*), iar alteori optează pentru construcții negative, anihilând realizarea în planul vorbi-

⁴George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Editura Minerva, București, 1976, p. 245.

rii a unor verbe catalogate de către Alexandra Indrieș drept „verbe dicendi, verbe ale expresiei”⁵ (exemple sugestive sunt structuri precum *nu răspund* sau *nu mai vorbește*). Astfel, se conturează o întreagă atmosferă de acalmie, poezia având ca obiectiv esențial surprinderea răstimpului de liniște după o perioadă de interogații și de refulări. Instanța lirică se resemnează în *Lauda somnului*, condiția sa organică precedând intrarea în tanatos și asigurându-i, totodată, contopirea cu mitosul. Ilustrative în acest sens sunt cele două poeme asupra cărora ne vom îndrepta atenția (*Biografie* și *Somn*), pentru a argumenta teza noastră cu privire la contradicția tăcere-vorbire, cu insistență asupra noilor valențe dobândite de limbaj.

Primul poem supus analizei, *Biografie*, surprinde prin maniera în care tăcerea este reprezentată atât în plan stilistic, prin mijloacele retorice la care se face apel, cât și în plan poetic, la nivelul construcției imaginarului, prin motivele puse în joc (*umbra, seara, tăcerea propriu-zisă*). Astfel, debutul poemului *Biografie* culminează cu instalarea discursului sub semnul nocturnului, prin introducerea primului motiv concludent, *umbra*, ca exponentă a lumii mistice care e pe punctul de a se revela (*lumea-cântare*). Vasile Fanache încearcă să evidențieze relația umbră-mister, aplicabilă și poemului de față „Substitutul misterului este umbra indisociabilă, în tot ce se adresează contemplației și trăirii umane (...) umbra sugerează regimul clar-obscur al ființei, condiția de veșnic condamnat, consumată într-o tensiune de melancolie năucitoare.”⁶

Lipsa concretizărilor auditive în fluiditatea întinericului are efecte și în plan vizual. Asistăm la o succesiune de

⁵ Alexandra Indrieș, *Sporind a lumii taină. Verbul în poezia lui Lucian Blaga*, Editura Minerva, București, 1981, p.132.

⁶ Vasile Fanache, *Chipuri tăcute ale veșniciei în lirica lui Blaga*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2003, p. 37.

imagini mute, axate pe gestică, avându-l ca actant pe poetul aflat în căutarea tainei. Nimic nu pare să subjuge enigma repausului lingvistic. Deicticele spațio-temporale sunt și ele puse în slujba misterului. În acest fel, *seara*, din *umbră* este redată reîncorporarea în univers a eului, care odată *ivit în lumină*, trăiește și oferă, în același timp, alterității revelația *lumii-cântare*, a lumii inițiale: „Unde și când m-am ivit la lumină nu știu,/ din umbră mă ispitesc singur să cred/ că lumea e o cântare.”⁷ Sub egida întinericului de care încă nu s-a scindat – matrice a misterului *tremendum et fascinas* al lumii, eul aspiră la o lume cantabilă, fiind extaziat odată cu descoperirea și cu pătrunderea în vraja acesteia „Străin zâmbind, vrăjit suind,/ În mijlocul ei mă împlinesc cu mirare.”⁸

Explorarea *lumii-cântare* se face din aproape în aproape, însuși poemul dobândind caracter incantatoriu. Suntem părtași la o tăcere contemplativă dinamică, în ciuda absenței concrete a ritmului și a rimei (versuri albe). Întrebuințarea ingambamentului contribuie la sporirea muzicalității poemului, trăirile și emoțiile instanței lirice capătând continuitate. Prin aceste mijloace prozodice discursul este transpus într-o *poveste care se revarsă*, purtându-ne din actualitatea eului într-o incursiune spiralată ce are ca finalitate ritmurile originare ale vieții. Interiorizarea poetului în acest cadru al contemplației îi deschide calea refacerii legăturii organice cu ancestralul „Seara se-ntâmplă mulcom s-ascult/ în mine cum se tot revarsă/ poveștile sângelui uitat de mult./ Binecuvânt pânea și luna./ Ziua trăiesc împrăștiat cu furtuna.”⁹ Și tocmai aici intervine paradoxul

⁷ Lucian Blaga, *Opere*, vol. 1, Editura Știința, Chișinău, 1995, p. 128.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

invocat, tăcerea atavică pe care poetul încearcă să o impregneze expunerii până la cele mai mici nuanțe dobândind sonoritate. Fiindu-i respinsă comunicarea cu lumea, dialogul cu lucrurile (elemente palpabile ale concretului), după cum el însuși se destăinuie („câteodată iubesc lucruri care nu-mi răspund”¹⁰), acesta se refugiază în sine, într-un monolog interior, percependu-și propriile ritmuri de reintegrare în pulsația universului. Tăcerea devine un mijloc prin care acesta se comunică și comunică lumea revelată, odată cu propensiunea spre sacru.

Finalul poemului întărește acest revers al tăcerii blagiene „Cu cuvinte stinse în gură/ am cântat și mai cânt marea trecere,/ somnul lumii, îngerii de ceară.”¹¹ Personificări ale tăcerii, *cuvintele stinse în gură*, își anulează funcția înainte de a o exercita. Cuvântul poetului nu mai deține rezonanță, cântecul său se află în proximitatea tăcerii, se stinge înainte de a se aprinde, înainte de a dobândi realizare în lumea concretă, materială. Latura oximoronică a discursului său este susținută și de asocierile cu dominanță acustică pe care le transpune în discurs, lucru care accentuează și mai mult ipoteza tăcerii-vorbire (poetul cântă, dar făcând uz de *cuvinte stinse în gură* sau ascultă *mulcom* revărsarea poveștilor în sine).

Totodată, se remarcă faptul că poetul rostește tăcerea, devenirile perpetue în încercarea de a rezona cu lumea mitică petrecându-se într-o liniște tumulară, pe care tot el o atestă în versul final „tăcând îmi trec steaua ca o povară.”¹²

Deplasând firul interpretativ în direcția celui de-al doilea poem, *Somn*, vom vedea că lucrurile nu stau altfel nici în cazul acestuia, el fiind reprezentativ pentru maniera în

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ *Ibidem.*

¹² *Ibidem.*

care limbajul este transfigurat în lirica lui Lucian Blaga și pentru noile atribute pe care le dobândește tăcerea. Dacă în *Biografie* ideea de inerție era redată prin trimiteri iminente la elemente adiacente precum *umbra* sau *seara*, întregul mediu fiind plasat sub *pecetea tainei* spre care se tindea, în cel de-al doilea poem somnul nu își face simțită prezența doar în subsidiar, ca element analog altora, ci este profilat și ca motiv central, fiind desemnat încă din titlu.

Starea de părăsire temporară a realului, *stare larvară*¹³ în viziunea lui Nicolae Balotă, nu se răsfrânge doar în plan intrinsec, la nivelul individului, ci și în plan extrinsec, căci tinde să înglobeze întregul cosmos. Cadrul surprins se află sub asediul amorfizării, ideea de plenitudine fiind sugerată încă din primul vers, *noapte întreagă*. Pe de o parte este surprinsă liniștea universului „Noapte întreagă. Dănuiesc stele în iarbă./ Se retrag în pădure și-n peșteri potecile,/ Gornicul nu mai vorbește. / Buhe sure s-așază ca urne pe brazi./ În întunericul fără de martori/ Se liniștesc păsări, sânge, țară.”¹⁴ (Reperete spațio-temporale sunt fixate cu acuratețe, dominația naturalului fiind sugestivă). Pe de altă parte, se distinge nonverbalitatea eului, făcându-se trecerea în sfera umanului. Simțurile sale devin disfuncționale odată cu dezlănțuirea retractilității „În somn sângele meu ca un val/ se trage din mine/ înapoi în părinți.”¹⁵

Și aici imaginarul nocturnului joacă un rol important, reprezentând cadrul corespunzător revelării tainelor, revelare postulată în cea de-a doua parte a poemului. Nimic din ceea

¹³ Nicolae Balotă, *Euphorion*, Editura Pentru Literatură, București, 1969, p.308.

¹⁴ Lucian Blaga, *Opere*, vol. 1, Editura Știința, Chișinău, 1995, p. 129.

¹⁵ *Ibidem*.

ce reprezintă vacarmul zilei nu mai poate fi sesizat (*potecile* se pierd în întuneric, *gornicul* tace, *buhe* își găsesc odihna pe brazi etc.). La fel ca în *Biografie* discursul se rezumă la înșiruirea unei suite de imagini care și-au pierdut graiul. Este importantă observația pe care Ion Pop o face cu privire la componentele cadrului transpus liric „Dacă suntem atenți la selecția elementelor (...) observăm că ele au (...) o notă generică: stele pădure, peșteri, poteci, păsări, sânge, țară – lipsind orice urmă de pitoresc individualizant. Tendința este una de concentrare emblematică a imaginii, de subordonare a concretului față de idee și de proiectare a lui pe un orizont al Întregului.”¹⁶ Și această tendință de generalizare contribuie la sporirea staticității și a opacității discursului. Există o singură trimitere la lumină în primul vers, prin surprinderea dansului stelar, însă și stelele acționează ca simboluri ale întunericului. Diurnul este, astfel, anihilat complet, împreună cu orice urmă de luciditate asociată acestuia.

Starea de veghe cuprinde nu numai elementele concrete, sesizabile cu ochiul liber, ce țin de sfera naturalului (precum *peșteri*, *poteci*, *buhe*, *păsări* etc.), ci se răsfrânge și la nivelul categoriilor nepalpabile, remarcabilă în această direcție fiind subordonarea timpului, categorie definitorie a existenței. Acesta se subsumează stării vegetative a somnului, ziua ca unitate de măsură a timpului fiind anulată „Dăinuie un suflet în adieri/ fără azi,/ fără ieri./ Cu zvonuri surde prin arbori/ se ridică veacuri fierbinți.”¹⁷ Este cert metaforismul pe care îl evidențiază iruperea acestor *veacuri fierbinți*, latente, în noaptea atemporală.

¹⁶ Ion Pop, *Lucian Blaga în 10 poeme*, Ed. a 2-a, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2008, p. 59.

¹⁷ Lucian Blaga, *Opere*, vol. 1, Editura Știința, Chișinău, 1995, p. 129.

În poezia *Somn*, totul pare plasat sub imperiul liniștii apăsătoare și, totodată, regeneratoare, verbul poetic, chiar și mijloacele retorice, în special elementele de prozodie, slujind în acest sens. Versurile albe și scurte (*Noapte întreagă. Dănuiesc stele în iarbă*), prevalența nominalului asupra verbului (doar nouă verbe: *dănuiesc, se retrag, nu mai vorbește, s-așează, se liniștesc, recazi, dăinuie, se ridică, se trage*), precum și profilarea unei rime intermitente (*brazi-cazi, adieri-ieri, fierbinți-părinți*) contribuie la sporirea staticității discursului. Spre deosebire de poemul *Biografie*, în acesta nu se mai remarcă nicio notă de dinamism. Dacă în poemul precedent lumea-cântare era evocată într-un ritm vioi cu iz de poveste, în *Somn* staticul domnește. Nicio oază de vitalitate la nivelul cadenței nu pare să se regăsească în universul hieratic al *întunericului fără de martori*. Fiecare lexem sugerează o acalmie pătrunzătoare. De la *gornicul* care nu mai *vorbește*, la *păsări* și alte elemente naturale care *se liniștesc* și până la *zvonuri surde*, totul e tăcere și izolare la Blaga. Și aici este atinsă din nou dimensiunea contradictorie a poeticii sale. Pe de o parte toate elementele discursive, alături de imaginarul conturat par să convergă spre același punct, al tăcerii abisale, însă pe de altă parte acestea servesc resurecției trepidației universale, ipostaziată stilistic în metafora revelatorie a *sufletului în adieri*. Alexandra Indrieș surprinde această dimensiune paradoxală pe care încercăm să o relevăm „a tăcea nu înseamnă non-limbaj, ci alt limbaj, un alt mod de a vorbi. Anume, cel poetic.”¹⁸ Izolarea în natural și renunțarea la simțul vorbirii nu prevăd decât respingerea mundanului pentru reintegrarea în ritmul cosmic. În liniștea nopții, eul prins în mrejele somnului înfruntă vea-

¹⁸ Alexandra Indrieș, *Sporind a lumii taină. Verbul în poezia lui Lucian Blaga*, Editura Minerva, București, 1981, p.65.

curile care se succed în simple *adieri*, coborând cu pași alerti spre ancestral, lucru vizibil și în *Biografie*. Somnul sporește valențele comunicative, asigurând regresiunea în mitic, reuniunea cu *părinții*, ca păstrători ai tainelor: „În somn sângele meu ca un val/ se trage din mine/ înapoi la părinți.”¹⁹

Liniștea apoteotică devine un cadru al comunicării sensului lumii. Poetul *co-naște* împreună cu sensul, pe care îl poartă în vine, ca delegat al generațiilor anterioare. Poate cea mai ilustrativă formulă a acestui tip de limbaj semnalat în ambele poeme este oferită de George Gană „tăcerea propriu-zisă e calea, singura, prin care putem intra în comunicare cu substanța muzicală a lumii și este și ea un limbaj, *limbajul contemplației* prin care ne însușim universul.”²⁰

Concluzii

Analiza celor două poeme reflectă, fără doar și poate, asumarea unei poetici a tăcerii. Aflat în incapacitatea de a reda afectivitatea ființei, ansamblul proceselor sufletești, limbajul își pierde credibilitatea, motiv pentru care creației lirice nu-i rămâne decât opțiunea „de a se cristaliza într-un limbaj al tăcerii.”²¹ Nearticulatul este poetizat de către Blaga întrucât devine mult mai sugestiv decât ceea ce poate fi redat prin cuvânt. După cum am putut observa în *Biografie* și *Somn*, ceea ce frapează în cazul poeziei blagiene este tocmai rezonanța care transcende tăcerea. Conturarea

¹⁹ Lucian Blaga, *Opere*, vol. 1, Editura Știința, Chișinău, 1995, p. 129.

²⁰ George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Editura Minerva, București, 1976, p. 244.

²¹ Ion Bălu, *Opera lui Lucian Blaga*, Editura Albatros, București, 1997, p. 147.

unei poetici a liniștii prin cuvinte asociate acesteia nu mai este posibilă, tăcerea în sine comunicând sensuri mai concludente decât orice cuvânt articulat: „Tăcerea se și ascultă, așadar e o tăcere plină de sonorități, întotdeauna nonverbală, mai profunde în semnificații decât orice cuvânt. Tăcând se fac auzite sonoritățile transcendentului, acea muzică a sferelor născută din mișcarea ritmică.”²²

Bibliografie:

Balotă, Nicolae (1997): *Arte poetice ale secolului XX*, Editura Minerva, București.

Balotă, Nicolae (1997): *Magul tăcut*, în *Eonul Blaga. Întâiul veac*, ediție îngrijită de Mircea Borcilă, Editura Albatros, București.

Bălu, Ion (1997): *Opera lui Lucian Blaga*, Editura Albatros, București.

Blaga, Lucian (1995): *Opere*, vol. 1, Editura Știința, Chișinău.

Borcilă, Mircea (1980): *Introducere în poetica lui Blaga*, Cluj-Napoca.

Braga, Corin (1998): *Lucian Blaga-geneza lumilor imaginare*, Institutul European, Iași.

Călin, Vera (1973): *Omisiunea elocventă*, Editura Enciclopedică română, București.

Călinescu, G. (1985): *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, București.

Cipău, Dana-Maria (2002): *Repere pentru o poetică a tăcerii*, Editura Sarmis, Cluj-Napoca.

²² Vasile Fanache, *Chipuri tăcute ale veșniciei în lirica lui Blaga*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2003, p. 50.

Fanache, Vasile (2003): *Chipuri tăcute ale veșniciei în lirica lui Blaga*, Editura Dacia, Cluj-Napoca.

Gană, George (1976): *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Editura Minerva, București.

Indrieș, Alexandra (1975): *Corola de minuni a lumii*, Editura Facla, Timișoara.

Indrieș, Alexandra (1981): *Sporind a lumii taină. Verbul în poezia lui Lucian Blaga*, Editura Minerva, București.

Manolescu, Nicolae (2008): *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești.

Muthu, Mircea (2000): *Lucian Blaga-dimensiuni răsăritene*, Editura Paralela 45, Pitești.

Pop, Ion (2008): *Lucian Blaga în 10 poeme*, Ed. a 2-a, Editura Dacia, Cluj-Napoca.

Scarlat, Mircea (1986): *Istoria poeziei românești*, vol. III, Editura Minerva, București.

Șuluțiu, Octav (1974): *Scriitori și cărți*, Ediție îngrijită, tabel cronologic și prefață de Nicolae Florescu, Editura Minerva, București.

Despre spațiu în opera dramatică a lui Lucian Blaga

Maria ROMANO

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași

Teatrul modern devine o construcție dinamică, vie, cu multiple chei de interpretare, apărând înaintea spectatorilor/ cititorilor drept un spațiu polivalent. Astfel, există un spațiu dramatic- un loc abstract al imaginarului, un spațiu scenic- cel fizic, un spațiu al gesturilor, și un spațiu care îi include pe spectatori: relația ce se stabilește între public și oamenii scenei. Lucian Blaga reușește să dea viață conceptului de spațiu în piesele sale prin felul în care acestea sunt concepute și puse în scenă, dar și prin înseși locurile alese pentru desfășurarea acțiunii.

Keywords: Lucian Blaga, theatre, space, modernism, theatrical vision.

Faptul că perioada dintre cele două războaie mondiale a adus schimbări majore în mentalul colectiv al omenirii este deja cunoscut. Omul, văzându-se dezamăgit de cele ce se petreceau în jurul său, a căutat să se refugieze în alte spații, unele închipuite, altele pierdute. Ca întotdeauna, teatrul a constituit o fugă din fața unei realități greu de îndurat. Teatrul reușește să capete autonomie, devenind nu doar o oglindă a stării în care se află lumea, ci o lume aparte: privitorul nu îl va simți doar pe celălalt în corporalitatea sa, dar în același timp își va pune întrebarea ce înseamnă pentru cel dinaintea sa să-și închidă ochii, să-și ridice brațele, să se miște în tot spațiul scenic- și dacă

toate acestea dețin o semnificație aparte.¹ Investit astfel cu o nouă funcție, teatrul îl surprinde pe spectatorul modern prin faptul că nu mai este o construcție statică cu funcție didactică sau de divertisment pe care acesta din urmă s-o neglijeze, ci el devine o construcție dinamică, vie, cu multiple chei de interpretare. Și astăzi, ca și atunci, receptorul trebuie să caute să cunoască ceea ce se află în spatele cuvintelor, deoarece, trecând cu vederea, el riscă să creeze o lume proprie a textului și a reprezentării artistice, neglijând adevăratul mesaj.

Conceptul de spațiu este unul foarte important, mai ales în ceea ce privește teatrul: există un spațiu dramatic- un loc abstract al imaginarului, un spațiu scenic, cel care este spațiul fizic- scena pe care se mișcă actorii (spațiu ce poate fi extins la orice loc unde actorii se desfășoară), iar un al treilea concept privitor la spațiu este cel al gesturilor, spațiu creat de către actori și felul în care aceștia se mișcă. A patra parte a conceptului de spațiu teatral este cel care îi include pe spectatori, felul în care aceștia reacționează în momentul întâlnirii cu actorii, și relația ce se stabilește între public și oamenii scenei.² Intrând în orice teatru, spectatorul pășește într-un spațiu anume, în care așteaptă să primească anumite răspunsuri, în urma întâlnirii cu textul viu. Experiența teatrală include și felul în care auditorul receptează spațiul, și felul în care a înțeles mesajul transmis de către actori.

¹ Erika Fischer-Lichte, *Culture as Performance. Theatre History as Cultural History*, Theatre Research International, Cambridge University Press, v.35, octombrie 2010, p.7.

² Lloyd Llewellyn-Jones, *Understanding Theatrical Space*, Essays on Documenting and Researching Modern Productions of Greek Drama: The Sources, 2002.

Începând cu perioada interbelică teatrul adună tot ce îi este de folos în termeni de acțiune, de prezent³; existența sa este condiționată de reprezentare, iar reprezentarea are nevoie de verbe, de acțiune, pentru a fi. Astăzi sunt incluși în reprezentarea teatrală și publicul, și scena și locul, pregătirea anterioară de dinaintea reprezentării, toate încep să recapete rolul pe care îl dețineau în teatrul medieval. Prima condiție de existență a teatrului, începând cu secolul al XX-lea, este să excludem ideea că facem teatru, el face parte din cotidianul vieții, așa cum făcea în timpul desfășurării carnavalului din Evul Mediu- astfel se creează o ficțiune vie.

Prima piesă de teatru publicată de către Lucian Blaga - *Zamolxe. Mister păgân* (1921) conține indicații precise asupra locului în care se desfășoară acțiunea, și anume „în munții Daciei”: sugestia este aceea a unui loc mitic, unde schimbările și trecerea timpului nu pot pătrunde. Referințele exacte- „O peșteră larg căscată. Multe stânci. Amurg. Un stejar bătrân cu scorbură” nu fac decât să creioneze sfârșitul lui Zamolxe, acest spațiu închis al muntelui în care el se sufocă. „Nimic nu mi-e strein,/ și numai marea îmi lipsește.” În spaatele acestei lamentații se poate citi dorul după un spațiu fără limite, al unei renașteri: Zamolxe caută nețărmuirea, un loc deschis de care să poată aparține. Finalul său este cunoscut: el se retrage într-un spațiu al tăcerii în anumite situații (chiar indicațiile scenice ne dau de înțeles acest fapt), își găsește loc pentru trupul său în cer, iar neprihănirea albului zăpezii îl învăluie înaintea morții; cu ultimele-i cuvinte invocă marea: „Cenușă- vîntul- să te spulbere-n noroi./ În lături jertfitori-/ și vreme, înapoi ca marea, înapoi!!”.

³ Alain Badiou, *Rhapsody For The Theatre: A Short Philosophical Treatise*, tradus de Bruno Bosteels, Theatre Survey: The Journal of the American Society for Theatre Research, 49:2, noiembrie 2008, p.187.

Următoarea piesă, publicată în 1923, *Tulburarea apelor*, este clădită într-un spațiu bine delimitat: „Acțiunea se petrece în timpul Reformațiunii, în Ardeal, veacul al XVI-lea”. Modernitatea pieselor lui Blaga o constituie faptul că scriitorul desprinde subiectul piesei de realitatea cunoscută publicului, și încearcă să redea esențialul din existența umană. El integrează subiectul autohton al teatrului său într-un spațiu universal, spațiu ce preocupă întreaga omenire și în care ea se poate regăsi. Spațiile din această piesă sunt mici (odaia țărănească a preotului, curtea bisericii, stâna, gardurile ce împrejmuiesc cimitirul, laboratorul îngust al alchimistului Wolf), îngrădite de către patru pereți, dând la iveală un mediu intim și creat de mână omenească- marginile pereților camerelor, marginile Sibiului, limitele lumii cărților în care se cufundă viața Popii. Urcarea către stână este o urcare către înălțimile duhului către care tinde. Plecarea sa este de fapt o ieșire din lume, către o altă lume, aceea a spiritului.

Apărută în 1925, *Daria* explorează spațiul interiorului uman oglindit în spațiul claustrofobic al casei: spațiul închis al celor patru pereți ține de ermeticul în care este înlănțuită ființa captivă a Dariei. Nu poate fi ignorat faptul că acțiunea piesei nu depășește obstacolul acestor determinări spațiale, după cum nici protagonistă nu va reuși să pășească în afara limitelor destinului său potrivit.⁴ Neputința de a se priva de claustrarea spațiilor închise este felul în care protagonistă își manifestă durerea sufletească în fața lumii. Cadrul închis al unui spațiu creat de om va sfârși prin a sufoca ființa, deoarece spiritul are nevoie de un loc fără limite pentru a putea accede spre absolut. Teamă

⁴ Lucian Băgiu, *Lucian Blaga și „melodrama burgheză”/ „drama psihanalitică” în Daria (1925), izolarea de fondul cosmic în revista Transilvania 8/2008, p.68.*

Dariei de a se confrunța cu spațiile vaste nu îl deranjează pe soțul ei, profesorul Petru Filip, deoarece propriile lui temeri și limite sunt astfel protejate prin neputința soției. Dorința ei de a se împlini în iubire este frântă, iar Lucian Blaga o redă scenic prin spațiul închis în care aceasta este obligată să trăiască și să moară; sfâșiata de singurătate și neîmplinire, soțul ei decreteează: „Ești nebună și nebunii trebuie închiși”, izolând-o astfel de lumea firească.

Ancadramentul ambiental al *Faptei* (Ivanca, 1925), așa cum apare expus la începutul tabloului întâi, conține, comprimat, simbolistica fondului. Interiorizarea cosmicului își află aceeași soluție scenică a spațiului închis, „o odaie (...) de-o sărăcie și simplitate aproape călugărească”. Sublimarea ascetică a sufletului este răsfrântă ca-ntr-o oglindă în înfățișarea camerei, decorul sugerând însă și oportunitățile unei programate evadări către spațiile vaste: „o fereastră mare deschide privirilor un cer de-un albastru adânc și spiritual”⁵. Aflarea Ivancăi într-un spațiu deschis în mijlocul furtunii, și ieșirea lui Luca din perimetrul odăii pentru a o readuce pe față înapoi în casă sunt situații în care gesturile personajelor le trădează atât firea cât și limitele. În cele două piese, *Daria* și *Ivanca*, Lucian Blaga construiește tabloul disperării omului luat din mediul său natural și obligat să trăiască fără iubire într-un mediu artificial.

Un eveniment inedit în creația sa îl constituie pantomima *Înviere* (1925), unde scriitorul refuză primatul cuvântului. Faptul de a prefera tăcerea înaintea cuvintelor este de înțeles, deoarece ea este biruința în fața durerii, ea apare acolo unde omul se învâluie în iubire și în taină. Tăcerea

⁵ Lucian Bâgiu, *Lucian Blaga și reconsiderarea inconștientului în „Jocul dramatic” expresionist „Ivanca”*, în *Analele Universității*, 1 Decembrie 1918” Alba Iulia, 13/ 2012, p. 238.

și mișcarea constituie un alt spațiu, unul mai apropiat de cer prin faptul că cele importante s-au spus pe un anumit plan, următorul, cel al tăcerii este acompaniat și de cel al ascultării. Limbajul trece pe un plan secund, iar tăcerea ne apare drept o consecință a găsirii acelui spațiu fără margini. Prin acest exercițiu de pantomimă, Lucian Blaga pășește și în sfera desăvârșirii, a unei stări de împlinire, față de strigătul disperat al expresioniștilor în fața ororilor războiului și a lipsei de sens. Tema piesei este preluată din folclor- balada populară *Voica*, satul fiind o matcă ontologică, un spațiu al vechimii imemoriale ce s-a prelungit în mit, depărtându-se de cele cunoscute ochilor.

Una dintre piesele cele mai cunoscute ale lui Blaga este *Meșterul Manole* (1927), piesă în care locul desfășurării acțiunii este menționat de scriitor: „pe Argeș în jos. Timp mitic românesc”. Timpul mitic e un timp ritual. Paradoxul acestei piese e că, deși legenda din care s-a inspirat și datele piesei însăși (curtea și alaiul domnului) o determină istoric, ea e totuși plasată în „timp mitic”⁶. Spațiul acestei piese este încadrat de ruinele bisericii, trecerea interior- exterior făcându-se când din camera de lucru a lui Manole, când din curtea bisericii. La sfârșitul piesei, zidarii lui Manole își caută un loc unde existența lor să aibă din nou un rost: „Când noi nu vom mai fi, apa și adâncul pădurilor vor mai vui aici, amintindu-ne fără să ne numească, surd și cumplit, a-u!, a-u! din veac în veac.” Asemeni piesei *Zamolxe*, și în *Meșterul Manole* se caută întoarcerea într-un spațiu ce n-a cunoscut căderea omului, o regăsire și conviețuire cu întreaga creație.

În *Cruciada copiilor* (1930) există un singur spațiu concret, cel al cerului: se insistă pe faptul că lumea pământneas-

⁶ Alexandru Paleologu, *Teatrul lui Lucian Blaga în Spiritul și litera*, editura Eminescu, București, 1970, p. 91.

că este una îngrădită (aici de către zidurile cetății) și pentru a fi nemărginit omul trebuie să acceadă către înalt. Lucian Blaga preia această viziune a nețărmuirii și din studiile pe care le făcuse asupra sufletului slav: termenul *краи* în limba rusă înseamnă atât limită cât și ținut, iar Nikolai Berdiaev scria în *Filosofia lui Dostoievski* că singura limită a rușilor este cerul, deoarece el singur este fără limite. Fascinat de un spațiu fără limite, Blaga va introduce în piesele sale drumul și căutarea unui asemenea loc de către personajele sale. În dialogul cu Teodul privitor la soarta copiilor și rostul cruciadelor, ajunsă la capătul puterilor, Doamna îi va striga aces-tuia: „Îndrăzneala ta nu cunoaște nicio margine!” - spațiile prin care cuvintele sale se doreau a fi cele ale spiritului, dar armele cu care luptă pentru cucerirea Mormântului Sfânt sunt tot cele ale trupului. Teodul nu poate câștiga lupta nici cu sufletele curate ale copiilor cruciați, deoarece lupta sa o desfășoară între granițele unui teritoriu, nu se poate ridica deasupra materialului, nu poate cuceri lumea nevăzutului, a duhului. De aceea și eșecul său - cruciada trebuia să se petreacă la nivelul inimii fiecăruia și nu în limitele unui loc de pe acest pământ.

În drama *Avram Iancu* (1934) acțiunea este plasată în Ardealul anului 1848, spațiul fiind cel mioritic, al dealurilor și văilor, al veșniciei. Chiar dacă se reconstituie cu minuțiozitate cadrul geografic real, prin dese referiri la localitățile Munților Apuseni și ale spațiului transilvan în general, tărâmul în care descinde pasărea măiastră are certe reminiscențe mitice și nostalgii magice.⁷ Lucian Blaga include motivul muntelui în toată opera sa, fiind atât un loc

⁷ Lucian Băgiu, „*Avram Iancu*” de Lucian Blaga. Viziune tragică asupra eroului mitic în misterul istoric, în revista *Transilvania* 7/2012, p.28.

de comuniune cu sacrul, cât și un spațiu al închiderii. Personalitatea deosebită a lui Avram Iancu este dublată de spațiul în care acesta trăiește, el fiind un produs al locurilor natale.

Arca lui Noe (1944) și *Anton Pann* (1945) sunt scrise spre finalul celui de-al doilea război mondial, viziunea dramaturgului asupra spațiului teatral rămânând însă constantă pieselor din perioada interbelică. Dacă prima își preia subiectul din Vechiul Testament, cea de-a doua îl preia tot din istoria românească, în *Arca lui Noe* locul acțiunii fiind un sat de munte (iarăși spațiul mitic protector) iar în *Anton Pann* acțiunea desfășurându-se „într-o urbe, la întretăierea a două împărății, prin anii 1830”. În ultima piesă spațiul este redat cu exactitate: interiorul unei cârciumi vechi în Șcheii Brașovului, cetatea medievală, locuința lui Anton Pann.

Sfârșitul primului război mondial instaurează schimbări cu privire la viziunea asupra spațiului: mutațiile teritoriale internaționale și transnaționale și-au cerut dreptul în a redefini problema spațiului- un concept structural, cultural și normativ, nu doar un termen geopolitic. Conceptele referitoare la spațiu au ajutat la crearea unui loc în afara limitelor teritoriale, un spațiu de refugiu din calea ororilor războiului. Modernitatea teatrului blagian constă în îmbinarea tragediei grecești cu viziunea expresionistă, cele două fiind învăluite în duhul național- triadă ce va crea în intimitatea spectator- actor un spațiu inedit, al esențelor, a ceea ce Vasile Băncilă spunea că este Lucian Blaga- energie românească.

Bibliografie:

Badiou, A. (2008): *Rhapsody For The Theatre: A Short Philosophical Treatise*, Verso, London.

Băgiu, L. (2012): „Avram Iancu” de Lucian Blaga. Viziune tragică asupra eroului mitic în misterul istoric, în Revista Transilvania, Sibiu.

Băgiu, L. (2012): *Lucian Blaga și reconsiderarea inconștientului în „Jocul dramatic” expresionist „Ivanca”, în Analele Universității „1 Decembrie 1918”, Alba Iulia.*

Băgiu, L. (2008): *Lucian Blaga și „melodrama burgheză”/ „drama psihanalitică” în Daria (1925), izolarea de fondul cosmic în Revista Transilvania, Sibiu.*

Fischer-Lichte, E. (2010): *Culture as Performance. Theatre History as Cultural History*, Cambridge University Press, Cambridge.

Llewellyn-Jones, L. (2002): *Understanding Theatrical Space. Essays on Documenting and Researching Modern Productions of Greek Drama: The Sources*, Classical Press of Wales, London.

Paleologu, A. (1970): *Spiritul și litera*, Editura Eminescu, București.

Secțiunea a IV-a:

**FILOSOFIA ȘI ESTETICA LUI
LUCIAN BLAGA**

Spațiul mioritic, o utopie românească

Iulia-Maria CÂMPEANU

Universitatea „Lucian Blaga”, Sibiu

Abstract: This paper attempts to bring forward the elements of similarity but also the differences between Lucian Blaga's mioritic space and utopia. Blaga's mioritic space is, just like Thomas Morus' utopia, an isolated space, but it is significantly different from the Western utopia. It is an essentially Romanian utopia, with melancholic and seamless landscapes that only comfort their own people. It lacks the stone walls and cities of the classic utopian city depicted even by Plato in his *Republic* due to the fact that our “stylistic matrix” is very much different from the Western one. The Romanian utopia is very much like the Romanian destiny: an alternative of climbings on the hills of hope and descents in the valleys of resignation accompanied by the melancholy of the traditional ballads.

Key Words: *utopia, mioritic utopia, Western utopie, mioritic space, stylistic matrix.*

Lucrarea de față încearcă o apropiere a spațiului mioritic blagian de esența unuia dintre cele mai marcante fenomene ideologice: utopia. Este de la sine înțeles că trăsăturile utopice ale filosofiei culturii blagiene nu sunt copleșitoare. După cum prea bine se știe, filosoful a dorit, în primul rând, îndeosebi în capitolele la care ne vom referi în cele ce urmează, să traseze coordonatele unei matrici stilistice specifice românismului. Cu toate acestea, spațiul mioritic nu poate să nu trimită cu gândul la un spațiu izolat de restul

lumii, un spațiu al beatitudinii, al fericirii și al liniștii. Și ce sunt acestea dacă nu câteva dintre cele mai importante trăsături ale utopiei?

Aceasta fiind premisa noastră, nu putem, însă, să plonjăm direct în apele filosofiei blagiene, fără a face în prealabil o incursiune în trecutul neguros al fenomenului utopic, începând cu momentul nașterii sale din condeiul lui Platon, trecând prin botezul său nășit de Thomas Morus și ajungând, în câteva salturi, până în zorii zilelor noastre.

Gândirea utopică este adânc înrădăcinată în sufletul umanității încă din cele mai vechi timpuri (vezi mitul Vârstei de Aur, Milenarismul, polis-ul din Antichitatea greacă, strâns legat de ideile din *Republica* lui Platon etc.), încă dinainte ca Thomas Morus, umanist englez al secolului al XVI-lea, să-i născopească denumirea. Prin urmare, *Cartea de aur a lui Thomas Morus, pe cât de utilă, pe atât de plăcută, despre cea mai bună întocmire a statului și despre noua insulă Utopia* (1516), un veritabil „best-seller” al tuturor timpurilor, nu face decât să dea glas și să transpună în planul ficțiunii o înclinație deja existentă în gândirea occidentală. Din momentul apariției acestei cărți, utopia a parcurs un traseu aparte în istoria ideilor, transformându-se dintr-un simplu fenomen literar, în unul istoric, social și politic. Începând prin a fi o carte, utopia a evoluat succesiv în „gen, program, concepție, credință”, afirmă pertinent Alexandru Ciorănescu¹, devenind, astfel, obiectul de cercetare nu numai al criticilor literari ci și al istoricilor, sociologilor sau filosofilor.

Această lărgire a sensului originar al termenului a dus, în secolul al XX-lea, la necesitatea impunerii unei diferențieri

¹ Alexandru Ciorănescu, *Viitorul trecutului. Utopie și literatură*, Editura Cartea Românească, București, 1996.

între două tipuri de utopie: una „descriptivă” sau „narativă”, a cărei operă reprezentativă este cartea umanistului englez Thomas Morus și una raționalistă, care are drept carte de căpătâi *Republica* lui Platon². Krishan Kumar numește aceste două tipuri de utopie, „ficțională” și, respectiv, „nonficțională”³. *Republica* se apropie de utopie prin faptul că prezintă o societate ideală în toate aspectele ei, însă se îndepărtează de ea, rămânând o lucrare de „teorie utopică”, deoarece realizează o simplă expunere a principiilor statului ideal, nemergând până la a le exemplifica în mod concret.

Despre aceste două tipuri de utopie discută și Eugenia Irimiaș în cartea sa, *Geometrii ale utopiei*, numindu-le „utopie didactică” și „utopie literară”. Autoarea pornește de la definiția pe care o dă Sir Phillip Sidney, în *Defence of Poesie*, poeziei și, în același timp, utopiei: „a speaking Picture, with this end, to teach or delight”. Astfel, utopia ar avea un dublu scop: didactic și cathartic⁴. Aceste două coordonate dictează cele două tipuri de utopie, ambele fiind modalități de percepere a realității, care diferă prin faptul că, dacă prima are un scop educativ și apare sub forma unor programe social-politice destinate să fie puse în practică, cea de-a doua este menită „să încante”, oferind imaginea unei lumi compensatorii care rămâne, însă, de neatins.

O lume compensatorie, un univers utopic poate fi și spațiul mioritic blagian, cu toate că rămâne, cumva, în afara clasificării mai sus amintite. Cu siguranță nu putem vorbi

² Sorin Antohi, *Utopica. Studii asupra imaginarului social*, Editura Științifică, București, 1991, pp. 58-59.

³ Krishan Kumar, *Utopianismul*, Editura DU Style, București, 1998, p. 72.

⁴ Eugenia Irimiaș, *Geometrii ale utopiei*, Editura Fundației pentru Studii Europene, Cluj-Napoca, 2006, pp. 79-82.

despre spațiul mioritic ca despre o utopie literară/ficțională, însă nici titlul de utopie didactică/nonficțională nu-i priște. Blaga l-a gândit ca pe un spațiu cu care se identifică cel mai bine etos-ul românesc, neîncercând să impună un „proiect” al unei lumi care aspiră la perfecțiune. Spațiul mioritic este, ca să stabilim acest lucru încă din capul locului, o utopie aparte, prielnică doar sufletului românesc, o utopie cu unduire line de deal și vale, o utopie a tăcerii și a seninătății.

Utopia, creație a unui învățat care a buchisit *Republica* lui Platon, este un spațiu al bunăstării și al înțelegerii generale. Există, însă, un inconvenient: după cum sugerează și denumirea sa, ea nu poate fi localizată nicăieri. Invenție lingvistică a lui Morus, după cum am mai afirmat, denumirea de „utopie” este de origine grecească, fiind alcătuită din adverbul de negație *ou* și substantivul *topos* (*loc*). Astfel, cuvântul nou-creat denumește un „ne-loc”⁵, un „loc care nu există nicăieri”. Semnificația acestui cuvânt a fost îmbogățită prin faptul că, în cartea lui Morus, denumește „o insulă fericită de dincolo de mări” - Eutopia. Prin urmare, „Utopia” devine numele unui loc ireal, imposibil de localizat, unde domnesc binele și fericirea.

Insulă izolată în largul mării, microunivers izolat, deci, Utopia lui Morus se bucură de protecția furiei valurilor și a stâncilor care o înconjoară. Ea găzduiește cincizeci și patru de cetăți, dintre care Amaurot este cea mai importantă și mai cunoscută, fiind „scaunul de reședință al Consiliului Suprem”. Redăm, în scopul unei mai bune comparații, fragmentul care descrie cetatea Amaurot:

„Această cetate este așezată la baza unei coline sau, mai degrabă pe un podiș montan; forma sa este una regulată, fi-

⁵ Termen folosit de Sorin Antohi, *Utopica. Studii asupra imaginarii social*, Editura Științifică, București, 1991.

ind aproximativ înscrisă între laturile unui patrulatier (...) și ajunge până pe malurile fluviului Anider. Orașul este înconjurat de un zid înalt și îndeajuns de gros, de-a lungul căruia se află amplasate numeroase turnuri de apărare și fortificații, menite a asigura întărirea zidurilor (...). Străzile orașului sunt destul de largi pentru a permite un trafic destul de aerisit, fiind totodată ferite de vânturile puternice ce străbat această regiune întreaga perioadă a anului. Construcțiile din interiorul orașului sunt făcute cu o mare îndemânare și pricepere, fiind realizate într-un mod atât de uniform, încât dau impresia că întreaga latură a unei străzi formată din fațadele construcțiilor sale ar fi ridicată dintr-o singură clădire.”

Utopia „occidentală”, ca s-o numim așa pentru a o diferenția de spațiul mioritic, este imaginată, așadar, ca un oraș-cetate încă din „fașă”. Știm că, încă de la Platon, această formă de organizare este privită drept modul ideal de (con)viețuire. Nu mai este, deci, deloc surprinzător că ideea va fi preluată și, de pildă, de Tommaso Campanella în *Cetatea soarelui* (1623). Pentru gândirea occidentală cetatea este forma ideală de organizare, existența atent sistematizată, la adăpostul zidurilor cetății. În „utopia mioritică”, însă, lucrurile stau cu totul diferit, după cum vom vedea în cele ce urmează.

Spațiul mioritic este, așa cum îl gândește Blaga, o utopie ale cărei coordonate răzbat din „substraturile sufletești”⁶ ale poporului român, mai exact, din inconștientul nostru. Însă Blaga nu percepe inconștientul în tradiție freudiană, după cum bine remarcă Ion Mihail Popescu în *O perspectivă românească asupra teoriei culturii și valorilor*. Dacă în teoria lui Freud inconștientul este „un agent producător de dezordi-

⁶ Toate citatele din *Trilogia culturii* sunt preluate din ediția apărută la Editura pentru Literatură Universală, în 1969, cu o prefată de Dumitru Ghise.

ne”, la Blaga acesta este „un agent producător de ordine”⁷. Prin urmare, structurile abisale ale sufletului unui popor sunt cele care îi „dictează” stilul culturii, matricea stilistică, iar în cazul românilor este vorba despre spațiul mioritic.

Spațiul mioritic sau „plaiul”, după cum îl mai numește Blaga, „orizont spațial al inconștientului românesc”, este transpunerea în plan geografic a melancoliei „nici prea grea, nici prea ușoară, a unui suflet care suie și coboară, pe un plan ondulat indefinit, tot mai departe, iarăși și iarăși”. Acest spațiu este, deci, o succesiune de dealuri și văi, un „orizont indefinit ondulat”, ale cărui suișuri și coborâșuri sunt echivalente cu „dorul unui suflet care vrea să treacă dealul ca obstacol al sorții și care totdeauna va mai avea de trecut încă un deal și încă un deal”. „Cu acest orizont spațial, spune Blaga, se simte solidar ancestralul suflet românesc, în ultimele sale adâncimi, și despre acest orizont păstrăm undeva, într-un colț înlăcrămat, chiar și atunci când am încetat de mult a mai trăi pe plai, o vagă amintire *paradisiacă*.” Complementare acestui spațiu îi sunt doina și balada, în viziunea lui Blaga cântecul revelând „adâncurile inconștientului” sau „orizontul spațial al inconștientului”. Ba mai mult de atât, „cântecul îi ține loc de plai” omului.

Plaiul mioritic se află și într-o strânsă legătură cu ideea de destin. El este imaginea unui destin care se înalță și se cufundă repetat, neîncetat, monoton: „Fuzionează cu aceste orizonturi, înainte de orice, un sentiment al destinului, trăit tot ca o undulare, ca o alternanță de suișuri și coborâșuri, ca o înaintare într-o patrie siderală, unde se urmează ritmic dealurile încrederii și văile resignării.”

⁷ Ion Mihail Popescu, *O perspectivă românească asupra teoriei culturii și valorilor*, Editura Eminescu, București, 1980, p. 199.

Până și dispunerea caselor are ceva din unduirea deal-vale: „cel ce a colindat odată pe plaiuri a remarcat desigur cum pe cutare vârful stă tupilată o așezare ciobănească, dominând de acolo de sus până în vale și cum trebuie să rotești binișor privirea pentru a desluși chiar pe celălalt piept de plai o altă așezare asemenea; ceva din ritmul deal-vale a intrat în această rânduială de așezări”. La câmpie, la fel ca și pe plai, casele nu sunt poziționate compact, ca în satele săsești, ci „se distanțează, fie prin simple goluri, fie prin intervalul verde al ogrăzilor și al grădinilor, puse ca niște silabe neaccentuate între case (...) ca o ultimă rămășiță și amintire a văii care desparte dealurile cu așezări ciobănești”. Tot astfel curge și poezia noastră populară, având piciorul metric constituit dintr-o silabă accentuată și una neaccentuată, de parcă ar vrea să imite „ritmul alcătuit din deal și vale sau din vale și deal”.

Stilul arhitectonic din utopia mioritică este definit de așezările ciobănești din zonele rurale, neatinse de morbul civilizației, necontaminate de obsesia monumentalului. Acestea păstrează un echilibru aproape perfect între tendința „expansiunii în înalt”, specifică apusului, sau în plan orizontal, ca în cultura rusă.

În utopia mioritică, *homo utopicus* este ciobănașul. Ființă dionisiacă, el „rămâne solidar, organic solidar cu acest plai, în care el nu va schița niciodată un gest de evadare. *Spațiul mioritic* face parte integrantă din ființa lui. El e solidar cu acest spațiu, cum e cu sine însuși, cu sângele său și cu morții săi”. Pentru ciobănașul din utopia mioritică, crede Blaga, Moartea, oricât de tragică, își pierde conotația negativă căci ea înseamnă unirea cu plaiul, nunta cu natura, ca în balada *Miorița*, epitomă a sufletului popular românesc:

„Soarele și luna
Mi-au ținut cununa.

Brazi și pălinași
I-am avut nuntași,
Preoți munții mari,
Păsări, lăutari,
Păsărele mii,
Și stele făclii!”

Un argument în favoarea ideii că spațiul mioritic, utopia românească, deci, este compatibilă numai cu sufletul „valah” dă Blaga însuși atunci când afirmă că saxonii din Ardeal „își înalță în peisajul ardelenesc rosturile culturale și cetățenești, sobre și ca de piatră, în spiritul nealterat al spațiului său gotic, de ieri și de totdeauna.” Aceasta deoarece fiecare cultură își are propria utopie sau propriul spațiu-matrice asupra căruia sufletul i s-a fixat în mod inconștient iar de acesta nu se poate dezice, indiferent de spațiul geografic în care se află. Saxonul din Ardeal și ciobănașul valah, ca să folosim apelativele utilizate de Blaga, „sunt două feluri de oameni, care trăiesc în același peisaj, dar în spații diferite.” Fiecare dintre cele două tipuri de oameni are propria utopie, am adăuga noi.

Însumând toate cele enunțate mai sus, am putea conchide că spațiul mioritic este o utopie compatibilă numai și numai cu spiritul tradițional românesc, nici măcar cu cel balcanic, mult prea zgomotos și extravagant, ci doar cu cel autohton. Dacă occidentalii găsesc într-o cetate riguros organizată idealul existenței pe acest pământ, românul, în viziunea blagiană, are altoită pe fința sa imaginea unui paradis rural și a unei existențe tihnite, al cărei singur element organizatoric este transhumanța. Zidurile cetății sunt coamele dealurilor iar șanțurile de apărare – pădurile nesfârșite, căci în utopia mioritică omul trăiește într-o comuniune perfectă cu mediul înconjurător, pe care îl cântă în doinele sale și care, la rândul său, îl ocrotește și-l hrănește.

Sigur că utopia mioritică este, după cum Blaga însuși afirmă referindu-se la matricea stilistică specifică românismului, „un teren al nuanțelor, al atmosferei, al inefabilului și imponderabilului”. Până la urmă, ea nu există decât în fiecare din noi, exact așa cum afirma și Cioran când vorbea despre utopie: „Nu există alt paradis decât cel din străfundul ființei noastre, ca într-un eu al eului”. Spațiul mioritic, ca și utopia de altfel, nu este decât o proiecție culturală a unei năzuințe umane. În cartea sa, *H. G. Wells. Utopia modernă*, Mircea Opriță susține tocmai acest lucru atunci când spune că utopia este un spațiu care există și nu există în același timp, un spațiu a cărui existență este una „eminamente livrescă”, un univers care ține de civilizație, fiind „o prezență culturală” și nu una fizică⁸.

Concluzionând, fiecare spațiu cultural își are propria matrice culturală tot astfel cum își are propria utopie, ambele trasate de resorturi inconștiente. Spațiul mioritic, după cum spuneam și la începutul acestei lucrări, nu este atât o utopie care caută să se întrupeze, cât o utopie a unui stil. Blaga căuta să traseze coordonatele unui stil cultural, lucru bine știut deja, însă ceea ce a ieșit din condeiul său reunește în mod evident elemente utopice. Spațiul mioritic rămâne, mai mult decât un spațiu geografic ideal, un spațiu de care sufletul popular românesc este legat prin niște lianturi cu rădăcini în inconștient, singurul spațiu care îi completează ființa, singurul spațiu de care este atras căci îi oferă promisiunea unei existențe conforme cu firea sa. Utopia occidentală propune o existență înregimentată, riguros structurată, tocmai pentru că așa a fost ea dictată de gândirea rațională, apolinică a occidentalului. Utopia românească, în schimb, este un spațiu dionisiac al viețuirii libere, în care gândul și sufletul aleargă nestingherite printre valurile plaiului.

⁸ Mircea Opriță, *H. G. Wells. Utopia modernă*, p. 7.

Bibliografie

Antohi, S. (1991): *Utopica. Studii asupra imaginarului social*, Editura Științifică, București.

Bălu, I. (1997): *Opera lui Lucian Blaga*, Editura Albatros, București.

Blaga, L. (1969) *Trilogia culturii*, Editura pentru Literatură Universală, București.

Ciorănescu, A. (1996) *Viitorul trecutului. Utopie și literatură*, traducere de Ileana Cantuniari, Editura Cartea Românească, București.

Irimiaș, E. (2006) *Geometrii ale utopiei*, Editura Fundației pentru Studii Europene, Cluj-Napoca.

Kumar, K. (1998) *Utopianismul*. Traducere de Felix-Gabriel Lefter și Dan Pavelescu, introducere la ediția română de Brândușa Palade, Editura DU Style, București.

Oprîță, M. (1983) *H. G. Wells. Utopia modernă*, Editura Albatros, București.

Popescu, I. M. (1980) *O perspectivă românească asupra teoriei culturii și a valorilor (Bazele teoriei culturii și valorilor în sistemul lui Lucian Blaga)*, Editura Eminescu, București.

Lucian Blaga și Constantin Noica. Ficțiunea despre specificul național și românitatea exemplară

Nastasia MARIANA

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași

We've noticed a particular way of perceiving Romanian culture and the values that define it. Therefore we want to denounce the mystification that arose from this way of thinking.

Keywords: mystification, nationality, mioritic space, longing.

Punctul de plecare al demersului nostru îl reprezintă constatarea, în urma câtorva lecturi pe care le vom lua în discuție imediat, unei anumite mistificări / ficționalizări a *ideii de român*, cu toate categoriile pe care termenul le implică. De la început cădem de acord asupra faptului că există o tendință generală la începutul secolului al XX-lea în Europa de afirmare a identității naționale prin construirea unor trăsături care să confirme o imagine idealizată în raport cu concepția unor grupuri elitiste. Ce ne interesează pe noi este tocmai demascarea / analiza acestui tip de gândire.

Ne propunem să punem în dialog două¹ lucrări scrise de Lucian Blaga și Constantin Noica, formulări teoretice care vehiculează concepte cu încărcătură metafizică precum „țaran român”, „specific național”, „neam”, „fire”, „dor”, „esență ro-

¹ Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, Editura pentru Literatură Universală, 1969 și Constantin Noica, *Cuvînt împreună despre rostirea românească*, Eminescu, 1987.

mânească”, și să constatăm, dintr-o perspectivă personală, caracterul mistificator al acestor construcții. Premisele pe care le vom avea în vedere în argumentarea noastră privesc, în principiu, argumentul lui H. Stahl legat de lipsa de aderență la real a teoriilor formulate și facila lor deturnare printr-un contraatac de pe poziția etnografului. Mai precis, vom urmări analiza unor *mecanisme ale ficționalizării*, urmînd ca în partea de concluzii să subliniem impactul pe care anumite concepțe (blagiene și noiciene) continuă să îl aibă în lumea ideilor actuale, în ciuda trecerii timpului și schimbărilor istorice și ideologice pe care spațiul românesc le-a suportat.

Teoriile celor doi filozofi se caracterizează, cum am spus, printr-o vădită tendință către mistificare. Amîndoi au creat o filozofie a românescului susținută de argumente dintre cele mai felurite, mergînd pînă acolo încît să pună semn de echivalență între un fapt particular și manifestarea generală a unui fenomen. De pildă, un anumit stil ar înlocui o întregă cultură, verbul *a fi* considerat cu nuanțe diferite ar conduce către cristalizarea modulațiilor românești, nostalgia propriei copilării ar trimite la o copilărie colectivă, coroborarea acestor elemente determinînd „adeziunea la anistoricitatea «mioritică»”².

Primul concept cheie pe care îl vom comenta pentru a demonstra ceea ce tocmai am afirmat este acela de *matrice stilistică*. Plecînd de la exemplul morfologiei culturii, Lucian Blaga arată, cum bine știm, că există o matrice a românilor generată de sentimentul plaiului. Oriunde s-ar afla, românii își caută spațiul originar. Și el poate fi regăsit în metrica poeziilor, în dans, arhitectură, dispunerea caselor, chiar în pictură și sculptură, căci toate au în comun impresia unei

² Mariana Șora, *Cunoaștere și mit în opera lui Lucian Blaga*, Minerva, 1970, p. 154.

desfășurări ondulatorii, cu suișuri și coborișuri. Trebuie remarcat faptul că exemplele pe care le utilizează sînt structuri reducionista, care se mișcă însă pe un teritoriu vast, de aceea filozoful reușește adesea să convingă de veridicitatea lor. „Factorii abisali descriși de Blaga nu sunt explicați în sensul că rămîn neexplicați la rîndul lor prin determinante”³.

Gîndirea filozofică blagiană se apropie de gîndirea poetică a scriitorului, căci, așa cum atrage atenția și Stahl⁴, simpla constatare a modului de dispunere a caselor, a elementelor arhitecturale ori a categoriilor folclorice nu justifică presupusele determinante ale inconștientului. O analiză făcută din perspectiva sociologiei va deturna cu succes opinia lui Lucian Blaga. Să nu mai vorbim de influențele externe sesizabile în cultura română, pe care însuși Blaga le conștientizează, dar pe care le ignoră în favoarea construirii unui mit: „Invităm cititorul să asculte o doină românească, să o supună unui examen interior, încercînd să și-o închiuiască în corespondență cu una din amintitele viziuni spațiale ale lui Frobenius sau Spengler. Operația nu va reuși. Nu o dată ni s-a spus, din partea străinilor, care aveau întîia oară o doină, că această muzică ar aduce cu cea rusească. Apropierea se făcea desigur sub înrîurirea întîlei impresii, și aprecierea e anterioară unei necesare familiarizări. De fiecare dată ne-am simțit obligați să respingem, ca inadecvată și insuficientă, comparația”⁵.

În acord cu teoria blagiană, printr-un exercițiu silogistic asemănător, Noica relevă existența unor modulații ale sufletului românesc. El i-a descoperit românului, prin conside-

³ Mariana Șora, *op. cit.*, p. 195.

⁴ Henri H. Stahl, *Filosofarea despre filosofia poporului român în Eseuri critice*, Minerva, București, 1983.

⁵ Lucian Blaga, *op. cit.*, p.47

rarea verbului *a fi* („acest verb nul și misterios, care a făcut o asemenea carieră în vid” – Paul Valéry) la diferite moduri și timpuri, un „sentiment mai deosebit al ființei”⁶, stare ce poate fi definită de șase ipostaze diferite ale ființării: neîmplinirea („n-a fost să fie”), suspendarea („era să fie”), prezumția („va fi fiind”), posibilitatea („ar fi să fie”), intrarea în ființă („stă să fie”) și ființa consumată („a fost să fie”). Pornind de la această clasificare, Constantin Noica vrea să arate că există un model al ființei românești construit pe baza unor determinante, care situează spiritualitatea românească în rîndul marilor culturi ale lumii, datorită cărora se aseamănă cu ele, dar este în același timp diferită. Dacă pentru Heidegger ființa își găsea zona clar-obscurului în lumină, pentru Noica limba este „lumina Ființei”, din interiorul căreia „întreaga ființare se arată «à decouvert»”. Așadar, *matricea stilistică* își găsește în această analiză pretențioasă un corespondent în specificul limbii române. Ideea urmează aceeași cale (a poetizării), deosebindu-se numai argumentele aduse.

Dacă tot am făcut trimitere la un posibil mecanism al mitizării, să observăm cum se aplică el prin discutarea conceptului de *sat românesc*. Simbioza dintre copilărie și sat, pe care și George Gană⁷ a remarcat-o în studiile sale despre Blaga, va conduce către teoria *satului-idee*. Pentru Lucian Blaga, „satul nu este situat într-o geografie pur materială și în rețeaua determinantelor mecanice ale spațiului, ca orașul; pentru propria sa conștiință satul este situat în centrul lumii și se prelungește în mit. Satul se integrează într-un destin cosmic, într-un mers de viață totalizant, dincolo de al cărui

⁶ Constantin Noica, *Sentimentul românesc al ființei*, Humanitas, 1996, p. 6.

⁷ George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Minerva, București, 1976, p. 14.

orizont nu mai există nimic. Aceasta este conștiința latentă a satului despre sine însuși, îndrăznim să facem afirmația, fiindcă așa e înțeles și trăit satul, în apogeul copilăriei, a cărei sensibilitate singură posedă o perfectă afinitate cu modul existențial al satului”⁸. În această construcție filozoful propune cu deosebire elemente de gândire poetică. De exemplu, prin metaforizare, realitatea imediată se sustrage sensurilor ei și se proiectează în spațiul dictat de acest procedeu („Născocesc motive mitice la fiecare pas.”⁹): satul capătă o conștiință, devine suficient sieși, refuză orice model exterior de ființare. În realitate, printr-o analiză la rece, se constată că structurile propuse nu reprezintă decît o interpretare personală a faptelor istorice și o transfigurare a lor. Cu alte cuvinte, ele sînt reconstruite, scopul fiind nu de a prezenta realitatea și gândirea românească asupra realului, ci de a reface și reinterpretă sensurile cardinale. Înlocuirea realității istorice cu alta confirmă un gest de natură poetică: ea părăsește realul și se îndreaptă *volens nolens* către lumea sensurilor poetice, devenind astfel parte a poeziei blagiene în sens larg. De aceea, o lectură literală a *Trilogiei culturii* întinde capcane celor ce nu diferențiază între gândirea personală, urmată de o descriere fidelă a ei, și o reflecție asupra realului.

Noica, pe de altă parte, consideră că „satul ține de sensurile și valorile spontaneității, și este ca atare solidar cu ceea ce intră în extincțiune astăzi: civilizația de tip feminin, civilizația credințelor și eresurilor, în mare civilizația naturii”¹⁰. Dacă pentru Blaga satul era centrul lumii, pentru inițiatorul Școlii de la Păltiniș, satul este însăși *lumea*, o lume a spontaneității preferată uneia ghidată de

⁸ Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 267.

⁹ Lucian Blaga *apud* Mariana Șora, *op. cit.*, p. 95.

¹⁰ Constantin Noica, *op. cit.*, p. 182.

raționalitate. Așadar, și Noica oferă o imagine idealizată, produsul unei concepții proprii pe care o împrumută românului, stăruind asupra calităților acestui univers închis și blamînd civilizația orașului, care vine să înlocuiască și să transfigureze un mod de existență. Pentru el, dezintegrarea satului culminează cu pierderea ființei autentice. Asistăm din nou la exemplificarea unei lumi arhaice și exaltarea ei deopotrivă, accentul căzînd pe tendința întoarcerii la origini. Cele două opinii se întîlnesc în punctul alunecării către mit. Se remarcă și aici apetența pentru metaforizare a faptelor exemplificate, ca instrument al sublimării realului. Dar scopul analizei noiciene nu e descrierea unor realități obiective și apoi formularea unor teorii, ci constatarea frumosului în creația românească. De aceea, judecățile emise asupra contribuției sale nu trebuie considerate fragmentar, ci ținîndu-se seama de contextul în care au fost formulate.

Dar nu numai satul capătă o aură mistică în analiza celor doi gînditori. Termenul „intraductibil” *dor* adună conotații dintre cele mai felurite și oferă o imagine aparte a spiritualității românești. Atît pentru Blaga, cît și pentru Noica sentimentul dorului aparține poporului român! Este cunoscută opinia blagiană potrivit căreia dorul românesc e „mai sănătos, mai naiv, mai organic” decât Sehnsuchtul nemțesc, în care se întrezărește un vag sentimentalism. „Starea de «dor» e așa de particulară și așa de mult împletită din nuanțe, încît de ea țin pînă și vocala și consonantele înseși ale cuvîntului «dor». Asemenea cuvinte nu înseamnă numai ceva, ci ele fac parte, prin chiar sonoritatea lor, din ceea ce ele înseamnă”¹¹. Plecînd de la observația că motivul dorului era des uzitat în poezia populară și urmînd modelul heideggerian de definire a existenței umane în mijlocul

¹¹ Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 47.

lumii, Blaga atribuie existenței românești constanta dorului. El își justifică ideea atrăgând atenția asupra faptului că poporul oferă prin creație nu „însuflețire”, nu interpretare a dorului, ci diferite ipostaze ale lui.

Noica vrea să demonstreze superioritatea acestei vocabule (superioritate dată deopotrivă de conținutul și de forma cuvântului) în sistemul limbii: când vrei să arăți că limba românească are dreptul să ființeze în lume, te grăbești să invoci cuvântul «dor»¹², spune Noica. Gînditorul român face din filozofia dorului o filozofie a românescului pentru că reușește să afle în orice lucrare o *zonă a dorului*, o necesitate de transformare *a săvîrșirii* în *desăvîrșire*. „E un cuvînt tipic de contopire a sensurilor, iar nu de simplă compunere a lor; e un cuvînt al deschiderii și totodată închiderii într-un orizont; unul al intimității cu depărtările, al aflării și căutării; al lui ce este și ce nu este; al lui ce poate fi și ce nu poate fi; un cuvînt al știutului și neștiutului, al limitației și nelimitației, al concretului și abstractului, al atracției de ceva determinat și al pierderii în ceva indeterminat. Are o splendidă suveranitate în el — dar e un cuvînt al inimii numai, și nu al gîndului, după cum e un cuvînt al visului, și nu întotdeauna al faptei”¹³. Construită ca o concluzie a cugetării cu privire la dor, dar și ca indiciu de tălmăcire a întregii lucrări, definiția citată întărește poziția lui Noica față de român ca individualitate și față de universul în care acesta trăiește. Sensurile adiacente dorului sunt cuprinse în însăși esența ființei. Dorul este devenirea ființei întru ceva.

Ceea atrace atenția este aplecarea ambelor părți către o potrivire naturală¹⁴ între referentul lingvistic și realitatea

¹² Constantin Noica, *op. cit.*, p. 205.

¹³ *Idem*, p. 319.

¹⁴ Platon, *Cratylus*.

pe care acesta o exprimă, potrivire ce ridică anumite semne de întrebare, căci ea nu-și găsește justificare decît dintr-o perspectivă istorică, nicidecum prin considerarea comparativă a două fapte de limbă. Relația care se stabilește între semnificat și semnificant este pur convențională, puține fiind exemplele în care forma și conținutul se condiționează reciproc. Nu putem compara vocabula „dor” și cuvîntul nemțesc „Sehnsucht” și să formulăm opinii asupra sensului doar pornind de la forma lor ori analizînd felul în care ele sună, pentru că miezul a ceea ce ele înseamnă, nu este cuprins în semnificatul lor, ci în forța cu care au fost învestite de vorbitorii nativi de limbă română ori germană. Cei doi se arată interesați să demonstreze superioritatea limbii române în raport cu limba germană prin reducerea acestora la esențe și găsesc argumente în poezia populară, dar expunerea lor este forțată și vine în contradicție cu ceea ce au arătat cercetările lingvistice și cu ceea ce arată negreșit cercetările sociologice. Cît despre ipostazierea dorului, este evident că un motiv nu poate fi valorificat decît prin plasarea lui în contexte diferite. Chiar perceperea și interpretarea lor este subiectivă, căci din lumea pe care și-a construit-o în perioada dinții a copilăriei autorul pare să nu mai iasă cu adevărat niciodată¹⁵. Este cunoscut faptul că Blaga a confirmat o legătură ombilicală cu dorul: el s-a născut ca să umple a unui gol, a venit pe lume după ce una dintre surori murise. O comunitate etnică nu poate fi definită însă prin exemplul unei experiențe personale.

Să ne păstrăm în spațiul spiritualității românești și să privim mai insistent structurile religiosului, apelînd la termenii de *sofianic* și *transcendent*. În viziunea blagiană, „sofianic” este un anume sentiment al omului în raport cu trans-

¹⁵ George Gană, *op. cit.*

cendența, sentimentul cu totul specific grație căruia omul se simte receptacol al unei transcendențe coborâtoare”¹⁶. Blaga diferențiază gândirea ortodoxă de catolicism și protestantism bazându-se pe anumite comportamente înregistrate accidental și îi conferă un statut aparte, aproape măgurilor. Mai exact, analiza gânditorului român se centrează pe observarea felului în care religiosul este primit și trăit în sînul unei colectivități etnice sau care s-a pronunțat pentru un anumit cult. Dacă pentru protestant ori catolic actul salvării suferă o condiționare (primul trebuie să creadă, al doilea trebuie să facă ceva în acest sens), creștinul ortodox ia parte la salvare, el este parte a lucrării divine. În grupul ortodoxismului s-a pus accentul pe sofianic, adică o determinantă specială, caracteristică românilor și celorlalți est-europeni, care par să înțeleagă cel mai bine creștinismul prin atitudinea față de divinitate! Dacă Blaga vorbește de transcendent, Noica stăruie asupra transcedentalului, adică a „ceea ce este dincoace de lume, ceea ce face cu puțință lumea”. Ideea filozofului de la Păltiniș urmează firul dat de Lucian Blaga în sensul că divinitatea este pusă în relație cu un mod de ființare, el atrăgînd atenția asupra celor „trei firi ale lui Dumnezeu”. Se sugerează și de această dată caracterul eclectic al elementului divin. Planul trăirii sacrului comportă prefaceri prin pătrunderea religiosului dincoace de o linie imaginată să despartă universul fizic de constantele transcendenței.

Luînd în considerare acest fel de a înțelege divinul, ar trebui să credem că modelul corect este dat de ortodoxia popoarelor balcanice (între aceștia românii par să ghideze transcendența printr-un caracteristic *modus vivendi*!) și să abolim celelalte feluri de a „trăi” sacrul. Să ținem seama însă de faptul că în toate cazurile trebuie acceptată religiozita-

¹⁶ Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 168.

tea în forma ei contaminată, pentru că religiosul nu se încadrează în tipare oficiale, ci se acomodează și se adaptează unui loc și unei comunități. În cultura românească, contaminarea se definește printr-o vădită afinitate cu folcloricul și superstițiosul. Motivele precreștine se împletesc cu cele creștine și divinitatea este reprezentată tradițional. Experiența sacră se înscrie în coordonatele aceleiași mentalități arhaice pe care am mai menționat-o în analiza noastră.

Însumate, toate determinantele discutate mai sus construiesc *specificul național* așa cum a fost el perceput și transmis de filozofii amintiți. Am putut constata pe parcursul analizei că autorii și-au plasat conceptele într-o sferă prea largă de discuție. Sîntem de acord cu Mariana Șora, care era de părere că „«sistemul» blagian e o proliferare dăunătoare intuițiilor adînci din care a pornit, învăluindu-le adesea în vastele falduri ale discursivității (adesea frumoase, adesea însă exterioare), ascunzîndu-le și aproape înăbușîndu-le sub cantitatea apreciabilă de dezvoltări și considerații adiacente”¹⁷. Observația este valabilă și pentru lucrarea lui Constantin Noica și considerațiile sale cu privire la prezența frumosului în cultura românească. Totuși, teoriile numite s-au bucurat de succes datorită modului de prezentare a discursului, pe de o parte, dar și pentru că erau convergente cu modul de gîndire al timpului și veneau să satisfacă o necesitate de ordin axiologic. În consecință, ideile mai circulă și astăzi.

Diferența este că ele s-au adaptat contextului, în sensul că s-au clișeizat, au ieșit din matca întîiei mistificări, căutîndu-și o justificare. Astfel, *spațiul mioritic* și-a pierdut caracterul de categorie a inconștientului și este evocat pentru a denumi peisajul geografic al României; *satul-idee* a rămas ca punct de idealitate către care se tinde, manifes-

¹⁷ Mariana Șora, *op. cit.*, p. 93.

tîndu-se un soi de părere de rău cauzată de dispariția sa (*apropos* de tendința întoarcerii la origini); *dorul* și-a păstrat nealterat locul în doine și balade pentru că spiritul nostru retrograd¹⁸ nu ne-a permis să-l înlocuim, numai că astăzi comportă alte înțelesuri pentru că vremurile s-au schimbat; lumea și-a pierdut din *sacralitatea* consacrată pentru că civilizația a adus alte forme de crez. Structurile vechi au fost înlocuite cu o amintire a lor, esențele s-au transformat în simboluri. Atitudinea de a păstra chiar și conotațiile cele mai îndepărtate ale termenilor poate fi explicată tot de mecanismul ficționalizării discutat mai sus, care a dat o *pseudo-realitate* ce, datorită notorietății, s-a întipărit atît de bine în gîndirea omului de rînd, încît a devenit parte din ființa sa.

Ca o concluzie la analiza dezvoltată, trebuie să admitem caracterul iluzoriu al teoriilor expuse. Prin intermediul lor s-a creat ceva ce românitatea nu a cunoscut niciodată, de aceea credem că există loc de opinii și interpretări noi.

¹⁸ *Idem*, p. 160.

Fundamentele duel(t)ului Lucian Blaga – Dan Botta

Valentina-Andreea PANCIU,
Universitatea din București

Motto: „Mândria nu dă prilej decât la ceartă, înțelepciunea se află numai la cei ce primesc sfaturi.”¹

The issue between Lucian Blaga and Dan Botta, in 1941, over the paternity of the waved infinity theory of the romanian space is the main subject of this work. The paper aims to analyze the works of the two authors, *The Mioritic Space* (*Spațiul mioritic*) and *The Romanian Beauty* (*Frumosul românesc*), works published in *Gândirea*. Also, we are going to see a chronological presentation of the duel/issue between the two writers.

Key words: Blaga, Botta, duel, *Gândirea*, the waved infinity theory

Cuvinte cheie: Blaga, Botta, duel, *Gândirea*, infinitul ondulat

Disputa iscată între Lucian Blaga și Dan Botta, în anul 1941, asupra paternității conceptului „infinitului ondulat ca orizont spiritual specific românesc” stă la baza acestui eseu. Pornind de la textele pe care cei doi autori le-au publicat în revista *Gândirea*, și anume *Spațiul mioritic* și *Frumosul românesc*, se va încerca o analiză a ambelor lucrări și o prezentare cronologică a duel(t)ului izbucnit în urma aparițiilor.

Pe scurt, această cercetare nu se va transforma într-o pledoarie de susținere a nici uneia dintre părți, ci va pre-

¹ Solomon, *Pildele lui Solomon*

zenta, prin comparație, opiniile argumentate ale lui Lucian Blaga și ale lui Dan Botta corelate de teoria „infinitului ondulat”. Totodată, în corpusul lucrării se vor regăsi evenimentele și polemicile adiacente care au succedat apariția textelor și conflictul declarat dintre cei doi autori.

*

Privită în ansamblu, opera completă a lui Lucian Blaga stă sub semnul unei gândiri metafizice care a influențat felul de a scrie al autorului, mergând până în punctul în care arta a fost analizată în paralel cu reflecțiile filosofice pe care acesta le-a conceput, întrucât el a respins într-un mod inexorabil suprimarea granițelor dintre artă și orientările filosofice. De fapt, Blaga militează în scrierile sale pentru autonomia imuabilă a științei, a filosofiei și a artei, bazându-se pe eterogenitatea mijloacelor pe care un om de artă, unul de știință sau un filosof le folosesc în realizările lor.

Încadrarea tratatelor sale în rândul categoriei esteticii l-a determinat pe Blaga să afirme, odată ce și-a tipărit în 1939 cursul de estetică pe care l-a ținut la Universitatea din Cluj cu doar un an înainte, faptul că studiile lui reprezintă o sinteză din punct de vedere metafizic al esteticului și că nu și-a propus să atingă „toate problemele stârnite de prezența în lume și în existența umană a factorului estetic.”²

Problema analizei propriiei creații, de la dramaturgie la poezie, prin prisma unei gândiri critice cultivate, a dus la formarea esteticianului Blaga. Acesta nu a pornit de la marile concepte existente, ci invers, de la propria operă, sub forma unor mărturisiri pe care vocea din spatele cărții o face în fața impedimentelor, cu scopul precis de a le în-

² *Artă și valoare*, Fundația pentru literatură și artă, București, 1939, p. 9

lătura. Pentru a reuși să depășească aceste momente, dar și din apetența de a stăpâni natura esențială a muzicii, a arhitecturii sau a artelor plastice, scriitorul a studiat intens aceste ramuri ale artei, fapt care a dus, astfel, la desăvârșirea spiritului estetic al lui Lucian Blaga.

Cunoscut în speță pentru sistemul filosofic pe care l-a elaborat (pare-se, dacă ar fi să ascultăm de vocea unor critici, singurul elaborat de un român³), Lucian Blaga se face remarcat și prin contradicția pe care adesea o aplică propriilor creații: pentru a demonstra un punct de vedere, acesta epuizează domeniul de referință în care se regăsește subiectul dat și exclude până la consumare toate judecățile de valoare.

Același mijloc, al polemicii, este întrebuințat de către filosoful român și în *Trilogia culturii*. Acesta opune dihotomic concepțiile adepților teoriilor morfologice ale culturii, printre care se regăsesc Spengler, Riegl sau Leo Frobenius, orientării kantiene asupra timpului și spațiului. Blaga preia, totuși, tezele celor dintâi, adoptând fluctuanța sau variabilitatea orizontului spațial în care se dezvoltă o cultură, care include religia, arta, știința și filosofia. Pentru filosoful român, structura unei culturi se schimbă independent și are o desfășurare obiectivă de dezvoltare, de la naștere, tinerețe, maturitate, senectute până la moarte.

După cum anunțam în partea de început a acestui eseu, studiile pe baza cărora vom încerca să concepem o analiză (diferită, sperăm, față de maniera în care o face Blaga) sunt *Spațiul mioritic* și *Frumosul românesc*. Pentru început, să luăm în considerare primul dintre texte.

³ „Lucian Blaga e, de fapt, singurul filozof român care a creat un sistem propriu”, Dumitru Micu, *Estetica lui Lucian Blaga*, București, Editura Științifică, 1970, p. 193

⁴„Purtăm în înconștientul nostru anume orizonturi, cari tind așa de mult să se exprime, încât se exprimă și cu mijloace ce par cu totul improprie scopului.”

În *Orizont și stil*, Lucian Blaga teoretizează conceptul de „matrice stilistică”, adică tot ceea ce înseamnă categorii profunde ale oricărei culturi, iar civilizațiile pe baza cărora ilustrează această noțiune sunt cea rusească, unde predilecția pentru impunător, monumental primează, civilizația slavă, care are o înclinație evidentă către patos, expansivitate și civilizațiile scandinave, caracterizate prin înfrânare sau retenție.

Matricea stilistică românească ocupă un loc individual în creația blagiană, în ciuda afilierii prin unele componente la matricea popoarelor sud-est europene. *Spațiul mioritic* este un studiu în care autorul trasează punctele de referință imuabile ale spiritualității poporului român.

În ciuda atitudinii inexorabile pe care o adoptă în privința așezării „*spațiului*” drept fundament al unei culturi, Lucian Blaga preia această teorie a morfologilor culturii, în speță Spengler, căreia îi adaugă elemente constitutive diferite, ce vor forma un „complex înconștient”⁵.

Aceste elemente constitutive pe care filosoful român le adaugă orizontului spațial sunt timpul și sentimentul destinului, eclecticismul rezultat din toate acestea fiind tipare sufletești ale sensibilității națiunii române.

Spațiul mioritic este, în concepția lui Blaga, reprezentat de „orizontul spațial ondulat indefinit”⁶, adică alternarea

⁴ Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969, p. 119

⁵ *Ibid.*, p. 123

⁶ *Ibid.*, p. 125

plai-vale la infinit, pe care o regăsim în creațiile anonime populare românești, doine sau balade. Peisajul transfigurat se distinge, ca atare, în forma finită a moștenirii străvechi, cântecele populare, dar autorul nu confirmă primordialitatea peisajului în versuri, ci amintește, vag, despre metrica poeziei noastre populare, care este alcătuită din silabe accentuate și neaccentuate, un echivalent al cadenței deal-vale.

Chiar dacă nu doar poezia populară românească este bazată pe succesiunea metrică amintită mai sus, Lucian Blaga afirmă că „optarea masivă pentru această metrică rămâne totuși un fenomen explicabil printr-un orizont specific.”⁷

Spațiul-matrice este unicul factor care rămâne constant în înconștientul românesc, astfel „românul trăiește, înconștient, pe <<plai>> sau mai precis pe spațiul mioritic, chiar și atunci când de fapt și pe planul sensibilității conștiente trăiește de sute de ani pe bărăgane. [...] cântecul îi ține loc de plai.”⁸

*

„Elementele frumosului românesc au fost preformate de ideea thracică. Dar ideea romană și ideea bizantină sînt acelea cari au determinat caracterele frumosului românesc.”⁹

Frumosul românesc reprezintă forma finită a concepțiilor lui Dan Botta despre spiritul de esență dionysiacă al tracilor. Fascinația sa pentru rădăcinile imemorale ale poporului român se transformă în repetate rînduri în pasaje admirativ-lirice sau, pur și simplu, în elogii aduse antecesorilor.

⁷ *Ibid.*, p. 128

⁸ *Ibid.*, p. 129

⁹ Dan Botta, *Scrieri*, ediție îngrijită de Dolores Botta, București, Editura pentru Literatură, 1968, p. 66

Acest spirit exaltant și exuberant își lasă amprenta asupra concepțiilor sale, astfel, el capătă simțământul existenței ca universalitate, ca îmbinare a unor acte plăsmuitoare de ritm. Pentru autorul *Limitelor*, existența artistică românească este o astfel de îmbinare, dar își are originile în spiritualitatea tragică. El merge până în punctul în care situează orfismul, dionisyacul sau panteismul în mijlocul sau chiar la baza culturii trace: „pantheismul concepției tractice, străbate până în fundurile ei, ca o lumină de miracol, poezia noastră populară.”¹⁰

Chiar dacă civilizația romană și cea bizantină au pecetluit forma ultimă a spiritualității românești, creația autohtonă își are fundamentul în civilizația tracă, unde regăsim cultul lui Dionysos, care implementează echilibrul etern între teluric și uranic, echilibru vizualizat de Botta ca o unduire a celor două spații paralele.

Această paradigmă a unduirii constituie arhetipul prin care autorul analizează opere semnificative ale literaturii populare românești, precum *Miorița*, *Meșterul Manole*, *Toma Alimoș* sau poezia eminesciană. Pentru Dan Botta, *Miorița* „restituie aceeași imagine a frumosului românesc”¹¹, iar ritmul specific acesteia, unduirea, presupune nunta mioritică drept metaforă pentru moarte, ca revenire a sufletului dionisyac în univers. Astfel, Thanaticul se transformă într-un act sacru, un fel de procesiune nocturnă în care acesta ia forma unei eliberări, dar și a unei purificări organice.

Spiritul dispărut din granițele terestre își regăsește esența datorită mișcării pe care Dan Botta o consideră a fi primordială: unduirea. Aceasta are o configurație duală, un fel de flux și reflux, care reușește să fixeze cultural matricea spiritualității culturale românești.

¹⁰ *Ibid.*, p. 70

¹¹ *Ibid.*, p. 67

Idei premergătoare teoriei despre ondulare a lui Dan Botta regăsim și în operele lui Dimitrie Cantemir, Vasile Pârvan, dar, cel mai important, regăsim în opera lui Lucian Blaga, cu care autorul *Frumosului românesc* are o întreagă polemică asupra întâietății conceptului de spațiu ondulat.

*

Duetul

Spirite latine, încrâncenate, Lucian Blaga și Dan Botta pornesc un adevărat duel al argumentelor în ceea ce privește paternitatea asupra teoriei spațiului ondulat.

În mai 1935, Lucian Blaga publică în *Gândirea* articolul *Spațiul mioritic*, care se transformă un an mai târziu într-un capitol dintr-un studiu cu același nume.

Următorul pas în desfășurarea cronologică a faptelor îl reprezintă publicarea de către Dan Botta a articolului *Spațiul românesc*, în paginile aceleiași reviste, *Gândirea*, în octombrie 1935.

Situația capătă aspectul unui duel în momentul în care Botta atașează la sfârșitul articolului său o notă, menită să incite reacția poetului-filosof, în care semnalează o posibilă descendență a „magistralului essay” al lui Blaga din ideile expuse de către el în toamna anului 1934, la radio, în care anticipa ideile legate de teoria spațiului ondulat.

Această reacție se lasă greu așteptată din cauza lipsei justificate a lui Blaga din țară. Pentru o perioadă de cinci ani, din 1932, acesta este trimis la Viena ca atașat de presă pe lângă Legația României din Viena, iar apoi, pentru aproximativ un an, din 1938 până în 1939, este delegat drept ministru plenipotențiar la Lisabona. Perioada războiului îl

găsește în țară, din 1939 fiind profesor de filosofia culturii la Universitatea din Cluj.

Această înșiruire succesivă a parcursului lui Lucian Blaga din 1932 este relevantă pentru a justifica lipsa ripostei în fața acuzelor care i-au fost aduse. Activitatea diplomatică i-a ocupat filosofului român întregul timp, astfel încât nu a reușit să observe nota incriminatorie de la sfârșitul articolului publicat de Dan Botta, în ciuda colaborării neîntrerupte pe care Blaga a avut-o cu revista *Gândirea*. Legitimarea lipsei de reacție drept neluare la cunoștință a notei respective este una dintre posibilele variante. O a doua justificare este dorința recentului diplomat de a evita orice implicare politică, în special pentru că Botta era simpatizant al mișcării de dreapta, aflată în plină ascensiune în perioada respectivă.

Botta interpretează acalmia lui Blaga ca pe un afront adus direct la propria-i persoană, iar creșterea popularității și a cotei acestuia din urmă, pe baza reușitelor elogiate de intelectualii români, îl determină pe autorul *Limitelor* să recidiveze în 1941 prin publicarea unui articol în primul număr al revistei *Dacia*.

Botta este și mai incisiv în articolul *României, poporul tradiției imperiale*, în care acuză, la modul general, critica literară care a susținut și, totodată, consolidat succesul studiului lui Lucian Blaga: „Istoricii literari vor avea să dezbată fenomenul acestei teorii înfățișate lumii sub forma unor opuri de dificilă doxă germanică și pe care literatorii care i-au făcut faima, au impus-o cu argumente extrase din modestele noastre lucrări.”¹²

Din momentul apariției acestui articol, Blaga nu mai rămâne impasibil și alege să-i dea o replică acidă, ușor pam-

¹² Ion Mușlea, *Amintiri despre Lucian Blaga*, *Steaua*, XX, nr. 5 mai 1969, pp. 5-10

fletară chiar prin esența titlului pe care alege să-l pună articolului său, și anume *Hazul țărănesc al imperialului Dan Botta*.

În acest articol, Blaga trece de la diplomația care îi caracterizase până în acel moment stilul, la un toc caustic, dar prompt. Totodată, el respinge orice urmă de influență care ar fi putut veni din partea studiului elaborat de Botta, precum și asocierea cu filiera germanică pe care acesta din urmă a făcut-o în legătură cu eseul *Spațiul mioritic*. Blaga infirmă orice astfel de afiliere și, din contră, spune că teoriile sale fac „parte dintr-o vastă filozofie a culturii, ale cărei idei esențiale îmi aparțin și pe care le opun tocmai tuturor doxelor străine.”¹³

Această ultimă afirmație capătă valoare de adevăr datorită poziției pe care Blaga o adoptase anterior publicării *Hazului țărănesc al imperialului Dan Botta*. El se declarase împotriva doctrinelor morfologilor culturii, în special ale lui Spengler, și afirmă că teoria sa este de esență românească, întrucât pe lângă *spațiu*, ca fundament al unei culturi, Blaga mai anexează și timpul sau sentimentul destinului pe care poporul român îl are.

Pentru a elimina irevocabil orice urmă de îndoială în ceea ce privește întâietatea asupra teoriei spațiului ondulat, Blaga scrie „că această idee capitală am expus-o întâia oară, nu numai puțini ani în urmă, ci chiar acum unsprezece ani, și anume într-un mic studiu intitulat *Simboluri spațiale*, care a apărut în *Darul vremii* de la Cluj (mai 1930).”¹⁴

Atacurile lui Blaga nu iau sfârșit aici! Odată intrat în ofensivă, acesta își continuă seria atacurilor prin intermediul articolelor pe care le publică. Următorul pe lista cronologică este *O gravă tentativă de expropriere literară*, apărut în mai

¹³ *Plagiatul la români*, selecție Pavel Balmuș, Chișinău, Editura Arc, 2004, p. 103

¹⁴ *Ibid.*

1941 în *Gândirea*. În partea de început a articolului regăsim aceeași raportare la studiul *Darul vremii*, dar în partea finală tonul relativ clarificator al lui Blaga se transformă în intransigență, folosind apelativul „Dan, căpitan de plai”, o aluzie directă la orientarea politică pe care Botta o avusese. Totodată, originile acestuia nu sunt date uitării, întrucât Blaga se întreabă ironic „cum și de unde și-a însușit recidivistul domn Dan Botta acest obicei foarte balcanic, dar prea puțin mediteranean? Poate tot din apele materne ale Thraciei, călăuzele sterilității sale. Stranie floră produc aceste ape!”¹⁵

Încă o dată mingea se afla în terenul lui Dan Botta. Considerând că Blaga a comis un fault inacceptabil în propriul lui careu, autorul *Eulaliilor* publică, în trei numere consecutive ale ziarului *Timpu*, *O eroare: spațiul mioritic al domnului Blaga*, în care sunt reluate datele problemei, sancționate ironiile gratuite ale adversarului și făcută o acuzație prin care Botta susține faptul că Blaga și-a însușit chiar „sensul solidarității cosmice cu Moartea, prezent în lirica populară”.¹⁶

Totodată, în luna iulie a aceluiași an 1941, printr-un efort pecuniar propriu, Dan Botta redactează broșura *Cazul Blaga*, în care sunt incluse toate articolele sale referitoare la acest subiect, dar și scrisorile corelate de duelul la care l-a provocat pe Blaga. Despre acest *duel*, pe scurt, în partea următoare a eseului.

*

Duelul

Decizia inițierii duelului îi aparține în exclusivitate lui Dan Botta. Acesta îi roagă pe profesorul Herescu și pe

¹⁵ *Ibid.*, p. 106

¹⁶ Ion Bălu, *Viața lui Lucian Blaga*, vol. II, București, editura Libra, 1996, p. 362

doctorul Ion Cantacuzino să-i fie martori, printr-o misivă edificatoare, al cărei răspuns este unul afirmativ.

În ziua imediat următoare, mai exact pe 19 mai, reprezentanții domnului Botta trimit o scrisoare profesorului Lucian Blaga, prin care acesta este înștiințat de necesitatea stabilirii unei perechi de martori, cu care ei să poată organiza duelul conform regulilor.

Răspunsul așteptat întârzie să apară, Blaga considerând încă o dată că spiritul de „corsican” al lui Dan Botta a recidivat sub forma acestui duel. Totuși, pe 2 iunie trimite și el o notiță reprezentanților oponentului său, prin care refuză categoric să se implice într-un astfel de deziderat: „refuz provocarea deoarece au trecut mai mult de 49 de ore de la apariția articolelor mele până la trimiterea scrisorilor dvs. (19 aprilie 1941). În adevăr, articolele mele au apărut unul în *Timpul* (26 aprilie 1941) și al doilea în *Gândirea*.”¹⁷

Justificarea pe care Blaga o transmite, aceea a trecerii a mai mult de 49 de ore, este, se pare, redată din *Codul de onoare* al maiorului Iosif Drăghici.

Dan Botta acceptă răspunsul primit prin intermediul celor doi prieteni ai săi, este dezamăgit de lipsa unei rezolvări a situației în care se regăsea și consideră că lașitatea și obraznicia sunt atribute care nu caracterizează articolele sale, ci doar înfățișări ale unei anumite persoane.

*

În loc de duel...

Din păcate, conflictul dintre Lucian Blaga și Dan Botta a rămas la stadiul de remiză, nici uneia dintre părți ne-

¹⁷ Dan Botta, *Cazul Blaga*, București, Institutul de arte grafice Bucovina, 1941, p. 32.

fiindu-i atribuit statutul de triumfător. De fapt, după ce Botta publică broșura *Cazul Blaga*, această poveste își pierde treptat ecoul în vreme.

*

După cum afirmam și în partea de început, scopul acestei lucrări nu a fost acela de a nominaliza un învingător și un perdant. Țelul propus a fost acela de a prezenta lucrările, fundamentele pe baza cărora mănuașă a fost aruncată și, totodată, înlănțuirea cronologică a schimbului de replici din presa vremurilor. Am putut observa, totuși, cu o sinceră părere de rău, că un rezultat al acestui duel(t) a rămas să fie acordat de posteritate, care, într-adevăr, a dezbătut intens cazul Blaga – Botta.

BIBLIOGRAFIE:

Corpus de texte:

BLAGA, L.(1969): *Trilogia culturii*, București, Editura pentru Literatură Universală.

BOTTA, D.(1968): *Scrieri*, ediție îngrijită de Dolores Botta, București, Editura pentru Literatură.

Bibliografie critică și teoretică:

BALMUȘ, P.(2004): *Plagiatul la români*, Chișinău, Editura Arc.

BĂLU, I.(1996): *Viața lui Lucian Blaga*, vol. II, București, editura Libra.

HRIMIUC – TOPORAȘ, Gh.(1999): *Atelier de istorie literară*, Iași, editura Junimea.

MICU, D.(1970): *Estetica lui Lucian Blaga*, București, Editura Științifică.

ROATIȘ, F.(2008): *Confluente filosofico – literare*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință.

Elemente de filosofia artei la Blaga și Vianu

Isabela IVAN
Universitatea de Vest, Timișoara

In this essay I tried to find and associate Lucian Blaga's and Tudor Vianu's statements regarding aesthetics, work of art and the human being as a creation surrounded by mystery, but also the distinction between the natural beauty and the aesthetic one. Each era implies certain norms which are taken as models by the artists, more or less, in the creation of their works. In this way, the relationship between aesthetics and norms varies from an era to another.

Key Words: art, value, aesthetics, association, outlook.

Cuvinte cheie: artă, valoare, estetică, asociere, concepție.

În *Artă și valoare*, printre cele mai bine dezvoltate idei ale lui Lucian Blaga este aceea a plăcerii oferite de emoția estetică. Mai precis, modul în care arta poate satisface estetica. O distincție serioasă a lui Blaga, care reprezintă, de fapt, axul teoretic al lucrării, se realizează între „esteticul artistic” și „esteticul natural”, unde el disociază impactul estetic generat de o operă de artă de un impact realizat datorită frumosului din natură.

Creatorul lucrurilor frumoase este artistul. În linii mari, rolul artei este acela de a-l ascunde pe artist. Întreaga muncă rezultată din sursele inspiraționale ale artiștilor este apreciată, respectată, îndrăgită sau desființată de către critici. Numim critic pe acela care poate transpune într-o altă manieră impresia produsă de lucrurile frumoase.

Atunci când se amintește despre artist, prima imagine care ră sare în minte este cea a omului cu pânza atent așezată în fața luminii și pensula între degete. După cum bine cunoaștem, artiști pot fi numiți toți cei care lasă ceva frumos în urma lor, fie o pânză colorată, un bust atent sculptat, o acrobație exemplar executată ori o poveste incredibilă și marcantă. O asociere pertinentă care poate evidenția relația dintre cel puțin două tipuri de artiști poate fi regăsită la Oscar Wilde, care, prin al său *Portret al lui Dorian Gray*, combină arta vizualului cu cea a inteligenței, a profunzimii umane. Vorbim aici despre un fel de cunoaștere absolută a multiplelor tipuri de artă care permit o jonglare imaginară a scriitorului cu ideile sale estetice.

Când nivelul curiozității atinge un grad ridicat în ceea ce privește arta, o operă artistică nu trebuie să placă fiecărui intelect, fie că are o educație estetică prealabilă, fie că nu, întrucât, dacă s-ar atinge acest punct, s-ar inventa o estetică infantilă, după părerea lui Blaga. De asemenea, el consideră că esteticul, mai precis, definirea acestuia, s-a extins mult prea mult, producând adevărate „crize de conștiință”.¹

Blaga a avut curiozitatea de a răsfoi diferite scrisori ale lui Van Gogh, unele dureroase, altele tranșante, iar altele încărcate de pozitivism. Cu toate acestea, Blaga a ales să apeleze la un fragment dintr-o scrisoare dureroasă, scrisă în momentul în care Van Gogh a primit anumite observații negative în ceea ce privește opera sa, în care pictorul explică întristat cum noutatea neînțeleasă produce suferință: „Spune-i lui Serret că aș fi disperat dacă figurile mele ar fi bune; spune-i că fotografiind un săpător, acesta (după

¹ Lucian Blaga, *Încercări filosofice*, Ediție îngrijită și bibliografie de Anton Ilica, Prefață de Viorel Colțescu, Editura Facla, Timișoara, 1977, p. 84.

părerea mea) nu sapă; spune-i că găsesc admirabile figurile lui Michelangelo, deși picioarele sunt hotărât prea lungi, șoldurile, bazinul prea late; spune-i că pentru mine Millet și L'Hermitte sunt adevărați pictori, fiindcă nu pictează lucrurile așa cum sunt, sec analizându-le, ci așa cum ei le simt, spune-i că dorința mea cea mai mare e să învăț cum se fac astfel de abateri de la realitate, astfel de inexactități și prelucrări întâmplător născute: ei da, astfel de minciuni dacă vrei, dar mai de preț decât valorile propriu-zise”².

Astfel, când vorbim despre impresionism, curent care-l reduce pe om la retină, și despre Van Gogh, care pătrunde cu lejeritate dincolo de ea, ne izbim de un zid gros situat între ei. Blaga are dorința de a ni-l apropia mai mult pe Van Gogh, referindu-se la tabloul *Câmpul cu lan și cu chiparoși*, în care el descoperă suflu vital și dinamism. Același Blaga susține că atunci când privitorul se află în fața unui astfel de tablou, simte cum pământul îi poate fugi de sub picioare, pentru că Van Gogh nu acceptă repausul și contemplarea. Așadar, prin acest exemplu, emblemă a „noului stil”, Blaga consideră că ochiul uman nu poate fi satisfăcut de o simplă imagine, ci e atras de viziunea din spatele ei.

Pornind de la celebra definiție a lui Kant, conform căreia în artă place ceea ce pare operă a naturii, în natură place ceea ce pare operă de artă, Blaga invocă cele două teorii susținute de esteticianul german Konrad Lange: teoria autoiluzionării conștiente și teoria simpatiei.

În ceea ce privește teoria autoiluzionării conștiente, Konrad Lange nu este creatorul ei, însă a formulat-o cu cea mai mare precizie. Konrad Lange nu se întreabă „ce este frumosul?” ori „ce e frumosul natural?”, ci „ce e artistic efectiv?”, aceasta fiind interogația fundamentală. Ochiul uman e

² Idem, *ibidem*.

creator de iluzii conștiente sau de iluzii pur și simplu: „Opera de artă nu tinde să producă iluzii, ci iluzii conștiente, prin urmare mijloacele ei se împart în mijloace, care de o parte provoacă iluzia, iar de altă parte o tulbură, pentru ca s-o ridice în conștiință.”³ Orice abatere de la natură devine un moment de iluzie, așadar, opera de artă va fi compusă în totalitate din elemente creatoare de iluzie. De pildă, tabloul lui Manet *Olympia* reprezintă pentru Lange întrepătrunderea a două faze: în primul rând, „intuiția unei pânze acoperite cu pigment extrem de fin nuanțat”, iar în al doilea rând, „intuiția imaginară a unui trup gol de femeie.”⁴ Teoria lui Lange are ca sursă curentul naturalist, însă Blaga o privește ca un caz aparte în definiția mai largă a esteticului.

Pe de altă parte, Blaga amintește de teoria simpatiei formulată de același Konrad Lange, aceasta nefiind nouă, întrucât, în critica esteticii lui Kant, Herder afirma că „formele nu ne plac prin ele însele, ci prin viața ce o introducem în ele. Viața aceasta nu le aparține, noi suntem cei ce o proiectăm în ele.”⁵ Un lucru cert, pe care și Novalis îl susținea, este faptul că natura o simțim estetic prin aceea că o însuflețim, adică avem forța de a revărsa gândurile și sentimentele noastre în lucrurile din jurul nostru. Toate aceste legături, simpatia cu natura, se petrec spontan, fără cugetare, inconștientul fiind cel care lucrează.

În ceea ce privește această teorie, Blaga se angajează să o răstoarne pe cont propriu. Dacă această teorie ar fi valabilă, ar însemna că cele mai valoroase opere ar fi cele produse în cadrul naturalismului, iar cine își declară preferința pentru arta naturalistă dă dovadă de o carență a simțului estetic, a gustului.

³ Idem, *ibidem*, p. 92.

⁴ Idem, *ibidem*, p. 96.

⁵ Idem, *ibidem*, p. 97.

Fiecare epocă are anumite norme după care artiștii se ghidează, mai mult sau mai puțin, în crearea operelor. Astfel, relația dintre „estetic” și „norme” variază de la o epocă la alta. Dacă cei care optează pentru o „estetică normativă” nu admit o schimbare în funcție de timp a normelor, esteticienii empirici admit aceste schimbări din deceniu în deceniu, însă sunt de acord cu cei dintâi să le considere drept forme ale esteticului.

Blaga susține că stilul reprezintă, în realitate, niște valori extraestetice pătrunse în estetic și nu e un produs al acestuia, iar faptul că au ajuns să fie confundate e o greșeală în care s-au regăsit și cei mai puțin dogmatici dintre esteticieni. Există numeroase capitole în studiile estetice care sunt dedicate proporției, armoniei, simetriei și altor factori pseudo-estetici, care-și fixează astfel un rol impropriu în artă.

Când vorbim de viziunea lui Blaga, ne adâncim în dualitate: fie că e vorba despre tipuri de cunoaștere („paradisacă” și „luciferică”), fie despre tipuri de frumos (natural și artistic), dualismul e prezent și în definirea naturii umane. Pentru Blaga, omul are o latură animalică, dar și una spirituală: prin prima, el trăiește într-o lume concretă, iar prin cea de-a doua, cutreieră un tărâm al misterului. Acest mister pe care Lucian Blaga îl amintește nu este pur, de nepătruns, ci este o realitate, ba chiar, din punct de vedere filozofic, reprezintă singura realitate. El consideră că omul „își e sieși un mister într-un orizont saturat de mistere”⁶, această afirmație sintetizând întreaga filozofie blagiană.

Când zăbovim cu privirea asupra unei opere de artă, ne autoiluzionăm conștient. De ce spunem asta? Pentru că, de fapt, creierul nostru conștientizează faptul că ceea ce vedem

⁶ Dumitru Micu, *Estetica lui Lucian Blaga*, Editura Științifică, București, 1970, p. 101.

Într-un tablou nu e realitatea însăși, ci o amăgire și, cu toate acestea, ne lășăm capturați de iluzie. Cel mai important este faptul că, deși suntem introduși în iluzie, tot arta este cea care reușește să ne trezească. Faptul că orice operă de artă dispune de anumite mijloace de izolare a imaginii cum ar fi: rama unui tablou, postamentul pe care se află statuia, culoarea bronzului etc., dar și intervenția artistului care își lasă amprenta asupra imaginii desprinse din natură, toate previn retina privitorului să nu cadă în iluzie, semnalându-i faptul că ceea ce vede nu e însăși natura.

Cunoscând faptul că Lucian Blaga rar este de acord cu predecesorii săi esteticieni, îndrăznim să ne întrebăm în ce constă plăcerea estetică în opinia sa. Blaga afirmă că satisfacția estetică se regăsește atunci când e implicită concepția care vede în om „o făptură structural menită a trăi în două orizonturi: al lumii fenomenale date și al misterului. Ambele orizonturi țin de constituția umană a oricărui ins uman și nici unul din ele nu poate fi extirpat.”⁷

Unii esteticieni susțin că într-o lume plină de mizerii, contemplația artei este o bucurie trecătoare pe care ne-o oferim în mod compensatoriu. Blaga intervine tranșant, afirmând susținut că arta nu poate fi privită drept răsplată, ci tocmai ceva pentru care avem de plătit un greu preț de răscumpărare. Când facem referire la o operă de artă autentică, trebuie să conștientizăm faptul că aceasta nu desfată doar simțurile, nu comunică doar auzului sau văzului, dar nici numai sufletului, așa cum doar natura are forța. De aici se desprinde și diferența dintre emoția estetică și emoția naturală, din faptul că prima nu ajunge doar la partea sensibilă, ci și la întreaga alcătuire psihică a omului. Când o creație umană este emoționantă la modul estetic, înseamnă

⁷ Idem, *ibidem*, p. 125.

că ea se găsește într-o stare în care nu poate exprima ceea ce simte artistul nici măcar prin limbajul curent: „În terminologia blagiană, opera de artă ne atrage în orizontul misterului fără a ne provoca sentimentul unei bruște smulgeri din orizontul lumii date.”⁸

Ținând seama de faptul că lucrarea de față analizează punctele de vedere în privința artei ale lui Lucian Blaga, puse în balanță cu cele ale lui Tudor Vianu, vom invoca afirmația acestuia din urmă, potrivit căreia „estetica este știința frumosului artistic”⁹, această știință înglobând, de fapt, atât frumosul artistic, cât și frumosul natural. Pentru Vianu, frumosul artistic nu este decât o operă, un produs, pe când frumosul natural pare a fi un element primit. Desigur, el nu consideră că frumusețea naturii poate fi asimilată fără intervenția omului, care trebuie să o valorifice, întrucât, dacă omul nu va face asta, natura va rămâne indiferentă, fără putere de transmisie. Cea mai mare diferență dintre cele două tipuri de frumos este că frumosul natural e infinit, pe când cel artistic este complet limitat. Atunci când frumosul natural ne cucerește, o caracteristică umană, și anume curiozitatea, ne împinge a descoperi tot mai mult.

O idee comună celor doi, Blaga și Vianu, este aceea că o operă de artă este o gură de aer proaspăt într-o lume urâtă și indiferentă. Artistul care o realizează trebuie să unifice și să organizeze un anumit material, să-i dea un cadru și o limită.

Asemenea lui Blaga, Vianu consideră omul o creație în care trebuie căutat frumosul apărut din vitalitatea lui oferită celuilalt privitor. „Frumusețea este făgăduința unei feri-

⁸ Idem, *ibidem*.

⁹ Tudor Vianu, *Estetica*, Text îngrijit de Vlad Alexandrescu, Cuvânt înainte de George Gană, București, Editura Orizonturi, 1996, p. 9.

ciri”, spunea Stendhal odată, iar Vianu consideră că această frumusețe constă în întâlnirea dintre un bărbat și o femeie, fericirea fiind descoperită printr-o asociere cu sexualitatea. Totuși, un om poate părea frumos celui alt om și prin intermediul calităților intelectuale ori morale.

Proclamăm natura frumoasă din pricina exuberanței ei. E frumoasă din motive care nu au nimic estetic. Pur și simplu e frumoasă datorită puterilor magice care le are, pentru că poate așterne liniștea într-o societate mult prea agitată, pentru că recurgem la ea adesea, întrucât ne întărește organic și ne odihnește. Pe de altă parte, Tudor Vianu subliniază că „Frumosul artistic este în primul rând una din valorile culturii omenești, alături de valoarea economică și teoretică, politică, morală și religioasă”¹⁰. După Vianu, opera de artă este un rezultat al aptitudinii tehnice a omului. În artele plastice este vorba de prelucrarea anumitor materiale, pe când în poezie se realizează un fel special de compunere a datelor conștiinței, artă care pune în mișcare o serie de reprezentări ale acesteia. În același timp, Vianu consideră că opera de artă, ca manifestare naturală, „face parte din clasa de fenomene în care intră toate sintezele, asimilările, asocierile de elemente în combinații noi și cărora li se opun fenomenele de descompunere, de dezasimilare, de întoarcere a complexelor în elemente.”¹¹

Așadar, în lucrarea de față, am încercat să găsim și să asociem concepțiile lui Lucian Blaga, respectiv Tudor Vianu în ceea ce privește estetica, opera de artă și omul ca o creație cu multe enigme, dar și distincția dintre frumosul natural și cel estetic.

¹⁰ Idem, *ibidem*, p. 16.

¹¹ Idem, *ibidem*, p. 72.

BIBLIOGRAFIE:

Blaga, L. (1977): *Încercări filosofice*, Ediție îngrijită și bibliografie de Anton Ilica, Prefață de Viorel Colțescu, Editura Facla, Timișoara.

Micu, D. (1970): *Estetica lui Lucian Blaga*, Editura Științifică, București.

Vianu, T. (1996): *Estetica*, Text îngrijit de Vlad Alexandrescu, Cuvânt înainte de George Gană, Editura Orizonturi, București.

José Ortega y Gasset și Lucian Blaga: despre filosofie, artă și revelare

Monica MĂRGĂRINT (IFTEME)
Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași

Secolul XX, mai cu seamă după Primul Război Mondial, marchează inaugurarea unei noi atitudini filosofice, care își focalizează reflecția pe existența umană în mijlocul lumii și relația acesteia cu transcendența. Lucian Blaga și Ortega y Gasset reprezintă două dintre cele mai importante contribuții la dezvoltarea acestei direcții, iar o lectură atentă a operelor lor ne dezvăluie afinități ce țin de fond – ansamblul ideilor, deosebirea constând mai degrabă în forma verbală (imagini, metafore, aluzii), impusă și aceasta de metoda fiecăruia dintre ei. Blaga este un filosof cu vocația construcției, viziunea sa originală sprijinindu-se pe o arhitectură solidă, capabilă a înveșmânta un sistem conceptual de anvergură. Dovada o constituie „testamentul editorial” scris în 1959¹. La Gasset în schimb, „metoda filosofică e narație dramatică, peripeție”² deoarece cultivă „eseul, această formă liberă de gândire”³, fără a-și priva, prin aceasta, întreg sistemul de soliditate ori structură.

¹ Acest testament este publicat în Lucian Blaga, „Opere 8 Trilogia cunoașterii”, ediție îngrijită de Dorli Blaga, studiu introductiv de Al. Tănase, Editura Minerva, București, 1983, pag. 57- 58.

² Manuel Garcia Moriente – „Cursul lui Ortega y Gasset”, în prefața la José Ortega y Gasset - „Ce este filosofia? Ce este cunoașterea?”, Editura Humanitas, București, 1999, traducere din spaniolă de Sorin Mărculescu, pag. 15.

³ José Patricia Brickley Cuevas – „Heidegger și Ortega y Gasset despre gândire și limbă”, traducere de Emilia Irina Strat, în „Revista de filosofie”, nr. 5-6, sept.-dec., an 2004, pag. 639.

Rândurile următoare au ca scop sublinierea punctelor de intersecție ale celor două viziuni filosofice, ivite în spații culturale distincte. Ne referim aici la menirea filosofiei, la perspective asupra culturii, idei despre artă, și, nu în ultimul rând, accepțiunile termenului de *revelare*. Aducând în discuție aspecte omise de alți cercetători ⁴ în acest câmp al reflecțiilor, studiul nostru se înscrie în seria unor lecturi posibile, interpretative, ce confirmă necesitatea așezării operei blagiene în context european.

Ce este filosofia?

Prima referire la *alétheia* o face filosoful madrilen în „Meditații despre Don Quijote”, capitolul „Lumi ascunse” ⁵. Definind-o drept „descoperire, revelație, dezvelire, ridicarea unui văl (...) iluminare pură”, *alétheia* se poate materializa într-un act utilitar, devenind „rețetă utilă” substituindu-se astfel lui *apo-kalipsis*. Ca urmare, în această etapă, a scrierilor de debut, iluminării îi este preferabilă aluzia, cale ce poate dirija individul către adevăr. Câteva decenii mai târziu, în „Originea și epilogul filozofiei și alte eseuri filozofice”⁶(1960), Gasset vede în *alétheia* menirea filosofiei și, în aceeași măsură, un mod plener, de manifestare a omului, ca individ creator, mânat de o necesitate resimțită autentic. Originea filosofiei se află în filosof, nu în societate.

⁴ Cf. Teodor Vidam – „Două perspective axiologice complementare asupra culturii europene a secolului XX: Lucian Blaga și Ortega y Gasset”, în „Revista de teorie socială”, an 2001, nr. 4, pag. 59 – 68.

⁵ José Ortega y Gasset – „Meditații despre Don Quijote. Gânduri despre roman”, București, Editura Univers, 1973, pag. 72.

⁶ José Ortega y Gasset - „Originea și epilogul filozofiei și alte eseuri filozofice”, Editura Univers, București, 2004, cap. V, „(Numele autentic)”, pag. 56 -62.

Blaga proclamă în aceeași manieră independența filosofului față de factorul colectiv, căci filosofarea presupune „violentarea” sau „luarea *à rebours* a simțului comun”⁷, ce îl caracterizează pe individul conformist, care nu problematizează și pentru care „adevărul” este o imagine organizată a realului concret al simțurilor. Deși, la rândul ei, filosofia nu se poate dispensa de experiența simțurilor, ea oferă un pretext pentru meditația ce va opera cu viziuni abstracte și complexe. Iar metafizica va reprezenta încununarea gândirii filosofice, metafizicianul este un întemeietor, „autorul unei lumi”⁸, care, privind existența ca un Tot, aspiră „spre o revelare a misterului acesteia în totalitatea sa”⁹. În calitatea sa de gândire autonomă, creatoare, filosofia își caută obiectul propriei meditații, în opoziție cu alte sisteme ce o precedă, și-i alcătuiesc *subsolul* pe care se va ridica o plăsmuire nouă, *solul* unor acceptări recente, din care se vor ivi idei singulare. Termenii îi aparțin gânditorului madrilen, care vede în filosofie un mod complex „de a defini realitatea radicală primară - *viața noastră*”¹⁰ cu tot ce presupune ea, libertate și fatalitate, decizie, circumstanță și latență, naufragiu către viitor, filosofarea este ea însăși trăire, iar a cunoaște înseamnă a ști ce vrem să fim, viața este „execuție”, în mijlocul realităților care ne înconjoară, păstrând astfel „adevărul idealismului care este imanența și adevărul realismului care este transcendența, în afirmarea coexistenței subiectului cu lucrurile.”¹¹

⁷ Lucian Blaga – „Opere 8”, ed. cit., pag. 81- 82.

⁸ Idem, pag. 74.

⁹ Ibidem, pag. 183.

¹⁰ José Ortega y Gasset – „Ce este filosofia? Ce este cunoașterea?”, Editura Humanitas, București, 1999, traducere din spaniolă de Sorin Mărculescu, cu o introducere de Manuel García Morente, pag. 180.

¹¹ Marioara Daqui Herrera – „José Ortega y Gasset și reformarea filosofiei”, Editura Alma, Craiova, 2010, pag. 24.

Strădania filosofului se dovedește a fi utopică. În efortul său de a cuprinde „chipul absolutului, izbutește să-i pună doar o mască”¹². Misterul nu poate fi revelat, fapt explicabil nu prin neputința subiectului ci prin cenzura transcendență. Mai tranșant, Gasset consideră istoria filosofiei ca un șir de erori necesare, implicit „orice filosofie este în mod constitutiv o eroare”¹³Eșecul este asumat.

Trecând în revistă ideile propulsive cu care operează cei doi gânditori, putem observa accepțiunile diferite pe care le atribuie noțiunii de *revelare*. Sensurile acesteia sunt încapsulate de metafora *Adam în Paradis*. Acesta este și titlul unui eseu scris de gânditorul madrilen în anul 1910, republicat în „Dezumanizarea artei” și reluat în „Ce este filosofia?Ce este cunoașterea?”(pag. 160 – 161). Această metaforă apare și la Lucian Blaga în „Trilogia cunoașterii”- pag. 356 din ediția citată. Alții au văzut în această metaforă, o expresie a trăirii totale¹⁴. Cheia interpretării ne-o oferă chiar cei doi filosofi în paginile citate. Adam în Paradis reprezintă inocența, un mod deficitar specific uman, neautentic, în accepțiune gassetiană, omul capabil „a sesiza” preajma, circumstanța, individul care nu problematizează. În termeni blagieni, aceasta este o ipostază a cunoașterii paradisiace,subordonată exteriorului, capabilă a capta fenomenalul, atașată de obiect, încrezătoare în el, motiv pentru care îl păstrează nealterat. În această stare de limitare, necunoscutul are semnificația unui hiat. Această ipostază este în opoziție cu divinitatea. De aceea, Gasset trage

¹² Lucian Blaga, op. cit., pag. 183.

¹³ José Ortega y Gasset - „ Originea și epilogul filosofiei”, ed. cit., pag. 202.

¹⁴ Catrinel Popa – „Ortega y Gasset și estetica modernității”, în „România literară, nr. 13, din 4 aprilie 2001, pag. 6-7.

concluzia că între capacitatea divinității și a omului este o distanță „ca între a sesiza și a ști”. Or putem afirma că știm doar atunci când am descoperit adevărul - *alétheia*, iar aceasta este capacitatea divinității, singura aptă de o revelare totală. „Capacitatea ce i-a fost dăruită omului nu coincidea cu cea divină, originară, era o aproximare de clar-viziunea lui Dumnezeu, o înțelepciune degradată și fără pondere, un *ceva ca și cum*.”¹⁵ Blaga asociază căderii în păcat – sinonim dorinței de a cunoaște – o condiție tragică, deoarece cunoașterea luciferică dobândită ulterior presupune un șir etern repetat de încercări de revelare, niciodată încheiate. Cunoașterea luciferică reprezintă starea de grație și în același timp, un blestem. Prin urmare, dacă la Gasset revelarea se poate produce în totalitate, eșecul poate fi atribuit neputinței subiectului care interoghează, în timp ce la Blaga revelarea este cenzurată de transcendență, ființei circumscriindu-i-se un destin tragic, prin neputința depășirii condiției de creator.

Cultura – mod plener specific uman

Concepțiile despre filosofie și menirea filosofului comportă similitudini, după cum am putut observa. Cultura este privită de pe poziții diferite: din punct de vedere sociologic și metafizic. Ideile filosofului madrilen nu se încheagă într-o viziune amplă, acesta dispersându-le în aproximativ toate scrierile, în vreme ce filosoful român dedică subiectului o întreagă trilogie, în care vom putea identifica „aceiași spirit de sever control al concepțiilor și punctelor de ve-

¹⁵ José Ortega y Gasset – „Dezumanizarea artei și alte eseuri de estetică”, Editura Humanitas, București, 2000, traducere din spaniolă, prefață și note de Sorin Mărculescu, pag. 84- 85.

dere anterior formulate de alții, și mereu noi idei având proșpețimea ineditului”¹⁶ Totuși...La un nivel de suprafață, convingerile lor se intersectează.

Privind cultura ca un mod plenar specific uman, Gasset admite că stadiul de barbarie echivalează cu incultura, neasimilarea faptelor culturale în chip autentic. și se arată mirat de rebarbarizarea umanității în condițiile producerii unui uriaș progres cultural în ultimele decenii.¹⁷ Și Blaga afirma că prin cultură omul își încapsulează animalitatea, ce va fi, astfel pusă în slujba unei rânduiei.¹⁸, neînțelegând-o asemenea altor gânditori, ca o reacție împotriva animalității, ci drept efect al unei „mutații ontologice singulare în univers”¹⁹,și, ca o rezultată a proclamării unui nou raport între individ și univers, creația culturală va fi purtătoare de intenții revelatorii, în relație cu transcendența sau cu misterul. Blaga pune problema culturii pe un singur plan, cel metafizic. La Gasset, critica sociologică a culturii este dublată de perspectiva metafizică, cea din urmă nesituându-se pe același plan de adâncime și manieră conceptuală ca a filosofului român. Militând pentru o cultură elitistă, Gasset postulează tranșant: „Istoria ar agoniza în imperiul omogen al vulgarității.”²⁰sau „Cultura se opune barbariei ca

¹⁶ Ovidiu Drîmba – „Filosofia lui Lucian Blaga”, Casa de Editura Excelsior Multi Press, București, 1994, pag. 30.

¹⁷ José Ortega y Gasset- „Câteva lecții de metafizică”, Editura Humanitas, București, 1999, traducere din spaniolă de Sorin Mărculescu, pag. 16 – 18.

¹⁸ Lucian Blaga – „Opere 10 Trilogia valorilor”, ediție îngrijită de Dorli Blaga, studiu introductiv de Al. Tănase, Editura Minerva, București, 1987, pag. 511.

¹⁹ Idem, pag. 510.

²⁰ José Ortega y Gasset- „Revolta maselor”, București, Editura Humanitas, 1994, pag. 76.

tendință spre disociere, risipă umană, grupuscul divizate (...) Bogăția unei culturi este dată de gradul de precizie a normelor.”²¹ Salvarea unei societăți se face, deci, prin cultură. Teoriile despre cultură se fundamentează pe cele filosofice. În calitatea sa de „ființă executivă”, de făuritor al propriului destin, pentru care „a cunoaște înseamnă a ști ce vrem să fim”, creatorul de cultură poate opera transformări în sânul societății, printr-un efort de înțelegere a semnificației vieții, căci, asemenea filosofiei, cultura își propune să descopere *ce este viața*. Și dacă viața se înfățișează ca un text etern, „cultura este comentariul”²², „efort de extragere a logos-ului din ceva care era încă nesemnificativ (i-logic)”²³. Numele autentic al actului cultural, în viziune gassetiană, este *claritate* – *plenitudinea vieții, claritate înlăuntrul vieții*

Opera de artă – *un cosmoid*

După cum se poate lesne observa, Ortega y Gasset analizează cultura doar din perspectiva factorului social asupra căruia își exercită funcția normativă și de reglare și din punctul de vedere al intenționalității – act de clarificare în raport cu o *realitate radicală* – *viața*. Filosoful madrilean lasă neacoperite o serie de chestiuni importante, cum ar fi – statutul creatorului în plan social sau ontologic, factorii generatori ai creației culturale. Mai mult, prin concepțiile despre cultură, Gasset pare a nu-și trăda o credință mai veche, postulată în scrierile de tinerețe : *Cine are de gând să ne învețe un adevăr să nu ni-l spună, ci pur și simplu să facă aluzie la el printr-un gest scurt, un gest care începe să descrie*

²¹ Idem, pag. 97

²² „Meditații despre Don Quijote”, ed. cit., pag. 103.

²³ Idem, pag. 51.

în aer o traiectorie ideală, pe care dacă o urmăm, ajungem noi singuri în pragul noului adevăr.²⁴ Filosofia lui Gasset abundă în aluzii, acesta preferând să îmbrace metaforic niște idei care ar fi meritat o clarificare (a se înțelege definire). De exemplu, conceptul de *latență* nu capătă vreo definiție la Gasset, dimpotrivă, sensul său este încapsulat metaforei *pădurii*. Gânditorul madrilen își motivează preferința pentru aluzie în dauna conceptului astfel: *Conceptul nu reține din lucru decât schema cea mai simplă. Ei bine: într-o schemă avem numai limitele lucrului, cutia formală din linii în care se înscrie materia, substanța reală a lucrului. (...) Conceptul nu ne va oferi niciodată ceea ce ne oferă impresia, adică miezul lucrurilor.*²⁵ Despre Lucian Blaga putem afirma contrariul. Mânuierea conceptelor nu lasă în afară miezul lucrurilor, dimpotrivă. Mai mult, trilogiile sale ne demonstrează că *Paideia* nu admite *Paidia*. Nu vrem să facilităm, cu această afirmație, completarea unui silogism, să lăsăm a se înțelege că sistemul lui Gasset ar admite. Filosoful madrilen este un spirit ludic, care prin utilizarea aluziei, a metaforelor sau a imaginilor încearcă să atragă cititorul obișnuit, omul cu o cultură medie spre chestiuni de maximă importanță. Sistemul blagian nu se adresează oricui, numai celui care a dobândit deja o *conștiință filosofică*, în maniera descrisă chiar de el în ”Trilogia cunoașterii”. Diferența o face metoda, după cum am subliniat anterior.

Excepție de la această regulă nu fac nici scrierile despre artă. Fără a-și fi încheiat o estetică propriu-zisă, judecățile celor doi filosofi în legătură cu arta nu se dovedesc a fi mai puțin pertinente. Orizontul în care este înscris acest domeniu este identic celui în care se înglobează și cultura. Ana-

²⁴ ”Meditații...”, ed. cit., pag. 72.

²⁵ Idem, pag. 98.

lizată din perspectivă socială, arta, după Ortega y Gasset, divide societatea în două categorii, inegale: a celor care o înțeleg – mai puțini, și o masă amorfă pentru care arta este lipsită de semnificație. „Dezumanizarea artei și alte eseuri de estetică” subliniază această idee. Tema ideală a artei este realitatea radicală – *viața*. Întregul sistem al filosofului madrilen ar putea, în opinia noastră, să primească titlul unei scrieri ibraile, ***Privind viața***. Rolul fiecărei arte fiind de „a răspunde unui aspect radical al elementului celui mai intim și mai radical pe care-l ascunde omul în sine. Și acest aspect, nu va fi, prin urmare, decât tema ideală a fiecăruia.”²⁶ Rolul artei este a articula inefabilul. Arta nu va copia natura, nu va utiliza deci metodele științei – abstractizare și generalizare – ci unele specifice, individualizare și concretizare.²⁷ Arta este plăsmuire, lume virtuală, „o infinitate *ca și cum*”, căutând forma totalității, „ea trebuie să contopească din nou cele două fețe ale vitalului”: natura și spiritul.²⁸ Teoria sa este identică celei blagiene. Pentru Blaga, opera de artă o plăsmuire de cultură, prin care se încearcă revelarea unui mister, este un „cosmoid”, o simililume, nu un microcosmos, deoarece „creațiile de cultură (...) nu sunt simple *părți, fragmente*, ca lucrurile care alcătuiesc lumea empirică.”²⁹ Opera de artă este o încercare de revelare a misterului în chip metaforic și în tipare stilistice, prin mijloace care țin de planul sensibilității și al concretului intuitiv. Astfel, „filozoful reintegrează arta în ansamblul culturii, căutând să o definească

²⁶ „Dezumanizarea artei...”, ed. cit. pag. 83.

²⁷ Idem, pag. 88.

²⁸ Idem, ibidem, pag. 89.

²⁹ Lucian Blaga – „Opere 9 Trilogia culturii”, ediție îngrijită de Dorli Blaga, studiu introductiv de Al. Tănase, Editura Minerva, București, 1985, pag. 429.

global, nu în specificitatea ei față de celelalte producțiuni spirituale, ci prin raportare la un univers obiectiv.”³⁰

Bibliografie:

Lucian Blaga, „Opere 8 Trilogia cunoașterii”, ediție îngrijită de Dorli Blaga, studiu introductiv de Al. Tănase, Editura Minerva, București, 1983;

Lucian Blaga – „Opere 9 Trilogia culturii”, ediție îngrijită de Dorli Blaga, studiu introductiv de Al. Tănase, Editura Minerva, București, 1985;

Lucian Blaga – „Opere 10 Trilogia valorilor”, ediție îngrijită de Dorli Blaga, studiu introductiv de Al. Tănase, Editura Minerva, București, 1987;

José Ortega y Gasset – „Ce este filosofia? Ce este cunoașterea?”, Editura Humanitas, București, 1999, traducere din spaniolă de Sorin Mărculescu, cu o introducere de Manuel Garcia Morente;

José Ortega y Gasset – „Dezumanizarea artei și alte eseuri de estetică”, Editura Humanitas, București, 2000, traducere din spaniolă, prefață și note de Sorin Mărculescu;

José Ortega y Gasset- „Revolta maselor”, București, Editura Humanitas, 1994;

José Ortega y Gasset- „Câteva lecții de metafizică”, Editura Humanitas, București, 1999, traducere din spaniolă și prefață de Sorin Mărculescu;

José Ortega y Gasset – „Meditații despre Don Quijote. Gânduri despre roman”, București, Editura Univers , 1973, traducere, prefață, note și tabel cronologic de Andrei Ionescu;

José Ortega y Gasset - „Originea și epilogul filozofiei și alte eseuri filozofice”, Editura Univers, București, 2004, traducere din spaniolă și note de Sorin Mărculescu;

³⁰ Dumitru Micu – „Estetica lui Lucian Blaga”, Editura Științifică, București, 1970, pag. 177.

Catrinel Popa – „Ortega y Gasset și estetica modernității”, în *”România literară*, nr. 13, din 4 aprilie 2001, pag. 6-7;

Dumitru Micu – „Estetica lui Lucian Blaga”, Editura Științifică, București, 1970;

Ovidiu Drîmba – „Filosofia lui Lucian Blaga”, Casa de Editura Excelsior Multi Press, București, 1994;

Marioara Daqui Herrera – „José Ortega y Gasset și reformarea filosofiei”, Editura Alma, Craiova, 2010;

Teodor Vidam – „Două perspective axiologice complementare asupra culturii europene a secolului XX: Lucian Blaga și Ortega y Gasset”, în *„Revista de teorie socială”*, an 2001, nr. 4, pag. 59 – 68;

José Patricia Brickle Cuevas – „Heidegger și Ortega y Gasset despre gândire și limbă”, traducere de Emilia Irina Strat, în *„Revista de filosofie”*, nr. 5-6, sept.-dec., an 2004, pag. 637- 641.

Secțiunea a V-a:

SECȚIUNE SPECIALĂ
MIRCEA IVĂNESCU

Măștile lui M. Ivănescu: Ce se ascunde în spatele poemelor sale sau Despre lecția de autenticitate

Laura Alexandra BOTUȘAN,
Universitatea din București

M. Ivănescu, one of the first most representative post-modern poets in romanian literature, had renewed poetry by using one of his most finest properties, the so called “book spirit”. Being more precised, the “book spirit” refers to a noteworthy technique that he uses in most of his poems, “the mask”, which can be an ego’s mask , or a poets’s mask. The presence of this “mask” in Ivănescu’s poems is relevant in the sense that it imposes a sort of game. The use of a mask can claim a certain degree of authenticity, or it can as well be just a simple way to play with different images, or memories, or with some bookish recollections. What I am trying to debate in all three chapters of my essay, “The Aspects of Childhood”, “The Versifier’s Mask” and “Authenticity, the Mask of a Game”, is that all the masks Ivănescu makes use of can have an ambivalent meaning, so that authenticity can be both played or deeply hidden behind some expressive “livresque” images.

Key words: mask, memories, authenticity, livresque, ambivalence

Cuvinte cheie: ludic, disimulare, eu, ipostaze, imagini

Motto: „Ceilalți poartă o mască
pentru a părea mai mari, eu, pentru a mă
micșora”

Poezia este un obiect răsfățat cu care M.Ivănescu se joacă și în spatele căreia se ascunde „versificatorul” abil. Oda-

tă cu Ivănescu, se produce în poezia românească o mutație decisivă. Se vorbește acum despre literatură, ca despre viață: firesc, egal, relaxat. Se dorește o literatură care să nu mai fie Literatură, o poezie care să nu mai fie Poezie. Se simte nevoia unei substanțe care să cuprindă adevărul. Se produce în poezia sa **o formă de disoluție a schemelor** poeziei tradiționale. Toate atitudinile specifice poeziei sunt excluse, iar prozaismul și biografismul devin cadrul de desfășurare al unui lirism neconvențional. Ceea ce realizează M.Ivănescu prin poemele sale este jurnalul unor stări de spirit, în spatele cărui se ascunde scriitorul, lunându-și diferite măști.

În lucrarea de față mi-am propus să surprind măștile predominante în poemele sale, încercând astfel să ilustrez atitudinea poetului față de poezie. Caracterul livresc și biografismul construiesc măștile în spatele cărora se ascunde „versificatorul” timid. Cât la sută este adevăr și cât experiență literară? Ce înseamnă să fii autentic fără să îți propui să fii? Cum poate poezia să fie o vorbărie banală? Sunt câteva dintre întrebările la care încerc să răspund în capitolele lucrării de față: *Ipostazele copilăriei*, *Măștile versificatorului*, și *Autenticitatea*. *Măști ale ludicului*, la fel cum voi încerca să lămuresc înțelesul pe care termenul de „versificator” îl are în accepția lui Mircea Ivănescu.

Ipostazele copilăriei

Fantasmele sunt produsul amintirii. Undeva în străfundul memoriei există o imagine obsedantă care încearcă să răzbească la suprafață. Peste ea se aștern alte imagini care-i sporesc irealitatea și o lucrează încet, dându-i o înfățișare din ce în ce mai ipotetică (Manolescu, 2000: 108). Acesta este procesul poeziilor ivănesciene. Poemele evocă o lume

lăuntrică, iar trecutul se recuperează în prezent. Trecutul este pentru Mircea Ivănescu clipa prezentă. Nimic nu este mai actual decât amintirea, reînviată obsedant, veșnic re-trăită, deformată, până când țesătura destrămată de amintiri nu mai poate masca poetul care nu mai știe nici el câte lucruri au fost trăite și câte doar rememorate. Mergând, însă, pe linia biografismului, în interviul pe care Ivănescu îl acordă lui Gabriel Liiceanu, poetul recunoaște rolul decisiv pe care copilăria l-a jucat în creația sa. Nu este nici pe departe vorba despre vreo imagine idilică a acestei perioade, ci, din contră, despre ceea ce a fost marcant. Ivănescu consideră că viața lui a fost un hazard, o întâmplare care, odată înfăptuită, a rămas constrânsă să se zbată între două morți: moartea surorii și moartea fratelui mai mare care s-a sinucis. Din punctul său de vedere, „ orice existență își primește amprenta de la felul în care fiecare dintre noi intră în lume ” (Liiceanu, 2012: 26). Ivănescu mizează pe adevăr în creația sa poetică, pe asumarea unor senzații ce trebuie, înainte de toate, să fie trăite. Contextul este cel care de cele mai multe ori dictează procesul: „ nicio viață nu e un *in sine*, ci mai degrabă prelucrarea unui context. La mine contextul a fost puternic marcat de cele două morți ” (*ibidem*: 49). Adevărul apare demonstrabil, tocmai de aceea granița dintre real și ficțiune pare în unele cazuri greu de marcat la Ivănescu.

Revenind la ideea de *ipostaze ale copilăriei*, ar trebui să identificăm unde se ascunde copilul. Care este masca pe care o poartă? Copilul Ivănescu se joacă de-a poezia. Dar jocul său este o *punere în scenă* a unui alt joc , anume copilăria, care îl controlează pe cel dintâi, astfel că jocul de-a poezia își trage seva din primul, rămându-i specifică doar forma. Copilul poartă masca „ versificatorului ”. Copilul trăiește iar „ versificatorul ” transformă în cuvinte trăirile

sale. Transformarea ce se produce este asemeni unei lente: imaginile trec prin aceasta, dar ajung de partea cealaltă deformatе. Amintirilor nu li se mai probează caracterul verosimil, pentru că au fost într-atât de rețrăite, încât multe nuanțe s-au pierdut pe parcurs. Esența a rămas, însă, aceeași. De aceea vorbim despre rememorarea obsedantă a anumitor evenimente, care ne dau impresia că poetul se străduiește să recupereze ceva. E un flux continuu care străbate poemele ivănesciene, ecouri ce se propagă din ce în ce mai vag dintr-unul într-altul. „Pentru Ivănescu este necesară închipuirea, sau rememorarea unei întâmplări, a unei scene sau a unei împrejurări” (Negrici, 1985: 102), nu numai pentru că astfel iau naștere toate celelalte idei, ci pentru că prin rememorare, poetul se curăță de amintiri. Dar poezia, pentru Ivănescu, nu este totul. Neputând absorbi ființa poetului și întreaga esență a lucrurilor, ea rămâne doar o pură posibilitate, „o figură a sentimentului, sau a spiritului, o mască sau un joc” (Manolescu, 2000:104). Ca activitate esențială a copilăriei, jocul este unica modalitate prin care copilul cunoaște lumea. El se ascunde în spatele jocului, asumându-și masca ludicului și se pregătește pentru viață. Jocul este un scut pentru copilul care învață să fie adult. Cam asta se petrece și cu Ivănescu. Ipostazierea copilăriei, reprezintă asumarea acestei măști, în spatele căreia se ascunde poetul cu amintirile în mână.

Neconținutele întoarceri în trecut, spre „un sine difuz, împrăștiat și diversificat, în loc să întărească impresia de consistență, au contribuit la deconstruirea acesteia” (Pop, 2011: 138). Despre asta este vorba și în poemul *Ascultând muzica*, din volumul *Versuri*, unde poetul prezintă o amintire din copilărie, invocând două dintre persoanele pe care le-a pierdut, bunică și fratele: „E ca o întoarcere într-un

timp părăsit./ [...]muzica/ de la radioul din colț îmi aduce aminte/ de odaia cu mobile vechi unde mă ascundeam/ [...] s-ascult/ cum cânta la pian. / [...] mai sunt umbre prin cameră – unul din ei./stă pe taburetul de lângă pat, cu fața ascunsă/ și ascultă”. Originalitatea lui Ivănescu trebuie căutată în acest amestec de proză și poezie, dramele intime fiind prezentate sub forma unor scurte scene sau „narațiuni fals epice” (Manolescu, 2000: 108). Relatarea este însă vidă. „Se povestește nu ceva, ci absența a ceva” (Călinescu, 1973: 107), astfel că după evocarea amintirii poetul revine în planul real conchizând că „a trecut totul”. Prozaismul devine cadrul de desfășurare a unui puternic lirism al absenței. Trăirea și ficțiunea devin echivalente, devalorizând viul. Jocul poetic duce spre articulări inconsistente, așa cum bine observăm și în poemul *Folosirea timpului*, din același volum: „Scena aceasta, care din când în când se face o amintire/ reală despre copilăria mea”. Realul nu poate depăși pragul amintirii. „Poemele sunt variațiuni pe aceeași temă a *deficitului de trăire*” (Pop, 2011: 109).

Același caracter prozaic îl păstrează și poemul *Poveste scurtă*, tot din același volum, în care se „relatează” o amintire din perioada copilăriei, prima zi în care Ivănescu a văzut marea. Este amintită moartea fratelui și viața care se scurge în același ritm și după plecarea acestuia. Poetul se întoarce în acest oraș de lângă mare, „după aproape o viață” și nimic nu pare să se fi schimbat, semn că evenimentele interioare nu schimbă cu nimic cursul firesc al vieții. Coridorul din copilărie, așa cum apare în *după-amiază din copilărie* din volumul *Poeme nouă*, reînvie absența, obsedanta imagine a lipsei cuiva. Poemul evocă aceeași lume lăuntrică incertă, dominată de frici și de dorința întregirii prezenței. Însă ceea ce face Mircea Ivănescu, nu este altceva decât „un lung

exercițiu pe teme date” (Negrici, 1985: 108). Trecutul nu se recuperează decât în prezent, într-un prezent al închipuirii: „ lipsa unei fințe/ lipsa de acolo a unei figuri, cum mi se părea adevărată *atunci*/ când avea să fie chiar viața mea printre gesturi adevărate, și nu numai *închipuirea ei*”.

Măștile versificatorului. Jocul de-a poezia

Care este atitudinea versificatorului mascat în spatele tehnicilor sale poetice? De ce, mai ales, spunem despre Mircea Ivănescu că ar fi un „ versificator”, atâta timp cât această etichetă poate reprezenta o amenințare, atât la adresa conținutului, cât și a calității poemelor sale? Pus în relație cu Mircea Ivănescu, termenul versificator este decontextualizat, căpătând un nou înțeles. În interviul pe care Ivănescu îl acordă lui Liiceanu, în *Măștile lui M.I.*, atunci când este întrebat cum și-a descoperit înclinația către poezie și mai ales dacă este conștient de însemnătatea poemelor sale în contextul întregii literaturi române, Ivănescu răspunde franc: „n-am fost niciodată convins de faptul că aș fi putut fi un poet, pentru că nu sunt decât un versificator” (Liiceanu, 2012: 149). Cum adică versificator? Ce vrea să spună prin aceasta? Adică Ivănescu reduce, poate din falsă modestie sau nu, tot ce a scris ca poezie la pariuri, la performanțe intelectuale, la abilități: „eu nu aveam decât conștiința datoriei, indusă de pariul făcut, că trebuia să scriu până a doua zi de dimineață șapte sau douăsprezece poeme. Adică nu e vorba despre poezie, ci despre versificare în marginea unei comenzi” (*ibidem*: 154-155).

E interesant că în ciuda faptului că poeziile sale au o reală valoare, Ivănescu nu este conștient de aceasta sau poate că mimează indiferența, afirmând, în același interviu, că a

fost întotdeauna incapabil de autoevaluare și nu avut niciodată fler: „mi se părea miraculos că un individ poate să creadă despre el asta, să fie convins că el poate scrie oricând poezie. Așa m-am convins că eu sunt un tip complet lipsit de intuiție” (*ibidem*: 150).

Poetica lui Ivănescu, prin tot ce are acesta specific, devine, după cum lesne putem observa, o rescriere. Este vorba despre o rescriere a senzațiilor, trăirilor, a amintirilor, unde cel mai important aspect îl constituie principiul jocului de-a poezia. Poetul se joacă cu așteptările cititorului și cu exigențele pe care poezia le impune, cel puțin în modul tradițional în care ne-am obișnuit cu aceasta, iar scrisul și creația sunt puse, într-o lumină parodică. Prin această atitudine față de actul poetic nu se creează însă niciun mister, pentru că „pariul textual pe care îl propune textul este cel cu platitudinea desăvârșită, cu banalitatea în sine” (Al. Cistelean, 2011: 277); un simplu joc dezangajat cu formele literare. În acest sens, într-un interviu acordat lui Alexandru Cistelean, Ivănescu spune: „ceea ce aș dori să fac eu este o poezie care să nu aibă câtuși de puțin caracterul unei atitudini, ci a poeziei care să fie tot atât de naturală ca oricare din actele obișnuite de viață, ca o vorbire, ca o mărturisire” (Al. Cistelean, 2003: 66). Opera ivănesciană creează un spectacol prin felul în care poemul este construit. Ia naștere „o poezie a poeziei, care-și așază la vedere tema, instrumentarul și tehnicile de prelucrare” (Pop, 2011: 144). Toate acestea le regăsim și în poemul *Poezia e altceva?*, din volumul *Versuri*, care reproduce sub formă de interogație retorică, o veche încercare de a defini poezia, în raport cu proza. Poemul reprezintă o întrebare-răspuns, oarecum ironică, referitor, atât la originea și rostul poeziei, cât și la caracterul ei autentic. Descoperim aici sfaturile pe

care un tânăr poet le poate primi despre cum ar trebui să fie o poezie, dar și întrebările care-l frământă, în general, pe poetul care vrea să cunoască în ce constă esența vieții: „Nu trebuie să povestești în poezie./Poezia nu trebuie să fie reprezentare/ serie de imagini- *așa scrie*”, vasăzică, poezia nu trebuie să fie despre nimic exterior ei, ci trebuie să fie *o vorbire interioară*, adică „ea trebuie să ne vorbească despre ființă și despre posibilitatea de o exprima în cuvinte” (Chioaru, 2011: 197). Cuvintele trebuie, de asemenea, să fie alese cu grijă într-o poezie, însă nu neapărat dintr-un motiv estetic, ci pentru că poezia trebuie să respecte adevărul, iar o selecție nepotrivită de cuvinte poate pune în primejdie onestitatea pe care poetul și-o asumă. Cuvintele au un impact deosebit asupra celui ce le ascultă, de aceea e nevoie de atenție. Despre importanța asumării cuvintelor spuse ne vorbește Ivănescu și în poemul *Vorbe, vorbe, vorbe...*, din volumul *Versuri*: „Trebuie alese, vorbele cu grijă/ vorbele lasă urme/ oricine poate să facă vorbe unele după altele/ nu asta/ e principalul – ar trebui poate alese/ tocmai cuvintele care să nu spună prea mult”.

Poezia capătă însă și un caracter profund discursiv. Cuvintele sunt cele care păstrează vie amintirea, singurul adevăr despre ființa absentă. Versurile alcătuiesc un discurs continuu și monoton pe aceeași temă devenită obsesie, anume absența ființei.

Ivănescu face în poeziile sale și un fel de teorie a poeziei, a formelor de poezie, trasând, în mod constant, o paralelă între poezie și proză, unde e cu atât mai interesant de trasat granița dintre cele două, cu cât poemele abundă în elemente prozaice. Ilustrativ în acest sens este și poemul *uitare livrescă*, din volumul *Alte versuri*: „dar asta e numai în cărți - unde se scrie despre obsesii și unde personajul cel

mohorât stă cu ochii ficși pe podea./ *în realitate nu se întâmplă așa*”. Problema realității și implicit a sincerității, nu se mai pune în mod tradițional. „Totul ține de un demers de construcție textuală pre-cugetat” (Pop, 2011: 134-135).

În afară de această de această distincție între poezie și proză între care există totuși o relație de armonie, este interesant de urmărit o altă tendință a poemelor ivănesciene: *înscenarea poemului însuși*; poemul care începe cu mărturisirea intenției de a scrie. E un fel de punere în scenă a actului de creație propriu-zis. Încă din *Versuri* notarea impulsului scriptural apare în mod frecvent, având un caracter bine definit: „S-ar putea face o poveste sentimentală”, ”pentru ea puteam reîncepe universuri”. Încă odată observăm că problema sincerității nu se mai pune la modul tradițional. Multipla ipostaziere a eului poetic în ipostaza unui *făuritor* nu înseamnă neapărat o marcă mai accentuată a expresiei de sine, ci, mai degrabă, o slăbire a puterilor de contact cu sine și cu lumea.

Tot din instrumentarul folosit de Ivănescu fac parte metapoeticul și intertextualitatea, esențiale pentru o astfel de lirică meticuloasă și opacă. Regimul dominant al acestor puneri în scenă nu este asimilabil realului. Immediatul apare mai totdeauna ca mediat de alte reproduceri precedente dinspre realități trăite imaginar și fictiv. Iar când vine vorba de experiențe proprii, ele apar mai curând rememorate și frecvent asociate cu texte, cărți imagini, astfel că subiectul pare a trăi mai mult în *intertext* decât în lumea obiectuală. Cunoașterea lumii se face prin amintire, simbolizată de alte două tipuri principale de metafore: metafora oglinzii și metafora lămpii : „și mă gândeam, cu un rânjet/ rău, că într-o carte celebră, nu mai știu cine/ umbla cu propriul său cap prin infern, luminându-și/ drumul.” E un mod ocolit de

a se confesa, de a-și lua o *mască* pentru a putea mărturisii existența unui deficit de trăire, „asumarea unui sentiment al vidului și al singurătății” (Pop, 2011: 137).

Autenticitatea. Măști ale ludicului

Autenticitatea, concept plurisemantic, este într-o oarecare măsură sinonimă cu *sinceritatea*. Autentică poate fi opera care se bazează pe confesiunea simplă, naturală, obișnuită, fără simulare și artificiu. Însă banalul, naturalul și obișnuitul își schimbă semnificația într-o operă postmodernă. Astfel că autenticitatea devine o convenție. Literatura e o transformare a realității, o răsturnare și o recreare a ei. La baza artei, ca și a literaturii, nu poate sta decât artificiu, adică exprimarea unui fapt prin mijloace opuse lui. Dar un artificiu atât de perfect, încât să dea iluzia lui. „Autenticitatea e imposibilă, dar e posibilă iluzia ei” (Șuluțiu în *Azi*, nr.1, 1964). „Evoluția de la literatura interbelică la cea actuală corespunde evoluției de la autenticitatea trăirii la cea a scriiturii”, așa cum afirmă și Marin Mincu (Mincu, 1987: *Caiete critice*, nr. 1-2). Autenticitatea faptelor este corelată așadar cu autenticitatea *scriiturii*. Se dorește transferarea în scriitură a eului cel mai viu, în sensul unei experiențe netrucate a trăirilor. „Ideea de actualitate, de autenticitate actuală, înțelesă în termenii unei opere postmoderne, este corelată, nu de puține ori, cu ideea de non-fictiv, vorbindu-se astfel despre o poezie concretă, despre biografism” (George Ardeleanu, despre *Autenticitate*, conform unei fișe de dicționar) . Gheorghe Crăciun propune în acest sens o teorie prin care afirmă că este imposibil să fii autentic, atâta timp cât nu ești un individ actual. Cu alte cuvinte „tuturor acestor convenții ale adevărului, le vine în completare pro-

pria sa persoană în viață” (Crăciun, 1982: în *Astra*, nr. 4). Așadar, autenticitatea postmodernă este cea care refuză metafizicul, deconstruindu-l prin ironie, așa cum se întâmplă și în cazul lui Ivănescu.

Deși Ivănescu pare să mizeze în poezia sa pe o asumare a sincerității, această sinceritate este mai degrabă trucată. Autenticitatea se manifestă în poemele sale în primul rând prin acest aspect, al unei sincerități jucate, mascate. În interviul acordat lui Gabriel Liiceanu afirmă că încearcă pe cât posibil să *nu mintă* în poezie. Întrebat însă „ce înseamnă a nu minți în poezie?”, Ivănescu răspunde: „adică a nu spune nimic din ce nu-ți poți asuma” (Liiceanu, 2012: 155). Este vorba mai mult despre o sinceritate a scriiturii, despre o fidelitate față de actul creator, decât despre o sinceritate înțeleasă ca respectare a adevărului. Autenticitatea se îndreaptă, la Mircea Ivănescu, către convenție. Caracterul actual al poemelor derivă nu numai din convenția procedurală a respectării adevărului cât, mai degrabă, din convenția propriei sale persoane în viață.

Vorbim în poezia lui Ivănescu despre autenticitate în sensului corelării cu elementul non-fictiv. Ni se prezintă o poezie concretă, încărcată de biografism. Spunem că deși susține principiul adevărului în poezie, sinceritatea are însă un caracter mascat și din cauza deficitului de trăire, transpus în poemele sale. Principala sursă de existență pentru Ivănescu o reprezintă livresul, după cum afirmă el însuși: „eu am impresia, chiar certitudinea, că poezia pe care o scriu se referă mai degrabă la surse decât la experiență reală și asta este o limită serioasă. Datele de experiență sunt înlocuite cu referințe livrești” (Cistelecan, 2003: 66). Jocul constă tocmai în exercițiul său neobosit de a face ca aceste experiențe livrești să simuleze adevărul prin scriitură. Respiră în poe-

mele sale, după cum observă și Ivănescu, o teamă constantă de „neadevăr, de livresc, de faptul că unul sau altul din momentele trăite sunt atât de conforme cu literatura, cu ce știu *din cărți*, deci că sunt minciuni, ceea ce mă face să cred că scriindu-le le-aș putea face să fie adevărate”(*ibidem*: 64).

Între faptele de viață și faptele de literatură nu mai există nicio diferență de substanță, fiind vorba, într-un fel, de o suprapunere a existenței peste text, sau invers. Poezia pare să fie o întâmplare, un drum dinspre o clipă trăită, spre amintirea ei. Amintirea nu reproduce, dar închipuie realul, poemul stând mai mult în sfera posibilului. Iată trucajul sincerității. De ce o falsă sinceritate? Pentru că, pe de-o parte, deși dorește să păstreze intact adevărul celor spuse, nu o poate face. Adevărul ține de clipa prezentă, de certitudine, ori în poemele sale nu poate fi vorba despre de acest lucru, atâta timp cât clipa prezentă nu există, sau se conturează din rememorarea și retrăirea continuă a unei clipe trecute. Amintirea distorsionează certitudinile. Lipsa de credibilitate vine tocmai din caracterul îndoielnic al amintirii. Pe de altă parte, este vorba despre o falsă sinceritate pentru că la Ivănescu nu poate fi vorba despre „o altă existență în afara literaturii pe care o scrie” (Negrici, 1985: 114), deci în afara surselor livești. „Poetul se muțumește cu acțiuni ce se consumă în afara realului” (*ibidem*: 102).

Iată cum opoziția real-livresc, amintire-trăire, apare chiar în deschiderea volumului *Versuri* cu poemul *Dar sunt și amintiri adevărate*: „amintirile mele sunt mingi-/ nu se sparg niciodată”, vasăzică amintirea este singura formă de existență nealterată și dacă totuși se va sparge poate fi lesne înlocuită cu o altă „și asta poate fi falsă”. Adică totul este pus sub semnul îndoielii. Imposibilitatea de separare a planului livresc de cel real este vizibilă în versurile următoare:

„ și mă gândeam/ că într-o carte celebră, nu mai știu cine/ umba cu propriul său cap prin infern, luminându-și / drumul. Și parcă nu e totuna?” . Este totuna universul cărților cu cel al realității atâta timp cât luăm în considerare deficitul de experiență și de trăire al poetului.

Tot opoziția amintire- realitate apare și în poemul *Folosirea timpului* din același volum, care subliniază tot deficitul de trăire, aceeași absență a clipei prezente și aceeași simulare a realității: „scena aceasta, care din când se face amintire/ reală despre copilăria mea...” . „ Își întoarce timpul fața către noi?” se întreabă poetul în *Amintire*. Răspunsul este, „câteodată- da”. Adică vag trăiește clipa prezentă, încercând să „ oprească fața timpului”, să o țină întoarsă spre el, oricât de mult s-ar schimba.

Apare totodată și o negare a livrescului pe care Ivănescu, în poemul *uitare livrescă* din volumul *Alte versuri*, îl pune în opoziție cu realul, dar e vorba numai despre o strategie: „ dar asta e numai/ în cărți-unde scrie despre obsesii și unde personajul cel mohorât stă cu ochii ficși/ pe podea/ în realitate nu se întâmplă așa” . În poemul *XI* amintirea are un gust „nelămurit”, ca și cum „ ai vrea să te scuturi dintr-un vis urât” și nu reușești, iar atunci când deschizi de-a binelea ochii „începi să-ți aduci aminte cu adevărat”. Se trece deci dintr-o amintire în alta, dintr-un plan al irealității, în altul și mai adânc, trezirea fiind tot o amintire.

Întorcându-ne, însă, la ideea de *ludic* și de măști ale acestuia, este bine să precizăm faptul că masca ludicului este chiar poezia, activitatea poetică fiind născută în sfera jocului și rămânând în aceasta. *Poesisul* are în sine o funcție ludică. Poezia se defășoară într-un spațiu de joc al minții, „într-o lume în care lucrurile au alt chip decât în viața obișnuită” (Huizinga, 1998: 197). Iată că încă odată ni se confirmă că autenticitatea

este o strategie, sinceritatea fiind doar o înscenare, pentru că nu putem vorbi în poemele lui Ivănescu despre sinceritate decât în termenii unei fidelități față de poem, deci față de joc. Tot ce este poezie se manifestă în joc. Momentul poetic este aluzia, atacul, subînțelesul, *jocul de cuvinte* „în care înțelesul se poate pierde cu totul” (*ibidem*: 210). Poezia lui Ivănescu nu se poate descrie decât în termeni tehnici. Corelația dintre poezie și joc nu se referă numai la forma exterioară vorbirii. Ea reiese în mod esențial cu referire la formele imaginației. Caracterul ludic al jocului poetic este evident.

Prin joc Ivănescu plămădește niște măști, iar lucrul ăsta se întâmplă când eul, alintându-se, vrea să-și piardă urma. Atunci utilizează el măștile preferate, creatoarele ele însele de atmosferă, dar perceptue încă de la început ca un simplu joc, ca un „amalgam de bizarerii simpatice” (Negrici:1985, 103). Cam așa s-ar putea înțelege și fenomenul Mopete, cel mai important alter ego al poetului. Mopetiana trimite la un joc de păpuși, asemeni lui *Muppets*, unde poetul manevrează cu dexteritate „forme gata convenționalizate din romane, nuvele și piese de teatru, punându-l să joace pe Mopete” (Pop, 2011: 110-111). Ion Bogadn Lefter considera ca numele mopete este o anagrama din cuvintele „ poet” și „ poem”. Personajul marionetă are toate datele omului de bibliotecă: visător, naiv, cu tristeți disimulate sau atenuate de plăcerea lecturii, trăind în lumea lui *ca și cum*: „ mopete scrie un roman despre mopete” iar bufnițele care îl veghează „știu că el e doar o creație/care depinde de orice mărunță aberație”.

Concluzii

Amintirea și trăirea, trecutul și prezentul, sinceritatea și falsa asumare a acesteia sunt câteva elemente din instrumen-

tarul poetic de care Mircea Ivănescu dispune, câteva dintre substanțele pe care le folosește la fabricarea *măștilor* sale. Ce se ascunde în spatele poemelor? Se ascunde copilul care trăiește în amintire, care tânjește după sinceritate și care dorește să spună numai adevărul, însă acesta devine o noțiune relativă atunci când copilul nu a trăit suficient, când nu a parcurs anumite experiențe. Copilul Ivănescu este însă inventiv și suplinește această lipsă prin lecturi. Povestea vine în completarea vieții și uneori ajunge să se confunde cu aceasta. Cum mai putem vorbi atunci despre autenticitate? Răspunsul vine din urmă. Nu adevărul este ceea ce ne interesează, nu trăirea exactă ne fascinează, ci jocul. Lecția de autenticitate pe care Ivănescu ne-o dă stă în fidelitatea față de joc, față de creație, căreia omul trebuie să-i rămână credincios ca ființă ludică ce este: „dar adevărul nu mai înseamnă aici nimic-/ a fost ceea ce se privește pentru întâia dată/ și fără urmare”.

Bibliografie:

1. Corpus de texte:

Ivănescu, M. (2014) , *Versuri*, Humanitas, București.

Liiceanu, G. (2012), *Măștile lui M.I. Gabriel Liiceanu în dialog cu Mircea Ivănescu*, Humanitas, București.

2. Bibliografie critică:

Abăluță, C. (2000), *Poezia română după prolecultism*, vol.II, Ex Ponto, Constanța.

Lefter, I.B. (2003), *5 poeți: Naum, Dimov, Ivănescu, Mugur, Foarță*, Paralela 45, Pitești.

Călinescu, M. (1973), *Fragmentarium*, Dacia, Cluj.

Călinescu, M. (2003), *Poezia lui Mircea Ivănescu*, Revista APOSTROF, nr. 3 (154), Cluj-Napoca.

Cistelean, Al. (2003), *Mircea Ivănescu. Monografie*, Aula, Braşov.

Cistelean, Al. coord. (2011), *Ivănescu 80.*, Paralela 45, Piteşti.

Cărtărescu, M. (2010), *Postmodernismul românesc*, Humanitas, Bucureşti.

Huizinga, J. (1988), *Homo ludens*, traducere de H.R.Radian, Humanitas, Bucureşti.

Manolescu, N. (1987), *Despre poezie*, Cartea românească, Bucureşti.

Manolescu, N. (2001), *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu*, Aula, Braşov.

Manolescu, N. (2008), *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Paralela 45, Piteşti.

Negrici, E. (1985), *Introducere în poezia contemporană. Partea I*, Cartea Românească, Bucureşti.

Negrici, E. (1998), *Sistematica poeziei*, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti.

Simion, E. (1978), *Scriitori români de azi. I*, Cartea Românească, Bucureşti.

Biografism și alteritate

Alexandru BODOG

Universitatea de Vest, Timișoara

This paper deals with the ways in which the poetry of Mircea Ivănescu, influenced in its more than 30 years development by some great poets of the last century (Ezra Pound, T.S. Eliot and John Berryman among others), manages to combine the wisdom of an (auto)biographical experience and the uncertainty that permanently depicts, using literature as an instrument of knowledge, the pale and somehow tremendous image of The Other.

Key Words: biographical, fictional, alterity, metamorphosis, dissolution

În peisajul poeziei românești de la sfârșitul celui de-al șaptelea deceniu al secolului trecut nu părea să existe loc pentru un poet de factura lui Mircea Ivănescu. Acest lucru a fost sesizat, de altfel, cu un entuziasm nuanțat, încă de la început, cronica lui Nicolae Manolescu, apărută în *Contemporanul*, nr. 6/1968, constituind prima operațiune de sondare critică a subteranelor unei poezii de o imanență inaparentă: „Cât de deosebită este, acum, poezia unui Mircea Ivănescu! Printr-un hazard al lecturii, am citit *Versurile* îndată după *Vine iarba*: nu numai că nu este între aceste cărți nici un punct comun, lucru normal la urma urmelor, dar ce noțiune de poezie se poate întemeia pe două exemple așa de contradictorii? Ceea ce era la Ion Gheorghe instinct, aici este subtilitate, ce era acolo dezordine, haos vegetal,

aici face impresia unui cosmos rațional ca al grădinilor de la Versailles.”¹

Cauzele acestui fenomen de inadecvare n-ar trebui căutate atât în incapacitatea modelelor și tendințelor poetice din acea perioadă de a-și depăși ori măcar relativiza propria condiție, cât mai degrabă, așa cum s-a mai observat, în asimilarea unei întregi tradiții lirice de sorginte anglo-saxonă. Altfel spus, iconoclastia formalo-conceptuală a poeziei lui Mircea Ivănescu, cu toată galanteria ei „de stampă japoneză”², descinde dintr-o dislocare cu efecte de cea mai teribilă importanță, întrucât imaginarul acesteia refuză să prelungească linia simbolisto-(neo)modernistă a unor Macedonski, Blaga, Arghezi, Barbu, Nichita Stănescu, aproape sfidând rezonanța acestora în spațiul literar românesc și optând pentru aparenta marginalitate a unui tip de poezie („Tranzitivitatea este un efect al pedalării pe denotație. Poezia tranzitivă are ca referință realitatea. Ea străbate, parcurge această realitate, o absoarbe în structurile ei. Nu o ocolește, nu o modifică până la a o face de nerecunoscut, nu o neagă, nu urmărește să o distrugă. Materia din care se hrănește poezia tranzitivă este cotidianul, banalul, biograficul, viața imediată, comună, obiectivă.”³) care refuză, într-un fel sau altul, inerția majusculilor și prolixitatea vocabulelor nobile, printre principalii reprezentanți ai acesteia numărându-se poeți ca T.S. Eliot, Ezra Pound, Robert Frost sau John Berryman, pentru a aminti doar câteva nume importante, inclusiv pentru cariera de traducător a inventatorului lui moped⁴.

¹ Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu. I. Poezia*, Brașov, Editura Aula, 2001, p. 103.

² Idem, *ibidem*.

³ Gheorghe Crăciun, *Aisbergul poeziei moderne*, Ediția a 2-a, Postfață de Mircea Martin, Pitești, Paralela 45, 2009, p. 95.

⁴ <http://www.lapunkt.ro/2014/09/09/mircea-ivanescu-ulti-mul-interviu/>.

Orice lectură inocentă se soldează cu pierderi irecuperabile, iar acest lucru se distinge, în cazul particular al poeziei lui Mircea Ivănescu, încă de la volumul de debut (*Versuri*, 1968). Imaginea omului, așa cum a fost ea fixată prin descrierea lui Matei Călinescu („Pe Mircea Ivănescu filmul memoriei mi-l arată ca pe-o siluetă scundă, slabă, cu umerii lăsați, ușor adus de spate, purtând cu sine peste tot o uriașă servietă de piele neagră burdușită de cărți, mergând cu pași mici dar foarte repezi printr-o infinită ploaie mărunță sau prin iluzia ei, căci acele picături negre care cad neîncetat într-o tăcere ireală sunt mici zgârieturi sau fire de praf pe-o veche peliculă, ca-n filmele mute în care plouă așa tot timpul și, foarte misterios, în scenele de interior. Și deodată scena din filmul memoriei se mută în camera lui Mircea din casa lui veche, construită pe la începutul secolului, de pe strada Spătarului: în lumina filtrată prin perdelele celor două ferestre lungi văd fața lui mare și lungă, chinuit-resemnată, și sub fruntea boltită și nefiresc de largă, sub sprâncenele negre stufoase, ochii lui blânzi și totodată pătrunzători, sfredelitori, măriți melancolic de dioptriile ochelarilor cu rame groase.”⁵), este completată de remarcă aceluiași M.C., care accentuează latura „secret autobiografică” a poemelor ivănesciene („Cei care nu-l cunosc personal pe poet sau măcar episoadele importante ale vieții lui, vor ghici cu greu această dimensiune a scrisului său.”⁶). Această atenționare vigilentă este dublată în chip necesar de mărturisirea unei convingeri care se află la bază demer-

⁵ Matei Călinescu, Ion Vianu, *Amintiri în dialog*, București, Editura Litera, 1994, p. 81-82.

⁶ Vom cita toate versurile ivănesciene din ediția: Mircea Ivănescu, *versuri poezii: altele aceleași vechi nouă*, Antologie și prefață de Matei Călinescu, Iași, Editura Polirom, 2003, p. 21.

sului implicit axiologic al poeziei lui M.I.: „Am (obiecții împotriva fanteziei – n.m.) în măsura în care, cum zic, eu încercam să nu mint în poezie.”⁷

A nu minți în poezie nu coincide, cel puțin în cazul *Versurilor*, cu livrarea etanșeizat-clișeică a seriei de valori consacrate (adevăr, bine, frumos) sau cu înregistrarea scrupuloasă a datelor existențiale în forma lor brută. Nu vom găsi aici nimic din forța unui manifest avangardist, nimic din rigiditatea clorotică a vreunor „jocuri secunde” și, mai ales, nimic din sentențiozitatea malignă a celor care făceau, încă de atunci, deliciul publicului și a unei bune părți a criticii. Ceea ce surprinde aici este, într-o primă fază, prospețimea și exactitatea tonului, modulațiile „vocii” fiind controlate cu o falsă lejeritate frastică („trebuie alese vorbele cu grijă [...] ar trebui poate alese/ tocmai cuvintele care să nu spună prea mult”, p. 30), astfel încât suprafața poemului să ascundă mereu amănunte de o subtilitate gracilă. Poemele mai lungi (*vicleim* și *scenă de roman franțuzesc*, de pildă) ascund acest tip de travestire intertextuală, reductibilă, în ultimă instanță, la imaginea unei abandonări timide și nostalgice a iluziilor structuralității poematice. Din arhitectura recuzitei *Versurilor*, înțesată de spiralări baroce și interiorizări contorsionate, se reține disperarea inaccesibilității: a nu putea spune totul până la capăt, a trage mereu după tine limitele propriei ființe, a nu putea construi nimic demn de a fi aneantizat – acestea sunt etapele pe care discursul ivănescian le parcurge în drumul către eliberare. Prețul libertății crește însă treptat din momentul în care se ivește sarabanda interogațiilor (cât de mult se poate uita?, cum se

⁷ Gabriel Liiceanu, Mircea Ivănescu, *Măștile lui M.I. Gabriel Liiceanu în dialog cu Mircea Ivănescu*, București, Editura Humanitas, 2011, p. 155-156.

convertește singurătatea în indiferență?, când devine trecutul suportabil?), ceea ce complică ireversibil orice potențial proces de măsluire a datelor înregistrate. De aici, poate, minusul de afectivitate și discrepanțele logosului interior. Modul în care raporturile firești sunt atrofiate de proximitatea incomunicabilă a neputinței e identificabil în câteva imagini și „replici” de o teatralitate dureros de autentică: „dar eram singuri,/ și noaptea îi desena grele figuri/ pe fața ei depărtată. (am să las/ să treacă, îmi spuneam, timpul acesta uscat.)/ și ea se ridică. o priveam încă, exasperat.” (*nocturnă*, p. 46); „am și eu un proiect - să înnebunesc – și cu ocol/ destrămat o trage spre camera de alături./ însă ea știe că e un citat – și râde – și-l împinge deoparte./ asta e o poveste. noi de aici mergem și mai departe.” (*scenă de roman franțuzesc*, p. 53); „acum foarte mulți ani, am fost într-o seară în orașul acesta/ unde lumina soarelui este mai slabă, și marea/ la capătul vreunei străzi se deschidea, cum credeam eu/ pe atunci că aveau să mă privească, cine știe când,/ mai târziu, în viață, ochii albaștri ai vreunei iubite.” (*poveste scurtă*, p. 73). Ezitățile și monotonia evaziunilor, deși vorbesc despre adevăruri care țin de complexitatea tensionată a raportului sinelui cu lumea, alunecă aproape insesizabil spre acel paroxism al neverosimilității care este ficțiunea, aceasta fiind paradoxala metamorfoză căreia Ion Pop îi dedică cea mai consistentă parte a unuiu dintre ultimele capitole (*Mircea Ivănescu și înscenarea poemului*) din *Jocul Poeziei*: „E o permanentă alunecare, un du-te-vino de la imaginea prezentă spre o fantasmă a trecutului resuscitată în memorie, și de la aceasta din nou în prezent ori într-un timp proiectiv, în care totul nu e decât simplă intenție. Prezent trăit sau imaginat, trecut rețrăit în prezentul capabil să reînvie doar frânturi de imagini decolorate de trecerea tim-

pului, viitor bănuir în fragile construcții ale fanteziei – sunt nivele ce se conjugă mereu, configurând un spațiu și un timp de o extremă mobilitate, în care totul e la fel de posibil și egal de irealizabil. Căci în clipa când subiectul pare sigur de calitatea experienței sale, se ivește și conștiința «critică», relativizantă, sentimentul funciarei precarității a ființei și a universului întreg.”⁸

O oricât de modestă hartă a acestei poezii e obligată să marcheze glisarea spațio-temporală, subterfugiile biografice și, finalmente, luciditatea disolutivă a egoului, compartimentările operate de studiul lui Gheorghe Crăciun dovedindu-se utile și în această privință: „Aspirația poeziei moderne spre alteritate și surprinderea unei individualități umane obiective, ca și încercarea ei de a deveni polifonică, plurilingvă începe cu Whitman, dar ea este vizibilă mai ales în marile poeme ale lui T.S. Eliot, în *Cantos*-urile lui Pound, în multiplicitatea heteronimică a lui Pessoa, într-un volum cum este *Antologia orașelului Spoon River* al lui Edgar Lee Masters, în *Poemele lui Maximus* de Charles Olson sau în celebrul poem românesc al lui William Carlos Williams, *Paterson*. Forme românești multivocale întâlnim astăzi la noi în poezia lui Mircea Ivănescu, Mircea Cărtărescu, Ion Stratan, Simona Popescu, Alexandru Mușina.”⁹ Ceea ce nu ar trebui uitat, cu toate acestea, este că, în cazul lui Mircea Ivănescu, tragediile persoanei I sunt dublate (sau chiar motivate) de spectrul invalidant al unei alte prezențe, o entitate maltratată de suferință și de o tristețe aseptică.

S-ar putea specula, nu fără o oarecare îndreptățire, pe marginea translatării și contopirii imaginii fratelui sinucigaș

⁸ Ion Pop, *Jocul Poeziei*, București, Cartea Românească, 1985, p. 366.

⁹ Gheorghe Crăciun, *op. cit.*, p. 287.

în cadrul mai larg al atmosferei litotelor ivănesciene. Cum altfel, dacă nu prin aproximări circumspecte, se poate citi aserțiunea lui Matei Călinescu, apărută pentru prima oară în *Amintiri în dialog* și reluată în prefața antologiei, conform căreia poezia lui Mircea Ivănescu este o formă de conservare a amintirii unei (i)realități recunoscutibile: „Pentru familia lui, sinuciderea îndelung pregătită și calculată a lui Emil a fost ca o lovitură de trăznet din senin. Pe cât a fost de neașteptat acest doliu, pe atât avea să fie el de profund și de prelungit. [...] Poate din pricina asta am avut senzația că-l înțeleg mai bine pe Mircea după ce am auzit povestea fratelui lui și după ce am citit ciudata piesă *Artistul și moartea*, al cărei caracter excesiv livresc dobânda, în cele din urmă, dimensiunea unei ironii existențiale. Scrisul lui Mircea mi-a apărut ca avându-și unul din punctele de plecare în acea ironie și, în plus, ca o încercare de a da o nouă viață – fie ea cât de fantomatică – inflexiunile unei voci pierdute. De aici poate sonoritatea *dublă* – autoironie jucăușă și magic evocatoare – a celui «noi» prin care Mircea Ivănescu vorbește despre sine și despre singurătatea sa.”¹⁰ Dinspre această acutizată conștiință a doliului vin poeme precum *convalescență*, *winter tale* și *lupta dintre îngeri și nori sau despre trăznet*, fiecare dintre ele mizând pe paralelismul tragic al prezenței/ absenței Celuilalt/ Celeilalte – figuri vitale pentru articularea a ceea ce, parafrazând una dintre observațiile lui Eugen Negrici din postfața la *Va fi liniște, va fi seară*, am putea numi o ceremonializare a eschivei.

Montajul cvasi-bacovian al *convalescenței* evacuează din start tentația celei mai vagi verosimilități („ce frig – spunea ea - și dintr-o dată se face/ iarnă”, p. 141), micile tablouri permanentizând, prin recurențe specifice (zăpada, seara

¹⁰ Matei Călinescu, Ion Vianu, *op. cit.*, p. 82-83.

care se lasă, pisica, frigul, ninsoarea abundentă), impresia de lume uitată, scufundată în magma autoironiei inexpugnabile („am scris altădată versuri mocnite/ despre degetele ei transparente care ne clatină amețitor,/ înțelepciunea sub pleoapele lăsate.”, p. 142), sub influența inconturnabilă a unui Godot în variantă feminină, a cărei indefinită prezență-absență contrariază „regizorul” și se substituie decorului cu o autoritate subînțeleasă, până într-acolo încât totul se încheie cu o *surprinzătoare* antropomorfizare a bieteii feline, prin răsturnarea imaginii-simbol a pisicii de Cheshire: „pisica în fond știe/ ce vrem noi de la ea. [...] pisica ne privește. cască, tace.” (p. 152)

winter tale alunecă tot pe turnanta apatiei elegiace, continuând parcă („așadar, acum s-a încheiat în zăpadă rotirea/ anului”, p. 153) ceea ce în *convalescență* trebuia să rămână nerostit, suspendat în eterul hibernal. Legăturile cu exteriorul sunt fie bruiate („ninge bogat, mortuar ninge, cu un/ fel de răutate peste ferestrele casei.”, p. 153), fie sabotate de o spaimă irațională și hipnotizantă („însă frica/ înserării coboară, se strânge în pături moi, transparente/ de tăcere, în cameră. mișcările lor sunt acuma lente”, p. 154), fie – în cea mai pură tradiție a absurdului de factură buñueliană (*El ángel exterminador*, în mod convențional, funcționează ca proximă referință) – viciate de un demonism al sterilității ontologice, administrat cu o magistrală parcimonie, dublată de un desăvârșit simț al alchimiei versului („noaptea târziu, când s-a așezat în fața pianului,/ mâinile îi alunecau atât de leneșe/ încât părea că se răstoarnă, după înclinarea planului/ lucios, și cu alternanțe albe întunecate, al cutiei. Și ce/ încet se desfăcea melodia mortuară/ în întunericul camerei [...] el cânta – și pe clapele adâncite/ se desfăceau cercuri de moarte – și i le/ aruncau, ca prin straturi de ape

nevăzute, mâinile lui/ ei pe față.”, p. 156-157). Proporțiile poemului nu îngăduiau absența personajului emblematic al micro-universului ivănescian; „ea”, niciodată numită, mereu obsedantă, este o Annabel Lee într-o variantă hiper-calofilă, deposedată de atributele intrinsec-feminine și contrasă într-o monumentalitate livresc-impersonală, câteva detalii abia schițate risipindu-se în abisul unei pânze renaștentiste, colțul acesteia ne(mai)păstrând semnătura pictorului, ci doar rezultatul extenuantului său travaliu: silueta miniaturală a frumuseții imperfecte.

Tulburătoare meditație asupra extincției („așadar, oricare din noi am putea alege/ oricând ultima clipă – despărțirea de lucruri,/ acceptarea timpului de mai târziu, când nu va/ mai fi decât amintirea – /și atunci, de ce/ nu o facem? de ce/ nu o facem?/ de ce ne reîntorcem, mereu cu spaima/ de a rămâne singuri, în țara de sare/ a umbrelor amintite? de ce revenim/ spre ce era odată vremea noastră, și cu ființe/ pe care atunci le știam, și de care/ nu acceptăm să ne despărțim?”, p. 164), elogiul substanțialității regăsite („setea de arbori – adică de ființări înlemnite,/ pe care s-o simți, mișcându-te printre chipuri alunecoase/ și calde – setea de ceva nemișcat, de care/ nici nu te poți despărți”, p. 165) și necesitatea de a nu spune nimic, wittgensteinian, despre efectele senzorialității („să ne lepădăm de cuvinte – de ce nu putem învăța/ nici până la urmă. să ne scuturăm de vorbele acestea/ care fac ființe fără substanță – ca orice-amintire – oricât/ de falsă?”, p. 167) culminează, în *lupta dintre îngeri și nori sau despre trăsnet* – cel mai consistent poem din tripticul (*Versuri*, 1968; *poeme*, 1970; *poesii*, 1970) pus în discuție – , cu fragmentul 13, al cărui laconism paradigmatic pulverizează orice tentativă de explicare: „dar putem să ne amintim și de acea clipă stearpă/ în care, uneori, rămâ-

nem nemișcați, deodată/ însingurați, într-o cameră plină de oameni/ care se mișcă, vorbesc, se privesc între ei – / despre clipa aceea când e deodată o liniște/ a tuturor sunetelor, care nu mai ajung/ decât înțelese până la tine – și este un câmp iernatec/ de la oricare din ei, de la oricare din lucruri,/ până la noi. despre clipa aceasta să ne amintim/ doar, că vine uneori, și face goluri fără culoare/ în jurul nostru...” (p. 169)

Între realitate și ficțiune, empiric și metafizic, experiență și transfigurare livrescă, „confesiune personalizată, impregnată de biografism, dezvoltând un discurs prozaizant, esențialmente non-metaforic și non-liric”¹¹, dar și spațiu al tăcerii „care vine din însuși frisonul neantului”¹², poezia lui Mircea Ivănescu rămâne o sursă de inepuizabile conflicte interne. Dincolo, însă, de această constatare – pur tehnică, la urma urmei – ceea ce rămâne, ca o amprentă de neșters, este radicalitatea dezarmantă a firescului: „Proust spune undeva că orice amintire a unui moment plăcut e regretul legat de nemaie existența lui.”¹³

BIBLIOGRAFIE:

Călinescu, M., Vianu, I. (1994): *Amintiri în dialog*, Editura Litera, București.

Cistelean, A. (1987): *Poezie și livresc*, Editura Cartea Românească, București.

Crăciun, G. (2009): *Aisbergul poeziei moderne*, Ediția a 2-a, Postfață de Mircea Martin, Editura Paralela 45, Pitești.

¹¹ Ion Bogdan Lefter, *5 poeți: Naum, Dimov, Ivănescu, Mugur, Foarță*, Pitești, Paralela 45, 2003, p. 97-98.

¹² Alexandru Cistelean, *Poezie și livresc*, București, Cartea Românească, 1987, p. 23.

¹³ Gabriel Liiceanu, Mircea Ivănescu, *op. cit.*, p. 175.

Ivănescu, M. (2003): *versuri poeme poesii: altele aceleași vechi nouă*, Antologie și prefață de Matei Călinescu, Editura Polirom, Iași.

Lefter, I. B. (2003): *5 poeți: Naum, Dimov, Ivănescu, Murgur, Foarță*, Editura Paralela 45, Pitești.

Liiceanu, G., Ivănescu, M. (2011): *Măștile lui M.I. Gabriel Liiceanu în dialog cu Mircea Ivănescu*, Editura Humanitas, București.

Manolescu, N. (2001): *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu. I. Poezia*, Editura Aula, Brașov.

Pop, I. (1985): *Jocul Poeziei*, Editura Cartea Românească, București.

Secțiunea a VI-a:

LUCIAN BLAGA
ÎN TRADUCEREA STUDENȚILOR

Texte propuse pentru traducere:

Somn

Noapte întreagă. Dănțuiesc stele în iarbă.
Se retrag în pădure și-n peșteri potecile,
gornicul nu mai vorbește.
Buhe sure s-așază ca urne pe brazi.
În întunericul fără de martori
se liniștesc păsări, sânge, țară
și aventuri în cari veșnic recazi.
Dăinuie un suflet în adieri,
fără azi,
fără ieri.
Cu zvonuri surde prin arbori
se ridică veacuri fierbinți.
În somn sângele meu ca un val
se trage din mine
înapoi în părinți.

(Lauda somnului – 1929)

Unicornul și oceanul

Sfios unicornul s-abate la mal,
privește în larg, spre cea zare, cel val.
S-ar da înapoi când unda l-ajunge,
dar taina cu piteni de-argint îl străpunge.
Pe țărm unicornul, o clipă cât anul,
se-nfruntă-n poveste cu oceanul.

E apa, sau altă ființă, cu plesne,
în care se simte intrând pân' la glesne?

Se-nalță de spaimă-n paragini
când taina se sfarmă la margini.

(*La curțile dorului* – 1938)

Naștere

Făptură nouă, iată pe frunte
întâia lumină te-a uns!
Pe noi repede soarta ne mână –
tu fără pas ne-ai ajuns.

Făptură de nicăiri coborâtă-n
imperiul mumei,
auriu, tânăr, proaspăt ulcior
rupt din coastele humei!

Griji, biruinți și uimiri încercând
în preajma ta sta-vom ades.
Dura-vei în noi o lumină, mare ca-ncrederea
cu care tu azi ne-ai ales.

Sus stelele cele mai treze
aprind cărbuni de diochi.
Subt strașina vremii vei crește
încet, ca o lacrimă-n ochi.

(*La cumpăna apelor* – 1933)

Vară

La orizont – departe – fulgere fără de glas
zvâcnesc din când în când

ca niște lungi picioare de păianjen – smulse
din trupul care le purta.

Dogoare.

Pământu-ntreg e numai lan de grâu
și cântec de lăcuste.

În soare spicele își țin la sân grăunțele
ca niște prunci ce sug.

Iar timpul își întinde leneș clipele
și ațipește între flori de mac.

La ureche-i țârâie un greier.

(Pașii Profetului – 1921)

Traduceri în limba engleză

Cătălina STANISLAV

Universitatea „Lucian Blaga”, Sibiu

Sleep

Full night. Stars are whirling in the grass.
The paths cringe into the woods and in the caves,
The ranger speaks no more.
Grizzled owls lay like urns on pine trees.
In unwitnessed darkness
Birds, blood, country and hazards
in which you keep falling are being quiet.
A soul lingers between breaths,
with no today,
with no yesterday.
With silent cries through the trees
Flaming centuries rise.
While sleeping my blood just like waves
Flows out of me
Back to my parents.

The Unicorn and the Ocean

Bashful the unicorn to the shore wanders,
Into the open sea, at distance, at waves it glowers,
He'd hold back if the moving ridge grew,
But the silver pasterned mystery cuts him through.
For a yearlasting moment, the unicorn at shore,
And the ocean in a quarrel they soar.

Is it the water, or a different being, that whips,
And you can feel down to your finger tips?
With fear, in its own bleakness it wakes
when another edge of mystery breaks.

Birth

New born creature, there on your forehead
Lies the first light that touched you!
Fate swiftly steers us –
At once closer to us you grew.
Nothingness creature descending
To an empire where your mother used to lay,
Golden, young, verdant jug
Ripped out from the ribs of clay!
Worries, victories and wonders may come
By your side we will often be.
You'll shine a light in us, strong as the trust
With which today you chose us.
Up above the sleepless stars
Light up coal of evil eye.
Under the gutter of time you'll grow
Slowly, as the tear you cry.

Summer

At distance – faraway – voiceless lightning
Twitches here and there
Like elongated spiderlegs – ripped out
of the body that carried them.

Torridity

The earth is all corn field
and grasshopper whirr.

In the sunlight wheatears cradle their grains
like you would nurture a child.

And time lazily stretches its moments
and dozes off among poppyheads
A cricket's chirring in its ear.

Sergiu URSUȚ,
Universitatea „Lucian Blaga”, Sibiu

Summer

At the horizon-far away- silent lightnings
Throb every once in a while
Like long spider legs ripped off
From the body that carried them.
Heat.
The entire land is filled with wheat field
And locust songs.
In the sun ears hold their grains at their chests
Like sucklings.
And time lazily spreads out its moments
And dozes off among the poppies.
At its ear a cricket chirps.

Sleep

The entire night. Stars are dancing in the grass.
Paths are moving back to the woods and caves.
The forester is silent.
Grey owls settle down like urns on fir trees.
In the darkness without witnesses
Calm down the birds, the blood, the country
And adventures in which one falls back again and again.
A soul lingers in a breath of wind
With no present
No past.
With deafening rumours through the trees

Hot ages rise.
While sleeping my blood like a wave
Flows out from me
And back to my parents.

Birth

New-born creature, behold on your forehead
The first light lubricated you!
Faith drives us fast-
You with no steps overtook us.
Creature from nowhere descended
In mother's empire,
Golden young, fresh jug (SAU freshly-made jug)
Ripped off from the clay's ribs!
Through worries, victories and amazement
We will often stay by your side.
You'll keep in us a light, huge as distrust
With which you have chosen us today.
In the sky the brightest stars
Light up coals for jinx.
Beneath the time's coping you will grow
Slowly, like a tear in the eye.

The unicorn and the ocean

Shyly the unicorn swerves to the sea shore,
Looks at the open sea, at that horizon, that wave.
He would move back when the wave gets to him
But mystery with silvered spur pierces him.
On the shore the unicorns, for a yearlong moment,
Sink into a tale with the ocean.

Is it the water, or another being perhaps
In which he feels like sinking down to the ankles.
Out of fear he rises in decay
When mystery shatters at the edges.

Daniel COMAN,
Universitatea „Lucian Blaga”, Sibiu

Summer

Far in the sky unvoiced lightings
flash ever and anon
like some spider's long legs –
that have been plucked from the body they belonged to.

Intense heat.

The entire world is covered with cornfields
and grasshoppers' tune.

Under the sun the wheatears keep the grains close to
their breasts
just like some infants in arms.
Lazyly time stretches his moments
and snoozes amongst the poppy flowers.
A cricket chirps at his ear.

Sleep

Full night. Stars are dancing in the grass,
The paths go back into the woods and caves,
the wood-ward has stopped talking.
Hoary owls alight as urns onto the fir trees.
Birds, blood, country land
and adventures that you forever recall
rest in the hollow darkness.
One soul whiffs into the light air,
without the memory of today,

without the memory of yesterday.
Hot eternities whiffs
through the trees.
As a flood
he goes back to my parents
the blood of mine.

The unicorn and the ocean

Shyly the unicorn turns to the shore,
looks at the sky line, at that wave and more.
He'd step back when the wave would touch him
but the silver-heeled mystery taps him.
On the shore, the unicorn in the story
fights the ocean for a moment's glory.
Is it the water or another being
that drowns him into its being?
Horror-stricken he uplifts his frontlegs
thus the mystery breaks into rags.

Birth

New being, look, thy forehead
has been anointed by the first light!
Fate rapidly conducts our selves –
though paceless you have come right.
Downed to the empire of the parent,
you being of nothing and all,
you young and warm and golden pot
made of the ribs of clay sole.

Worries and startles and triumphs challenging
will guide our selves to your self.
You'll make as great the light in us
as the faith you seeded into each and every self.

Up there in the sky hex coals
kindle the stars that brightly glow.
Underneath the eaves of time
slow as a tear in the eye you'll grow.

Vlad POJOGA,
Universitatea „Lucian Blaga”, Sibiu

Sleep

Full night. The stars are dancing in the grass.
The paths are cringing away in the forest and caves,
the ranger is not talking anymore.
Grizzled owls land like funeral urns on the firs.
In the darkness where no witnesses are
birds, blood, country and adventures
in which you fall again and again hush.
In whiffs there lasts a soul
with no today,
with no yesterday.
With deaf echoes in the trees
scalding centuries rise.
In my sleep the blood like a wave
gliding away from me
and back into my parents.

The Unicorn and the Ocean

The shy unicorn sidetracks to the shore,
in the distance, the wave he looks for.
He'd back away when the stream got close,
but the mystery silver beaks to him throws.
Ashore the unicorn, moment like a year,
battles in this story with the ocean near.
Is it the water or some other being, full of whips,
in which he ankle-high slips?

In its own desolation it fearfully wakes
when the edge of mystery breaks.

Birth

New being, the first light
has now your forehead smeared!
Destiny is pushing us forward –
you without haste beside us appeared.

Being from nowhere descended
into the empire where the mother lay,
golden, young, fresh jug
pulled out from the ribs of clay.

Concerns, victories and amazements
while we will often be by your side.
You will be the light within us, strong as the trust
with which you today in us confide.

Up there the sleepless stars
light up talismanic pieces of coal.
Under the gutter of time you will grow
slowly, like tear in the eyehole.

Summer

In the horizon – far away – lightning bolts with no voice
twitch from time to time
like long spider legs – ripped apart
from the body that was wearing them.

Heat.

The Earth in its whole is a wheat field
where grasshoppers sing.

In the sunlight the wheat ears hold their grains to the chest
as if they were suckling newborns.
And the lazy time stretches its instants
and falls asleep in the poppies.
At its ear a cricket chirrs.

Traduceri în limba franceză

Andreea POLGAR

Université SORBONNE NOUVELLE -PARIS 3

Sommeil

Plénitude de la nuit. Dansent les étoiles dans l'herbe.
Se retirent, dans la forêt et les grottes, les sentiers,
le garde forestier ne parle plus.
Les hiboux gris se posent tel des urnes sur les sapins.
Dans l'obscurité sans témoins
s'apaisent oiseaux, sang, pays
et les aventures dans lesquelles tu retombes sans fin.
Perdre une âme dans les airs,
sans aujourd'hui,
sans hier.
Avec des murmurs sourds parmi les arbres
s'élèvent des siècles brûlants.
Dans mon sommeil, mon sang comme une vague
se retire de moi
et retourne vers les parents.
(*L'éloge du Sommeil* – 1929)

Commentaire de texte:

Dans ce texte, la traduction m'a posé seulement quelques problèmes, essentiellement situés dans la traduction de mots comme « gornicul » qui veut dire garde forestier, j'ai pourtant essayé de trouver un synonyme mais en vain, car

aucun mot n'était adapté, aucun mot ne gardait le sens et l'image du poème, tout en étant poétique. J'ai donc préféré garder « garde forestier » pour ne pas avoir à sacrifier le sens du poème. J'ai aussi eu du mal à garder certaines rimes, tout en préservant l'image que le poète voulait nous faire voir.

Après avoir traduit le poème de Lucian Blaga, j'ai cherché une traduction, pour la comparer avec la mienne et pour voir si quelqu'un avait trouvé une meilleure traduction que moi pour « gornicul » , je suis tombée sur une traduction de Jean Poncet qui a traduit l'oeuvre intégrale de Lucian Blaga, et j'ai ainsi constaté que lui non plus n'avait pas trouvé de meilleure traduction pour gornic, que *garde forestier*. Mais je suis déçue car « garde forestier » ne correspond pas, selon moi à ce que le poète souhaitait montrer, et à cette atmosphère mystérieuse et un peu obscure.

Elena SKUTELNIK

Université SORBONNE NOUVELLE -PARIS 3

Sommeil

Nuit plénière. Les étoiles dansent dans l'herbe.
Dans la forêt et dans les cavernes se retirent des sentiers,
le garde forestier ne parle plus.
Des hiboux gris se reposent comme des urnes sur les sapins.
Dans les ténèbres sans témoins
s'apaisent les oiseaux, le sang, le pays
et les aventures éternelles où tu retombes.
Un esprit persévère dans les brises,
sans aujourd'hui,
sans hier.
Avec des rumeurs sourdes parmi les branches
s'élèvent des âges brûlantes.
Dans mon sommeil le sang me quitte comme une vague
qui se retire de moi
et recule vers les aïeux.

(L'Eloge du Sommeil – 1929)

Emma RAJCHLES

Université SORBONNE NOUVELLE -PARIS 3

Eté

A l'horizon - au loin - la foudre sans voix
tressaille de temps en temps
telle de longues pattes d'araignée - s'arrachant
du corps qui les portait .

Torpeur .

La terre entière n'est qu'étendue de blé
et chant de sauterelles .

Dans le soleil , les épis se tiennent aux cœurs des blés
tels des angelots aux seins .

Et le temps se déploie voluptueusement
s'assoupissant entre les fleurs de coquelicot .

A ses oreilles lui tinte un grillon .

(Les pas du prophètes -1921)

Ce poème m'évoque les textes de William Faulkner tels que *Lumière d'Août* (1932) ou de Jean Giono qui a écrit notamment *Regain* (1930) , quand ils dépeignent les lourds après-midi de plein été, la chaleur proche de la torpeur qui endort la terre, les êtres humains et les animaux, on sent le soleil étincelant qui accentue les contrastes entre toutes les choses . L'allusion de l'auteur Lucian Blaga à un monde perdu évoque alors le Paradis perdu , celui des utopies, le rêve d'un monde idéal sans guerre, sans conflit et peut-être aussi le paradis perdu de l'enfance , un monde dont on se souvient adulte en le regrettant et aussi en l'enjolivant et en l'idéalisant, un monde qui de toutes façons ne reviendra pas .

Il évoque dans son poème *Vara* le retour vers un monde originel, une sorte d'Arcadie, de *locus amoenus*, des temps à jamais éternels.

L'auteur par son insistance à évoquer le chant des insectes nous pousse à rêver d'un monde dans lequel les humains et la nature coexisteraient en bons termes. Par ces associations, ce texte me rappelle encore les poèmes ou les textes des grands auteurs qui ont écrit des odes à la nature : *Paul et Virginie* (1790) de Bernardin de Saint Pierre ou peut-être même Jean Jacques Rousseau et son ode à la "bonne Nature".

Quant au **choix des mots** : j'ai employé "la foudre" au lieu de "les foudres" car l'auteur a voulu montrer l'image d'un monde étincelant, d'une chaleur orageuse et non des foudres en parlant de la colère des dieux, ce qui le pluriel évoquerait en français.

Le mot "tressaille" me semble plus intéressant ici que celui de "bondir" car il s'apparente nettement à la sensation que le corps d'une araignée peut avoir quand on lui arrache les pattes.

Le mot "Dogoare", c'est à dire une chaleur étouffante est mis en relation avec le terme "torpeur" car celui de "chaleur" ne me semble pas suffisant, en effet l'auteur veut montrer la sensation d'une chaleur étouffante et endormante je pense qu'il a souhaité insister sur les sensations.

Quant aux choix de ma traduction : "Les épis se tiennent au cœur des blés" "les angelots aux seins" se justifient par la nécessité de reprendre la métaphore de l'auteur qui serait perdue par une traduction mot-à-mot, possible cette fois-ci en français.

Le terme "tel" me semble plus léger que "pareil" et plus poétique en français que le mot employé par l'auteur "ca" qui est traduit littéralement par "comme".

Pour la traduction : "la terre entière n'est que champs de blé" j'ai préféré choisir le mot "étendue" pour rendre une idée d'immensité ainsi que pour éviter de répéter "champs" et "chant", cela enrichit de plus le poème d'un mot littéraire; le mot "étendue" renvoie aussi au temps qui s'étend, se détend .

"Angelot" semble convenir pour le mot "prunci" car il a une connotation mythique et biblique et rend bien compte de la puissance divine présente chez tout petit enfant perçu comme un innocent.

Enfin le terme "voluptueusement" souligne le côté un peu sensuel attaché ici à la notion de paresse.

Helia CHRISTU

Université SORBONNE NOUVELLE -PARIS 3

Eté

L'horizon - au lointain - foudroyant sans voix
frémit de temps en temps
telles de longues jambes arachnéennes, déchirées
par le corps qui les porte.

Canicule.

La terre entière n'est qu' un champ de blé
ainsi qu'un chant de sauterelles.

Au soleil, les épis tiennent en leur sein leurs graines
comme des enfants se nourrissant.

Le temps indolent par instant s'éternise
ensommeillé entre les coquelicots.
à son oreille chante un grillon.

(**Les Pas du Prophète** -1921)

Choix de traduction

"L'horizon" et non "à l'horizon" car "l'horizon" à une
consonance plus agréable et mélodique en français .

"frémisse" ce mot exprime et image très bien en
français le son et la sensation qu'un éclair peut produire .

"telles de longues jambes arachnéennes" plutôt que "lon-
gues jambes d'araignées": le terme arachnéennes est généra-
lement utilisé dans un langage plus soutenu et poétique.

"tiennent en leur sei" plutôt que "au sein" en français
l'expression *en leur sein* est plus courante et aussi plus soutenue.

"se nourrissant" la traduction littérale est téter mais j'ai trouvé que le mot téter détonnait par rapport au style du texte, de plus il y'a le mot "sein" juste avant on comprend donc le sens de la phrase facilement et j'ai pensé qu'utiliser le mot "nourrissant" était plus juste et plus fin.

"temps indolent" la traduction littérale est paresseux en français nous ne pouvons pas dire que le temps est paresseux , j'ai donc utilisé un autre adjectif .

"s'éternise" exprime le temps qui s'allonge, message que voulait faire passer le poète.

"ensommeillé" l'auteur n'utilisant pas le verbe a dormi, je n'ai pas utilisé le verbe dormir mais un verbe qui exprime un état de transition .

Paul PRAT

Université SORBONNE NOUVELLE -PARIS 3

L'unicorne et l'océan

Craintif, l'unicorne se déporte sur les marges
Vers cet horizon, cette vague, contemple en large.

Il se déroberait, le ressac l'atteignant,
Mais le perce le mystère aux éperons d'argent.

Sur le bord, l'unicorne, l'infini d'un instant,
S'affronte, merveilleusement, à l'océan.

Mais quel est cet être étrange qui l'étrille?
Est-ce l'eau qui le plonge jusqu'aux chevilles?

Il se cabre de peur devant le ravage
Quand le mystère se brise sur les marges.

Ce poème a été traduit du roumain en s'adaptant à la « culture poétique » du lecteur français. Dans une optique de diffusion de la traduction auprès de ce public précis, pour qui la tradition de la métrique française classique reste fort accessible, l'usage de l'alexandrin m'a paru de bon aloi.

Ce choix personnel et délibéré d'une traduction proche du rythme poétique blagien proposé, impose toutefois un respect du mètre lors de la formation de l'alexandrin, processus ayant pour conséquence une liberté amoindrie dans le maniement et le choix des vocables.

Le premier vers introduit *la conception du mystère dans le mystère*. Cet être qu'est l'unicorne, incarne, peut-être, le poète, mais aussi l'innocence de l'enfance, la pureté ignorante (*sfios*) et est assoiffé de démêler les mystères du monde

(le destin, la vie, la mort...) véhiculés par la vague (*cel val*). Lui-même un mystère, connaît un autre mystère qui l'attire et le transperce de toutes parts. L'unicorne semble fasciné par cet horizon, par le processus d'illusion d'optique qui évoque une double connotation à travers le concept de *Apa morților*, (lié à la *Fata morgana* que l'on retrouve chez Blaga dans le poème *Vară*) l'eau des morts qui les révèlent mais qui peut aussi conduire à la mort.

Concernant la traduction du terme *sfios* dont la scan-sion évoque un aspect de féminité, mon choix s'est porté sur le mot « craintif » me semblant être à la fois porteur des adjectifs « timide » et « frêle ». L'utilisation de la notion de « marge » pour traduire *la mal* semblerait ici inappropriée, se devant d'être traduite judicieusement par « le rivage », afin de respecter la rime. Pour autant, la contrainte de l'alexandrin associée au verbe « se déporter » qui évoque le mieux l'idée de déviation du chemin initial *s-abate*, oblige l'emploi de cette notion de marge pour la rime. Cette dernière évoque donc la marge active issue du processus géologique de subduction des plaques tectoniques, qui conventionnellement évoque la côte d'un continent.

Le second vers est principalement marqué par le maintien en français des pronoms démonstratifs, qui en roumain, sont ici associés à la valeur de *departe* et possèdent une caractéristique paradoxale intégrant l'aspect générique de l'horizon et de la vague, donc proche de nos consciences, mais aussi l'éloignement connotant une inaccessibilité ici au mystère du monde. Ceci est vivement incarné dans la ballade de *Miorița* avec l'emploi de la particule *cea Mioriță*.

Au sein du troisième vers, le choix est porté sur le verbe transitif se rapportant ainsi à la volonté de recul de l'unicorne, mais contraint par la métrique, le temps con-

ditionnel devant être respecté : *S-ar da*, l'utilisation du gérondif s'impose afin d'éviter une insertion de la particule « si » et de l'imparfait malvenus (imparfait appliqué à *ajunge*). La traduction du terme *unda* par onde, serait bienvenue, car celle-ci véhicule et diffuse le mystère. Mais à nouveau la contrainte métrique suppose un respect de douze syllabes, et par conséquent aussi, l'emprunt du terme *ressac*, qui évoque l'idée de renouvellement perpétuel du mystère « vivant » mais absent de la notion de transmission.

Le « mystère au pointes d'argent » qui envahi l'unicorne au quatrième vers et que l'on retrouve chez le poète Ștefan Augustin Doinaș dans *Mistrețul cu colți de argint*, corrobore la vision métaphysique de Blaga abordée précédemment, en présentant l'unicorne ou le poète tel un élu ne pouvant inévitablement échapper à sa condition.

Au sein du cinquième vers, la traduction modifie la métaphore roumaine *o clipă cât anul* sans en modifier le sens. Ce, par soucis d'esthétisme. Il semble être en effet préférable de proposer « l'infini d'un instant » qu'« un instant comme un an ».

Le sixième vers semble évoquer l'axe de force du poème en proposant l'affrontement de deux mondes incarnés par des myriades de mystères. Face à l'univers de l'unicorne, se dresse l'océan, allégorie d'un inconnu, d'un mystère qu'il faut agrandir pour mieux aimer. La décision de traduire *-n poveste* par l'adverbe « merveilleusement », émane d'une part de la restriction syllabique due à l'alexandrin et de la volonté d'exprimer ce monde féerique, relatif au conte qui prend la forme en français du « Merveilleux ».

Au sein des septième et huitième vers, la contrainte de traduction n'a pas été principalement suscitée par un problème de métrique, mais par le devoir de cohérence. La

liberté prise par la double interrogation permet au lecteur de mieux visualiser ces métaphores blagiennes. Le rajout de la conjonction de coordination « Mais » est volontaire. Ce, afin d'insister sur la notion d'étonnement et de respecter la métrique choisie. La particule *altă* a été délibérément traduit par *étrange*, car *autrui* suppose évidemment l'intrigue. Enfin, la notion de cinglement que suscite *cu plesne* est transmise par le verbe *estriller* qui bien sûr ne connote pas le même degré de violence, mais rend compréhensible l'action de l'onde marine. Ceci, car *glesne* ne pouvant être traduit autrement que par *chevilles*, il s'avère complexe de trouver une rime plus appropriée.

La note finale du poème évoque la métaphore du mystère se brisant sur les rochers tel la houle. Le mystère brisé correspond à un mystère perdu ce qui va à l'encontre de la connaissance rationnelle prônée dans la philosophie d'un Bakounine, ou d'un Onfray. Dans l'oeuvre blagienne, le mystère brisé provoque la ruine intérieure, en l'occurrence ici, du poète de *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, qui perd toute inspiration une fois le mystère dévoilé et disparu.

Le long du poème, deux réalités miroites, se reflètent mutuellement pour découvrir *le monde de l'unicorne* et *le monde en général*. C'est pourquoi, j'ai souhaité insister sur le vocabulaire hippique afin de marquer le monde de l'unicorne (*éperons, estrillé, se cabre*), opposé à l'univers marin dont le vocabulaire est omniprésent dans le poème. Enfin la ponctuation n'a pas été retranscrite dans le poème français de par une conception personnelle et majoritairement partagée en France.

Ramona-Mihaela HRISTEA
Universitatea „Lucian Blaga”, Sibiu

Sommeil

La nuit entière. Des étoiles dansent dans l’herbe.
Les sentiers se retirent dans la forêt et dans les grottes
le garde forestier ne parle plus
Les hiboux gris s’asseyent comme des urnes sur les sapins
Dans l’obscurité sans témoins
se calment oiseaux, sang, pays
et les aventures où on retombe sans fin
Un âme persiste dans les brises
sans aujourd’hui,
sans hier,
Avec des rumeurs sourdes parmi les arbres
s’élèvent des siècles ardents
Dans le sommeil mon sang comme une vague
se retire de moi
et reflue vers les ancêtres.

(Eloge du sommeil – 1929)

La licorne et l’océan

La licorne s’approche timide au rivage
Il se retirerait quand l’onde l’atteint.
mais le mystère le perce à éperons d’argent.
Sur le rivage la licorne, un long instant,
S’affronte dans le conte avec *l’océan*
C’est l’eau ou quelqu’un d’autre, avec des fouets

où il se sent s'enfoncer jusqu'aux chevilles ?

Il s'élève des ruines avec peur
quand le mystère s'écrase au bord.

(Au deuil du mystère – 1938)

Naissance

Nouvelle créature, voilà sur ton front
la première lumière te bénit !
A nous le destin nous mène vite
tu sans pas nous as rejoint.

Créature de nulle part descendue dans
l'empire de la mère
doré, jeune, pichet frais
tiré de la côte d'argile.

En éprouvant des soucis, des victoires et des étonnements
autour de toi nous resterons souvent
tu créeras en nous une lumière, grande comme la confiance
avec laquelle tu nous as choisi aujourd'hui.

Là-haut les étoiles les plus éveillées
allument des charbons de mauvais œil
sous l'auvent du temps tu croîtras
doucement, comme une larme dans l'œil.

(Au partage des eaux – 1933)

Été

À l'horizon – loin – des éclairs sans voix
palpitent de temps en temps
longues jambes d'araignée – arrachées
du corps qui les portait

Chaleur brûlante

Toute la terre est un champ de blé
et chant de sauterelle

Au soleil les épis portent au sein leurs grains
comme des bébés qui sucent
et le temps tend paresseusement ses moments
et s'assoupi entre les fleurs de pavot
À son l'oreille une cigale qui crisse.

(Les pas du prophète 1921)

Traduceri în limba italiană

Ramona-Mihaela HRISTEA

Universitatea „Lucian Blaga”, Sibiu

Sogno

La notte intera. Danzano le stelle nell'erba
Si ritirano nel bosco e nelle grotte i sentieri
il guardaboschi non parla più
i gufi grigi si mettono come urne sui abeti
Nel buio senza testimoni
si calmono uccelli, sangue, paese
ed avventure nelle quali sempre si ricade.
Nelle brezze persiste un anima
senza oggi,
senza ieri
Con sordi mormori tra i alberi
Si levano i secoli ardenti
Nel sogno il mio sangue uguale a un'onda,
si ritira di me
indietro nei parénti.

(La lode del sogno – 1929)

L'Unicorno e l'oceano

Timido l'unicorno si avvicina alla riva
Guarda il mare aperto, verso l'orizzonte, l'onda
Si tirerebbe indietro quando l'onda lo raggiunge
Ma il mistero con gli speroni d'argento lo punge

Sulla riva l'unicorno, un istante come un anno
si affronta nella favola con l'oceano.

É aqua, o un altro essere, con frustini,
Nel quale si sente affondare fino alle caviglie?

Si alza di paura dalle rovine
quando il mistero si rompe al margine.

(Alle corti del desiderio- 1938)

Nascita

Nuova creatura, eco sul fronte
la prima luce ti ha benedetto!
a noi il destino ci spinge veloce -
tu senza passo ci hai raggiunto.

Creatura da nessun luogo scesa nel
impero della madre
dorato, giovane, brocca fresca
Spento dalle cóstolle di argilla!

Preoccupazioni, vittorie e stupori provando
intorno a te staremo spesso
creerai in noi una luce, grande come la fiducia
Con la quale tu oggi ci hai scelto.

La su le stelle le più sveglie
accendono carboni di malocchio.
Sulla grondaia del tempo crescerai
piano, come una lacrima nel occhio.

(Lo spartiacque – 1933)

Estate

All'orizzonte— lontano- fulmini senza voce
palpítano di quando in quando
come delle gambe lunghe di ragno- strappate
dal corpo che li portava.

Calore

Tutta la terra è solo un campo di grano
e canto di locuste.

Nel sole le spighe portano al seno i loro granelli
come dei bambini che succhiano
E il tempo estende pigro i suoi momenti
e si addormenta tra i fiori di papàvero.
Al suo orecchio stilla un grillo.

(I passi del profeta -1921)

Traduceri în limba greacă

Aggelos MARNERIS
Universitatea Komotini

ΥΠΝΟΣ

Ολόκληρη τη νύχτα. Χορεύουν τ'αστέρια
στην χλόη.

Απομακρύνονται στο δάσος και στα
μονοπάτια των σπηλιών,
ο τυμπανιστής δεν μιλάει πια.

Οι γκριζοί μπούφοι κάθονται σαν στάχυ στα
έλατα.

Μέσα στο σκοτάδι χωρίς μάρτυρες
ανακουφίζονται τα πουλιά, το αίμα, η χώρα
και με ριψοκίνδυνες περιπέτειες που μόνιμα
ξαναπέφτουν

Παραμένει μια ψυχή μέσα στον άνεμο,
χωρίς σήμερα,
χωρίς χτες.

Με κουφές φήμες των δέντρων
υψώνονται αιώνιες καυτές.

Στον ύπνο, το αίμα μου σαν κύμα
βγαίνει από μένα
πίσω στους γονείς.

ΓΕΝΝΗΣΗ

Καινούριο πλάσμα, ιδού στο μέτωπο
το πρώτο φως σε άλειψε!

Εμάς γρήγορα μας ωθεί το πεπρωμένο -
εσύ χωρίς βήμα μας έφτασες.

Πλάσμα που κατέβηκες από το πουθενά
στην αυτοκρατορία της μητέρας,
επίχρυση, νέα, φρέσκια στάμνα
βγαλμένη από τα έγκατα της γης!

Δοκιμάζοντας έννοιες, νίκες και εκπλήξεις
γύρω σου θα καθόμαστε συχνά.

Θα χτίζεις μέσα μας ένα φως με μεγάλη
πίστη
με το οποίο εσύ σήμερα μας επέλεξες.

Κάτω απ'τα αστέρια τα οποία ξυπνουν
ανάβουν τα κάρβουνα απ'το μάτιασμα.
Κάτω απ'το λούκι της εποχής θα μεγαλώσεις
ήσυχα, σαν ένα δάκρυ στα μάτια.

(Στην διασταύρωση (δέλτα) των νερών)

Glykeria Apostolidou
Universitatea Komotini

Ο ΜΟΝΟΚΕΡΟΣ ΚΑΙ Ο ΩΚΕΑΝΟΣ

Ο ντροπαλός μονόκερος καθυστερεί στο
περιγιάλι,

κοιτάζει μακριά τη θάλασσα προς τον
ορίζοντα, προς εκείνο το κύμα.

Θα έκανε πίσω όταν το κύμα τον έφτανε,
αλλά το μυστήριο με τα ασημένια σπιρούνια
τον διαπερνά.

Στο γιαλό ο μονόκερος για μια στιγμή όσο
κρατά ο χρόνος,

είναι αντιμέτωπος στο μύθο με τον ωκεανό.

Είναι νερό ή άλλη ύπαρξη με τα
πλατσουρίσματα,

όταν υψώνεται από φόβο στα ερείπια;

Όταν το μυστήριο διαλύεται στις άκρες
το οποίο νιώθει ότι μπαίνει μέχρι τους
αστραγάλους.

ΤΟ ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ

Στον ορίζοντα μακριά αστραπές χωρίς φωνή
αναπηδούν που και που

σαν μακριά πόδια αράχνης τραβηγμένα
από το σώμα που τα κουβαλούσε.

Καύσωνας

Ολόκληρη η γη είναι μόνο χωράφι από
σιτάτρι

και τραγουδούν ακρίδες.

Μες τον ήλιο τα στάχυα κρατάνε στο στήθος
τους σπόρους

σαν νήπια που θηλάζουν.

Ενώ ο χρόνος απλώνει τεμπέλικα τις στιγμές
και αποκοιμιέται ανάμεσα στα λουλούδια
της παπαρούνας.

Ενώ στο αυτί του ζουζουνίζει ένας τζίτζικας.

Traduceri în limba hindi

Manjulata SHARMA
Universitatea New Delhi

Sannata (Silence)

Ghira hai itna sannata charon aur
aisa lagta hai saun sakta hum mein
khiidkiyon par chandni ki dastak
mere seené mein
ek anjaan see aawaz hai uthi
aur ek geet hai bajta
ek anjaan see laalsa ka
kehtein hein ki purvaj apné samai sé poorv mrit
ab bhi apni dhamniyon mein garm khoon liye
aaté hein
aaté hein nirantar jeené ke liye
humaré bheetar apné adhuré jeevan.
o meri aatma kaun jaané
kiské seené mein gungunaogi tum
tum bhi sadiyon purani
khamoshi ki komal rassiyon mein
veena ki aspashtata mein- dubati laalsa
aur aanand bant kar jeené ka- kaun jaané Æ kaun jaané Æ

Baluut Vriksh (The Oak Tree)

spasht, door se
ek meenar ki chaati sé
sunayi deti hai ek ghanti ki dhadkan

aur iské madhur swar mein
lagta hai yoon maano meri nasé hon beh rahi
khamoshi ki boondon sé

jangle ké ek chhor par baluut vriksh
jaané kyun apné komal pankh félayé yeh shaanti
ho jaati hai mujh par haavi ho jaati hai mujh par sawaar
jab mein teeri chaya mein léteta hoon
jab tak tum mujhe sehlaaté rehté ho
apné athkheliyaan karté patton séÆ

oh kaun bata sakta hai shayad jald hi waqt aayéga
jab tumaharé tané sé mera tabuut banayajayéga
aur ab mein anubhav kar raha hoon us shaanti ka
jisé mein chakhunga uské takhato ké beech

karta hoon mein anubhav shaanti ka tumharé girté
patton ki

apni aatma mein – aur khamosh hoté
har us biteté jaté lamhé ké saath
sunta hoon apné taabuut ki aawaz
lagataar panapté hué tumhaaré tané ké bheetar
jungle ké ek chhor par baluut vriksh.

Hum aur Dharti (We and the Earth)

itné saré taaré girté hein jamein par aaj
raat ki dushtata lé li hai anjali mein dharti ko
aur foonkti hai aag ké gole dharti par
dam lagakar isé jhulsaté hué
aaj raat jab itné saré taaré giréngé
tumhara sammohak badan meri bahon mein jalega
mano dehkti lapton sé ghira ho
paagalpan mein mein apni bahein félata hoon lapton jaisé

barf pighlané ké liyé tumahé nagan
kaandhon sé
aur peené ké liyé bhukh sé bilakhté hué
tumhari shakti, rakt, gaurav, tumhara basant
sarvasv
prabhaat ki bela mein jaisé hee din raat ko roshan hai karta
jab raat ki raakh thandi ho chuki ho
uda lé jaayii gayi
hawa dwara paschim ki aur
prabaat ki bela mein hum bhi chahté hein ho jaana
maatre raakh hum – dharti.

Tarang MATHUR
Universitatea New Delhi

सन्नाटा (Silence)

घिरा है इतना गहरा सन्नाटा चारों ओर
 ऐसा लगता है सुन सकता हूँ मैं
 खिड़कियों पर चाँदनी की दस्तक
 मेरे सीने में

एक अनजान सी आवाज़ है उठती
 और एक गीत है बजता
 एक अनजान सी लालसा का ।
 कहते हैं, पूर्वर्ज अपने समय से पूर्व मृत
 अब भी अपनी धमनियों में गर्म खून लिये
 अपने खून में अपार जोश लिये
 अब भी अपने खून में चमकता सूर्य लिये
 आते हैं
 आते हैं निरंतर जीने के लिये
 हमारे भीतर
 अपने अधूरे जीवन ।

घिरा है इतना गहरा सन्नाटा चारों ओर
 ऐसा लगता है मैं सुन सकता हूँ
 खिड़कियों पर चाँदनी की दस्तक
 ओ, मेरी आत्मा, कौन जाने,
 किसके सीने में गुनगुनाओगी तुम
 तुम भी, सदियों पुरानी
 खामोशी की कोमल रस्सियों में,
 वीणा की अस्पष्टता में - डूबती लालसा
 और आनन्द बँट कर जीने का ? कौन जाने? कौन जाने?

बलूत वृक्ष (The Oak)

स्पष्ट, दूर,
एक मीनार की छाती से
सुनायी देती है मुझे एक घण्टी की धड़कन,
और इसके मधुर स्वर में ,
लगता है यूँ मानो मेरी नसें हों वह रही
खामोशी की बूंदों से ।

जंगल के एक छोर पर बलूत वृक्ष
जाने क्यों कोमल पंख फैलाये यह शांति
मुझ पर हो जाती है हावी, मुझ पर हो जाती है सवार
जब मैं तेरी छाया में लेटता हूँ
जब तक तुम मुझे सहलाते रहते हो
अपने अठखेलियां करते पत्तों से ?

ओह, कौन बता सकता है
शायद जल्द ही वक्त आयेगा
जब तुम्हारे तने से
मेरा ताबूत बनाया जायेगा
और अब मैं अनुभव कर रहा हूँ उस शान्ति का
जिसे मैं चखूँगा उसके तख्तों के बीच :

करता हूँ मैं अनुभव शान्ति का तुम्हारे गिरते
पत्तों की
अपनी आत्मा में- और खामोश होते
हर बीतते जाते लम्हे के साथ
सुनता हूँ अपने ताबूत की आवाज़
लगातार पनपते हुए तुम्हारे तने के भीतर
जंगल के एक छोर पर बलूत वृक्ष ।

हम और धरती (We and the Earth)

इतने सारे तारे गिरते हैं आज धरती पर
रात की दुष्टता लेती है अंजुली में धरती को
और फूँकती है आग के गोले धरती पर

दम लगाकर, इसे झुलसाते हुए ।

आज रात, जब इतने सारे

तारे गिरेंगे, तुम्हारा सम्मोहक

वदन मेरी बाहों में जलेगा

मानो दहकती लपटों से घिरा हो ।

पागलपन में ,

मैं अपनी बाहें फैलाता हूँ लपटों जैसे ,

वर्फ पिघलाने के लिये तुम्हारे नग्न

कांधों से

और पीने के लिये , भूख से बिलखते हुए ,

तुम्हारी शक्ति, रक्त, गौरव , तुम्हारा वसंत,

सर्वस्व ।

प्रभात की बेला में, जैसे ही दिन रात को रौशन है करता

जब रात की राख ठण्डी हो चुकी हो

उड़ा ले जायी गयी

हवा द्वारा पश्चिम की ओर,

प्रभात की बेला में, हम भी चाहते हैं हो जाना

मात्र राख, हम - धरती ।

Secțiunea a VI-a:

CREAȚIE LITERARĂ

Beatrice-Gabriela FRANCOVSCHI
Universitatea din Craiova

Panoramic

De la etajul șapte
totul pare mai clar...
mocheta de asfalt
e pusă strâmb,
e plină de dune.
Săraca zebra,
cred că nu își mai
simte nici dungile
de la cât a stat câș!
Sub o cută de bitum,
o furnică și un boschetar
se bat pe o firimitură.
Oare care dintre ei
o fi pierdut-o

Plimbare

Gânduri putrede-mi umplu
mintea deja
prea bolnavă ca să le mai
poată rezista
și-mi silesc imaginația
să alunece
cu pași mărunți spre
marginea ascuțită

a prăpastiei plină cu
umbre demonice...
Cu sufletul gol și desculț
pășesc pe
oasele lor albe...Abisul
mă ademenește
cu ritmul sacadat al
bătăilor inimii
sale moarte...

Counter

E așa de urât să dormi...
De fapt, e chiar groaznic,
mai ales când gloanțele vâjâie,
iar obuzele-ți zboară
Pe lângă timpane.
Coloana moale
se spiralează
ca o macaroană mucegăită,
iar creierul,
mai nou, a învățat
să cânte la un nai de os.
Iar au câștigat teroriștii...
Ne-au furat armele, nemernicii!
Atriile se inundă
de alice,
iar sinapsele
au lag...
La naiba, iar am luat ban
De la viață!

Reflexie

În ochi de plumb,
cioburi de cristal
cu irizații de argint
își admiră chipul
sec și avid de
suave dezmierdări
de dulci petale
de trandafir...

Deus incertus

Ia-mă de mână și aruncă-mi un vis,
al meu tocmai s-a stins...
Îmi aprind câte un fir de păr
pentru fiecare pagină, altfel nu pot citi...
Nici cărțile nu mai sunt ce erau...
Odată valsau pentru mine,
iar acum eu dansez pentru ele,
în timp ce niște hipioți beți
se holbează de pe niște scaune
scunde și mâncate de cari
la lumina unui neon negru...
De ce pisica zace moartă în mijlocul camerei,
iar casa nu se mai rotește?
Scoicile zac mute și prăfuite
într-un sertar ruginit, au secat
chiar și valurile din ele..
Doar bocancii nămolii
îmi mai zâmbesc trist dintr-un colț...

Foile se strâmbă la mine cu scârbă,
în timp ce un pix vomită pastă albastră,
mai mult din obișnuință decât din plăcere...
Carnea mi-a înnebunit de tot,
stă și se holbează la oasele care ard
cu flacăra portocalie și troznesc...

De ce aplaudă, în timp ce râde sadic și violent,
în loc să încerce să le stingă?

Eclozare

Gheara ascuțită
a neliniștii pătrunde-n
culcușul dulce
al iubirii și îi sparge
coaja subțire
de vise eterne...

Mahmureală

Un avion
fumează o stea,
iar luna
zace beată
de ger pe podea.
Soarele
s-a izbit cu capul
de chiuvetă
și a aterizat
cu razele
într-un lighean spart.
Iarba

joacă șah
cu un nor
și vântul
dansează de nebun
pe balcon.
Tot stau și
aștept să
cadă.

E așa un bezmetic...

O zebură decolorată
îndesată
într-un borcan de
murături
încearcă să gădile
cu limba
un semafor nebun
ce și-a pierdut
culorile.

Un tren pierdut
se uită la ei
și râde.

Iar s-a îmbătat, zevzecul!

O caracatiță
își caută
de zor
oceanul în
fiecare baltă,
în
timp ce
un șoarece orb
tot încearcă

să o pescuiască
cu o țigară.

Noroc că nu fumează!

Reanimare

Mă lovesc, cad,
mă ridic cu un zâmbet fals
și repet, ca un disc zgâriat,
replica deja
prea mult auzită și rostită:
"Nu-i nimic, mă ridic, mă
scutur de praf
și merg mai departe"
Apoi...cad din nou...
Simt gustul
pământului în gură...
sunt peste el, deși...
mă simt apăsată de el.
Mă sufocă,
mă-ngroapă, mă sugrumă
încet, mă duce aproape de
neagra moarte,
mă face să îi simt mirosul
întepător, să-i inhalez suflul
acid...Mă face
să o doresc, mă aruncă în
brațele ei osoase și reci,
ca mai apoi
să mă readucă în iadul
putrezit numit...realitate.

Anastasia GAVRILOVICI**de dimineată în cap începe măcelul**

măinile sunt niște ambulanțe de jucărie gonind
pe trupul tău în toate direcțiile șofer e un psihopat uite
cum şuieră prin proteză de plăcere & groază în fața prăpastiei
suficient de ținut să te apropii asta a ajuns autocontrolul
am văzut dorința și lupii
isterizați de singurătate le-am simțit disperarea în mine
mirosul gâtului tău în cele din urmă respirația violentă și
ochii de wolfram oprindu-se pe clavicule ceva să-mi
poată reda calmul în momentele astea sunt
păpușa urâtă și lacomă îmi fac harakiri în baia ta
cu sânii de cârpă o să-ți astup pieptul dezbracă-mă
sau pune-mi o botniță la nevoie pot să și plec să vină
amețeala și păsările răpitoare să-mi ciugulească parașuta
deasupra ta

de dimineată pândim împreună burghiul

fii primul care scurmă în resturile de ghips ale nopții
scot călții din burtica maimuței în bateria stricată ca
pe un mic
drapel mi-ai înfipt inima privește a-
cum îmi pescuiesc din chiuveță capul și vin spre tine
:se aplaudă izbind scânduri în castronul de tablă
al minții mele peste care o răpăială de dinți
ploaia am încercat să acopăr bâlbâiala învăț degetele astea
neghioabe și palide să l. desfacă noduri

2. manevreze durerea 3. programeze la timp exploziile
dar ceva

vine din urmă cu bormașina pornită și nu-mi lasă timp
din mijlocul camerei calul troian al nebuniei scuipe
confetti în sângele meu făcut
grămăjoare la picioarele tale

nu știu ce e mai greu de oprit
dragostea mea? saliva care se scurge dintr-o trompetă?
un stomac ghiorțăind de frică nu
e o evidență suficientă pentru viață
niciun shortcut spre tine nicio coastă din care să curgă
formol cuvinte p ă s t o a s e de încurajare
strânge-mă-n brațe la următorul val

ne vom aduna vom fi întregi

de dimineață ca-ntr-un tablou de dali

văzut de douămiiști hainele sunt încleiate într-un gălbenuș
prelins pe scaun soarele
în cameră un miros de cauciuc ars aștept să te întorci
cu fața spre mine
și să vezi: un gândac cu antenele frânte răspândește
TBC-ul pe skype sunt simfonia de final topăind în bo-
xele unui abator

în flăcări oricare dintre
lucrurile cărora nu le poți spune pe nume când te trezești
de la fereastra asta am văzut oameni plutind în noapte
ca niște pungi albe de plastic s-au încălzit în gard și
beculețul nu a mai pâlpâit

între tine și prăpastie sâniile femeilor pe care le-ai iubit
sunt niște airbag-uri

defecte și nimeni nu blurează imaginea asta

-----în noapte dragostea nastenkăi e o pungă de
pufuleți cu surprize în care un bărbat frumos și foarte
trist scormonește pe furiș-----

a-pro-pie-te înoată

în sângele meu după geamandură până când nu mai doare
sau mai bine apasă-mi perna pe inimă până se oprește
zgomotul de tractor de-aici știu
vei unge ușa cu miere și te vei strecura afară
spre dimineață

ce mai fac

pentru maria

de la radiații părul de pe mâini a încetat să mai crească
sângele are arome

identic naturale de petrol și rugină iar acasă ne mâncăm
fastfood unii pe alții tu deja ai învățat

punctele slabe locurile unde Dumnezeu și-a uitat lopățelele
îngropate în movițițe canceroase termenul de valabilitate al
glandei-fericire și cum să rezisti în aprilie

când din ecran două fete rase în cap îți întind o frun-
ză uriașă de brusture zâmbești

cu umbreluța asta înfiptă în creier sub care o grenadă
deja fâsăie zâmbești

cerșetorului care ne-a arătat acum câțiva ani mișcări
haotice dintr-un dans

polonez înainte să dispară cu bicicleta pegas
sub roțile unui camion

ți-aș mai scrie despre nopțile în care cabluri de telesca-
un îmi intră

și ies din gură în speranța că fobia mea de părul lung încă
te face să râzi să mă fotografiezi cu fața congestionată și
bungee jumping-ul deasupra minții mele au rămas
micile capricii pe care încă ți le îngădui

acum că am înțeles în sfârșit, delfinii dresați pentru mi-
siuni militare te împing cu botul

spre mal depozitele de organe au program non stop
orice haină are

o parașută încorporată poți încerca orice nu ai cum
să ieși din asta

ridică totuși cortina trage cu ochiul la spectacolul co-
rect și dement

nu-ți întoarce capul ridică și voalurile de pe fața mea zbârcită
de atâta râs pentru tine i-am lăsat să-mi umple inima
cu grăunțe pentru tine zornăitul compulsiv și gesturile
de bărbat cu

sindromul peter pan cândva o să-mi crească
bâte de baseball în loc de picioare o să
merg până la capăt.

nu ai de ce să-ți faci griji.

avioane de hârtie

desfă bilețelele și încearcă să vezi

*cutia pe care scrie *handle with care*

*un arici terciut de roțile unui 4X4 în care o familie
fericită se întoarce de la biserică

*restul de hamburger plimbat de scările rulante n u
mai știi de unde se începe iată câteva lucruri o să-ți
amintească de mine de o dimineată în care
ai stat cu gura ca un fruct înțepenit în sârma
ghimpată a trupului meu

vino mai aproape de deasupra se văd mai bine
defectele de fabricație aici boala face frigărui
din organele mele și tu într-un colț al camerei trăgându-mi pe nas
inima pisată ascuți cum toate lucrurile bune la care
m-aș putea gândi acum
ca niște avioane de hârtie într-un ventilator performant
se fac ferfeniță în capul meu

de o parte și de alta

măinile sprijină capul păzind
intrarea într-un bordel în noapte știi că o să lași
mâna să coboare puțin mai jos
nu m-ar liniști acum nicio statistică privind numărul
crescătorilor de vipere
din România sau Bolivia într-un ou kinder mi-am ascuns sufletul
de măicuță darth vader imunitatea
câștigată atât de greu *oh let me get my hands*
on your mammary glands lasă
muzica să ulcereze peste haine și inimile noastre
flambate să doarmă împreună dar nu-mi vorbi despre
lumina potrivită
singura lumină care a arătat ceva despre mine
a venit prin becul endoscopului
în motorul minții s-au încălzit ierburile
piciorușe de broască petardele unui viitor strălucit bărcuța
împotmolită-n câcat nu
va ajunge acasă

christmas party 2013

meșele în familie sunt cele mai scurte exerciții de ură
uite tată

dacă îmi bag degetele pe gât și eu pot să vorbesc până fac
spume la gură despre adevăr lingura
de lemn care amestecă gunoiul unor epoci &
promisiunile zahariste în care s-au înclaiat
piciorușele fericirii mele o mașină scoasă din viteză
alunecă spre ziua de mâine iată mersul
lucrurilor iată corpul meu

și dacă nu avem luminițe nu-i nimic
dinții de aur groaza cd-urile prăbușite în pat vor străluci
mai ceva ca o explozie nucleară filmată prin satelit de
niște sfinți

(și ei vor veni să ne mănânce popcorn din palmă nu ne
vom înghionti

și nu vom plânge va fi cel mai frumos crăciun îți pro-
mit) rămâi cu mine

până când pe imaginile astea se va așeza icterul fotografic
clismă's party clismă's party
strigau copiii în jurul bradului iar eu
ascundeam cioburile unui glob
sub covor făcând
multă liniște

Cătălina STANISLAV

comorile dacilor sunt

sub toate movilițele din spatele casei
mi-ați zis. și nu erau acolo.
iepurilor le-am dat drumul pe câmp
nu poți să mănânci carne de iepure
mi-ați zis. și tot am putut.
homarii înoată legați unul de celălalt
până la bătrânețe
mi-ați zis. și n-a fost așa.

you're

just kicks-you-in-the-nuts-makes-you-wanna-eat-de-
ad-mice-fantastic
și eu
nu vreau decât să
ieșim la un dr. pepper
și să vorbim despre
iggy pop.

intimitatea la 45 de ani

e atunci când
mâncăți semințe
și râdeți la un film prost
în care bărbați homosexuali le spun soțiilor
ai fost cea mai frumoasă de acolo

*you're good at that, kid
why are you laughing?
I didn't think I was good at anything.*

ca un pui de pisică

care se cațără pe mâna ta
îți linge și-ți mușcă degetele
am știut întotdeauna
cum să fac oamenii să plece

cu tine stăteam să prindem răsăritul de pe balcon, dând jos vopseaua de pe balustradă cu unghiile. mereu aveai cele mai urâte unghii. vreau să fie mereu vară, spuneai. și eu iubeam iarna. am fost făcută să iubesc iarna. toate iernile pe care mi le amintesc au fost urâte. la mine acasă erau tot mai mulți oameni, cu tot mai multe haine, stăteam sub birou ca să fiu mai aproape de calorifer, ningea târziu și zăpada era tare și murdară, pe frate-meu îl lăsau în cărucior pe balcon câte o jumătate de oră pe zi, să stea la aer, alex mă bătea cu zăpadă în drum spre casă, era noapte și mă oprea la fiecare felinar pentru că-i plăceau doar ochii mei, mama și tata se iubesc și mai puțin iarna, tu voiai să fie vară și încă stăteai doar într-un tricou în casă și fumai pe geam, iarna nu aveai pe nimeni niciodată, iarna nu aveam pe nimeni niciodată.

mă înclinam pe geamul de la baie și era aceeași imagine pe care o vedeam de atâția ani. același copac care se lovește de geamul de la parter al blocului unde se plătește cablul, aceleași table de la cotețul de găini al vecinilor care se lovesc una de alta. aceeași mama care bate la ușă să mă întrebe dacă plâng. hai, spune, că te-am auzit. pisici care se bat în parcare. dușul vecinei de dedesubt. aparatul de ras.

pui de câine care plâng când îi lași singuri. aceeași senzație, când mă las cu capul în jos și-mi ciufulesc părul și-mi aduc aminte de oameni și de muzică, de băi ocupate și coji de lămâie, de bandaje și urlete, de magazine unde se vând prezervative ieftine și de cabane de lemn cu geamuri în tavan. de momentul ăla când te așezi pe jos cu genunchii ridicați până sub bărbie, cu părul ciufulit și capul în jos și ești beat și trist și transpirat pe față și știi că următoarei persoane care o să vină să te întrebe ce-ai pățit o să-i spui ai că vrut să-ți pierzi virginitatea pentru că te simțeai vinovată, că ți s-au dat papucii într-o gară, că prima dată când cineva te-a crezut atractivă ai plâns cu sughituri, o să-i faci o listă cu lucruri care te fac fericită.

1. să las bețișoarele parfumate aprinse până mi se face rău
 2. știrile despre oameni morți
 3. să merg la ginecolog
 4. scena cu autobuzul din almost famous
 5. să-mi rup pielea de pe buze
 6. dușurile care îmi fac pielea să se înroșească
 7. calmul-de-după-extraveral al maică-mii
 8. pozele cu tata și alți tați în curte la lazăr
 9. puii de pisică înghesuiți în fața ușii tale
- o să-i spui tot.

it's not that we're scared, it's just that it's delicate

uite ar trebui să știi unele lucruri te iubesc imi e frică de absolut toate bolile care există și mă aștept să intru în șoc anafilactic de fiecare dată după ce iau un medicament pe care nu l-am mai luat de fiecare data când mănânc ceva nou când mă simt vinovată fac duș de multe ori pe zi nu-mi place marțipanul când eram mică vecina mea a murit gazată la ea în apartament și i-am văzut picioarele moarte și murdare

când o scoteau din casă și de aia verific gazul în fiecare seara și de câte ori plec de acasă s-ar putea să-mi fie dor de tine și atunci când ești aici și s-ar putea să mă sperii foarte tare fără vreun motiv anume și s-ar putea să am multă prea multă nevoie de căldură și de tine de căldură și de picioarele tale de căldură și de noi și probabil că voi avea nevoie să mă crezi când spun că sunt bolnavă chiar dacă nu sunt și chiar dacă uneori mă doare capul doar ca să am o scuză pentru care nu vorbesc cu oameni noi totuși după ce-mi trece spu-ne-mi că n-am fost bolnavă

vreau ca la sfârșitul zilei să am așternuturi mereu curate și apă mereu fierbinte în cadă și un animal mic și cald care să-mi stea pe sâni. picioarele tale reci între șosetele mele. vreau să beau ceai verde și să mă simt complet vindecată. vreau să am destul calciu și la sfârșitul zilei să-mi spui că am destul calciu și nicio tumoare, nicio celula canceroasă, niciun ganglion inflammat, nicio malformație la inimă. vreau ca la sfârșitul zilei să avem o casuță albă, un animal mic și cald și nicio malformație la inimă.

cândva o să mă trezesc
într-un apartament murdar
de prin șaiszeci sau șaptezeci
și kozmic blues de peste tot
și fellini și *old tennis shoes*
și nimeni n-o să se mai masturbeze
în baie și nicăieri
în cealaltă cameră avem numai o saltea
pe care citim și facem sex
și la televizorul mic
se dă twist and shout

de trei ori pe zi
și e dezordine mereu
dar nu-i nimic
că oricum stăm mai mult în bucătărie
ca în filmul de căcat al lui warhol
și o să stau pe bufet
și cu picioarele pe masă
și tu o să-mi citești

Vlad A. GHEORGHIU

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași

Oklahoma dawn

*motto: M-am oprit la Hedgeville
și am adormit pe bancheta din spate
încântat de noua mea viață. - Gregory Corso*

o vară întregă în spate la
chun-tao

ne făceam veacul cu
lawrence și steph și cu
oricine ni se mai alătura femei
aveam tot timpul destule pentru că
aveam tot ce ne trebuie
eram high and dry în fiecare seară
pe dig și ne întorceam în oraș la
chun-tao în spate unde
fat myke ne dădea ce rămânea după
ce bogații tăiau o bucată din biftecul

de kobe și-l lăsau în farfurie fat
myke era slab da-îi spuneam așa pen-că
avea urme de untură pe tricou tot
timpul venise într-un siloz ascuns din
koreea de nord și nimeni nu știa cum îl
cheamă cu adevărat așa că i-au spus
myke și toată lumea
myke îl striga un proxenet i-a scuipat în gură
când încerca să-l racoleze odată și el
l-a mușcat de gonade cu dinții tociți de la
funiile pe care le-a mâncat tot drumul
pe vapor pen-că altceva nu avea
fat myke se pișă tot timpul în mâncarea comandată
de italieni și nu ne dă niciodată
să mâncăm ce rămâne de la ei pen-că-i fain cu
noi - doar lui lawrence îi dă pen-că-și mai
bate joc de el că are hepatită și că nu
vrea să ia nimic de la noi
korean prost! zicea lawrence și nici
femeile noastre nu-i plac da nu-i nici
peder că-i place o chinezoaică pe care a
văzut-o într-o revistă de-a lu unchi-su
din 65 un fel de playboy chinezesc doar cu gambe
dezgolate și gagică aia era patinatoare în
costum din ăla mulat cu sclipici și fat myke
se făcea roșu la față când își amintea
de ea pe unchi-su l-au nivelat de la
brâu în jos când l-au prins cu revista în
magazia de lemne a uzinei
steph aduce niște sticle de bere
caldă
pale-ale le-a găsit pe-o ladă de gunoi la

Caesars le-a luat și le-am băut cu plăcerea aia cu
care bei în general berea irlandeză cărată
săptămâni pe vapor
în septembrie chun-tao s-a închis
fat myke și-a dat foc în mijlocul bucătăriei
tricoul plin de untură l-a făcut să ardă ca
o lumânare săreau scânteii și mirosea
ușor dulceag când mai ardeau doar șireturile
de la papucii de plastic lawrence s-a apropiat
de fat myke și-a pus o dorință și
a suflat el nu își serbase
niciodată ziua de naștere.

poem

urc scările de la
universitate încă puțin mahmur de
aseară când am băut în fața
blocului tău și am ascultat
blood sugar sex magik
așteptând să ieși ca-n fiecare seară
pe la 9 după cină
să duci gunoiul și să ne
întâlnim întâmplător eu
să-ți complimentez papucii de casă
în timp ce îți iau punga de gunoi
din mână să o arunc dar de
fapt eu nu o arunc o pun
lângă pubelă și după ce pleci
scot totul din ea și cu grijă le
ating le miros le întind pe caldarâm ca pe
masa din sufragerie și-mi imaginez

că sunt un tip
fericit.

ape mother

am pornit furtunul de grădină cu mult înainte să te
cunosc acum îmi
ruginesc unghiile sub ochi așteptând căldura ta să mai
poată schimba ceva
în corpul meu din care sufletul încearcă să scape la vo-
lanul unui tir plin
cu dinamită noaptea prin sat la bunicii mei unde e
liniște și
lumină doar de la combinatul chimic pe care mi-l
amintesc și azi ca pe
o surpriză de ou kinder găsită în toaleta personalului
de 4:30am bacău
piatra neamț dimineată fierbinte în care revăd asasina-
rea lui kennedy
la un televizor portabil și țiganii cântă înainte să fie
aruncați din mers
în canalul de acumulare tatăl meu cu-n revolver face
curățenie-n cer
și nu ating apa că oasele pocnesc odată cu gheața și
privind te întreb
cu ce folos toate astea?

service

motto:

„înger

îngerășul meu

*numa-n față
să nu dai.” (Dan Sociu)*

mă tai singur cu o lamă de
bărbierit din vârful
degetului mare de la
picior până la
ochiul
stâng
îmi scot tot ce nu-mi place
și cu bucăți de carne
tocată
schimb tot ce nu-mi
satisface
nevoile personale &
cu ață albă furată de
la andreea
din cameră mă cos singur
înapoi în fața
televizorului privind
la un turneu
polonez de
hochei.

when my gums bled

mușc din carnea crudă a mariei și
mă sperii
de ce am ajuns
un animal sinistru
integru cu diplomă de bacalaureat
mușc din carnea mariei ca și

cum aş forţa cu mâinile goale o
portieră de ford vechi din 93
să-i împrumut casetofonul
nimi nu mă întoarce de la pornirile
animalice
pe sub piele vene
metalice coclesc în acidul ce mă
ţine încă în putere
muşc din carnea mariei şi mă
zbat ameninţat tot mai des
cu întinderea coloanei cu
fierul de călcat de
către proprietara apartamentului
în care stau
sado maso 55 de ani soţ pierdut în
război
mă arde ca pe japonezi la
pearl harbour şi tipă
orgasmată
John
John John
şi eu îmi muşc ţipetele
ţinându-mă de maşina de cusut
muşc din carnea crudă a mariei
şi-mi văd toată viaţa într-o
ambulanţă din
Tijuana cu gura plină de sânge
de la un atac terorist al
rebelilor mexicani
închis în maşina verde îmi
recalculez viaţa şi-o scuip într-o
pungă de plastic

sânge și suc biliar
pentru asta am muncit
mușc din carnea mamei și
îmi pocnesc vasele de
sânge pe ochi
de la 0 la 100 în
5,8 secunde gingiile pocnesc și ele
de atâta sănătate
nici o picătură de rivanol
în dulap
în noptieră sau oriunde
în casa asta arsă
mușc din carnea mamei și
scările se succed sub picioarele mele
trec zile
trec zile
trec zile
mașina verde a lui Allen
a explodat târziu în noapte
lângă taxiuri când nu mai erau
copii pe casa scărilor să
asiste
mușc din carnea mamei și fiecare
secundă în care îi simt sângele
diabetic pe limbă
inima mă strânge de la atâta
bunătate și
mă face să
vreau să mă opresc
din
scris.

Savu POPA**Universitatea „Lucian Blaga”, Sibiu**

...

Pe masa din bucătăria de vară era un pește mare cât toate dilemele noastre la un loc într-o zi de plată a facturilor care mai de care bunica se pregătea să îl prepare azi e zi de sărbătoare și dezlegare la pește suntem în postul mare bunica a venit mai repede de la biserică și acum se schimbă și se pregătește să îl frigă dar până atunci eu mă uit în ochii lui larg deschiși și atât de lucioși de parcă ar fi însuși simbolul curățeniei absolute și miroase atât de bine ah ador plachiile care au ieșit întotdeauna cât se poate de gustoase mai ales dintr-un asemenea pește și pielea lui lucește atât de puternic de parcă se pregătește de o altă frigere cea în lumina soarelui blând din gemulețul fumuriu iar eu dintr-o dată bag de seamă că în ochiul lui stâng se reflectă un ceas cel de pe po-licioară și observ că deși ceasul merge reflectia lui nu arată nicio oră e doar un ceas mut făcându-mă să realizez că așa ar trebui să fie azi toate ceasurile de pe suprafața pământului și poate doar așa vom mai uita de griji și de altele

...

Ocna văzută din elicopter e ca suprafața unei roșii tăiate de altăieri parcă și simți mirosul acesteia când te apleci pe geamul aparatului de zbor ca să o privești și nu vezi pe nimeni decât niște gropițe pline cu o apă alburie care strălucesc minuscul de aici de sus doar simți că se petrece ceva jos că sunt vieți care trăiesc acolo că sunt drame și alte altele dar de aici de sus nu cunoști pe nimeni de acolo și pare pustiu locul acela doar acele gropițe pline cu apa aceea sărată și în dreptul meu cerul care parcă a prins și el mirosul unei roșii tăiate c-am de mult ce e drept

...

Undeva la capătul străzii podului s a spart o conductă strada a fost inundată pe alocuri ca după niște ploii torențiale a fost sesizată imedeiat primăria care l a rândul ei a contactat imediat o firmă mamă ce repede se mișcă ăștia când e vorba de o stradă în care a stat un important politician care l a ora actuală e la al doilea mandat de senator a mai rămas doar mama lui într o casă micuță ca de pe vremea lui creangă își duce săraca veacul cu aceeași pensie de mizerie iar într o vineri dis de dimineață cum este ea obișnuită să se trezească foarte de vreme ca în tinerețe zărește într un ochi de apă din dreptul casei un început de curcubeu iar după aceea oamenii în ziua aceea doar asta au văzut într un singur ochi de apă cât a fost ziua de lungă iar spre seară căci se înnopta devreme acea imagine a dispărut dar oamenii nu au fost dezamăgiți că doar nici la prânz nu fuseseră astfel când au văzut la tembelizor că li se va tăia din pensie

...

Mai ții minte serile când afară ba mai ploua ba mai bătea vântul de mama focului și noi ne uitam la diverse documentare sau emisiuni de doi bani de pe vreun post mediocru sau când împreună ne am uitat la documentarul ăla cu s king în care a fost întrebat dacă îi e frică de clovni căci scrisese un roman în care imaginea unui clown apărea destul de înfricoșătoare și ce mai râdeau ăia în public de ce spunea el că o dată într un avion a apărut lângă el un clown marca mec donald și că s a pus chiar lângă el mamă dacă se prăbușea atunci avionul ce haios să mori alături de un clown și toată sala împreună cu prezentatorul au bufnit în răs după ce king foarte calm cu vocea lui de fumător le spusese asta dar nu asta e important ce rămâne este faptul că tu erai

lângă mine chiar dacă te mai gândeai la el că ce nu am voie să îmi placă de tine în secret doar e democrație nu vorba românului și eu te plăceam dar în secret ce conta tu erai cu mine chiar dacă urmăream emisiuni americane mai mult atunci nu îți puteam oferi și totuși nu ți am părut plictisitor

...

A sunat unul o dată la o linie erotică fetele erau din bucurești tinere proaspăt absolvente de facultate el l-a început nu a știu pe care să o aleagă stătea cu telefonul deschis în fața calculatorului și derula un șir de poze cu fetele în care mai de care poziție lascivă și operatoarea aștepta până la urmă a ales o pe Ildiko nu știu de ce dar unguroaica avea ceva ce nu se poate spune un fel de a și îngriji sânii pe care nu mai fetele care știu ce vor de la o astfel de meserie îl au și atunci Ildiko va veni la el în orașul de provincie pentru o noapte de amor cum nu mai în filmele și în romanele ieftine mai întâlnești sigur că el va trebui să achite și transportul dar ce contează are bani după atâția ani de muncă în orașul acesta de provincie sufocant ca o pungă atât de folosită încât când vrei să suflă în ea te izbește un aer mucegăit dar ce să faci și el e singur burlac părinții îi sunt c am departe o dată e tânăr omul ce să tot faci să lase într-o zi gravidă singurătatea de atâta conviețuire cu dânsa mai bine să cunoască și el o fată adevărată că în orașul acela nu mai fete adevărate nu găsești toate parcă sunt născute spre a se deplasa cu mașini bengoa-se și a iubi doar tipi așa și așa dar tocmai nu pe el și se apucă el să aștepte și așteaptă nu face nimic nici măcar gunoiul nu îl duce la containerul din fața căminului de nefamiliști în care stă de doi ani în acest oraș nu departe de ocna noastră cea de toate zilele nici măcar nu își șterge masa după ce dimineți la rând a mâncat acolo și au rămas firmiturile îm-

bibate în grăsimea salamului ca niște peceți pe biroul c-am jegos din fire nici pe facebook nu a mai intrat în ultimele ore merge c am greu netul ăsta de căcat și să îl mai cheme pe cel care i l-a instalat parcă nu are chef un tip gras cu un început de chelie și poate că din minut în minut i se va tăia netul dar merită că măcar a putu da de acel site în care a găsit o pe Ildiko și ce mai contează acum că nu va mai avea net ce a fost mai important a înfăptuit și iată că vine seara apoi noaptea apoi dimineața și Ildiko nu mai vine de fiecare dată când aude o mașină oprindu se în fața căminului fuge ca un disperat la geam doar doar de o fi ea fuge ca și când ar aștepta poștașul acela bătrân venind cu vreun pachet de la ai lui cu vreo câteva haien, o cratiță veche și o pătură mama lui mereu îi trimitea pături dar ea nu mai vine oare ce o fi o fi pățit ceva pe drum vreun accident că doar bucureștiul ăla nu e chiar atât de departe o Doamne și pe când era el mai îngândurat iată că cineva sună la ușa lui era Ildiko dar nu mai că aceasta îi oferă un pachet și începe o teorie fără început și fără sfârșit asupra importanței utilizării și beneficiilor acelor aparate de producere instantanee a plăcerii erotice și uite că el doar trebuie să plătească transportul și acelea vor fi ale lui pe gratis dar mi s-a spus că tu ești pentru plăceri erotice nu că vii cu altceva care să îmi ofere aceste plăceri ei nu ne am reprofilat între timp domnule acum trei ore acum vindem asemenea produse nu mai oferim și plăcerile de care știți dumneavoastră oh fir ar să fie intrați la o cafea asta e o să mă mulțumesc și cu acestea sper să îmi fie de folosință

viața la țară e departe

acolo visele se nasc în fiecare găinaț fie el cât de mic acolo ard cuptoarele toamnei cu un șuierat trist de bufniță

preistorică acolo veșnicia uită să se nască din nou cu fiecare minut acolo drumurile satului duc direct în șoseaua mare oamenii sunt mai liniștiți nu mai au nevoie de bani mănâncă tot ceea ce cu mâna lor sădesc

în camera bunicului bătea un ceas pe care l- am crezut stricat

un radio merge în surdina

aceiași motan sare pe masa plină de resturi de pepene are aceeași ochi ca un cer de dincolo de acest cer vizibil căci la sat dincolo de cer nu se află universul

se află tot un cer, iar dincolo de acest cer, alt cer
și tot așa

un lanț trofic de ceruri
care se devorează între ele la fel de senin
ca soarele blând de la sfânta Mărie MICĂ
pe care îl priveam din ușa bisericii din sat
sau pe geamul fumuriu roșcat al ei

seara văd un stol de ceruri
cu stomacurile aeriene
încărcate de bucăți de cer nedigerat

...

Ne spuneai când eram mici că ai vrut o dată împreună cu mai mulți prieteni să treceți dunărea înnot la Orșova din cauza vremurilor că ați mers până acolo iar până seara nu v-ați mai vorbit urmând să vă întâlniți la un punct până atunci ați mers pe la mici și periferice localuri beând cea mai slabă bere bucurându vă de cele mai slabe chelnerițe și neavând unde să aruncați cojile de semințe le înghițeți uneori erau semințe mici venite de la sârbi și mai trecea timpul

cu o plimbare cu una cu alta cu un ziar răsfoit pe băncile umede departe se zărea dunărea și vă părea rece apoi seara v ați întâlnit și unde acest fluviu avea apa mai joasă câțiva amici au trecut dunărea la sârbi erau buni înotători, cu toții erați buni înotători nu mai tu ai rămas pe mal cu frica în sân de a nu îi prinde pe ai tăi că îi împușcau direct în apă grănicerii doar tu ai rămas și ai plecat înapoi acasă că doar nu era să te prindă tocmai pe tine ai plecat acasă cu un gust puțin amar și te întrebai dacă acesta nu era în bună măsură și de la semințele acelea că mai bine nu le luai și te ai întors cu un personal de noapte spre craiova lăsând în pace astfel de fumuri auzi să riști tu pentru ce pentru cine bine erau părinții pe care nu i ai fi lăsat dar dă o încolo de treabă poate va fi mai blând regimul ăsta dacă tot nu va trece într o zi puțină lume în acest tren și uite așa o zi de plimbare nimic mai mult acum spre casă că mâine la treburi mai serioase

.....

Nu am uitat când ne recitai atâtea versuri parcă și eu le învățam atât de repede pe când ne plimbam vara prin grădina plină cu poame uscate departe departe se zărea combinatul de la Ișalnița era negru cerul deasupra lui ca o rană mai jos de genunchi și apoi ne povesteai despre cum erai la seminar la București și nopțile umblai cu ceilalți băieți pe la femei de lux că deh, pe vremea aia bordelurile se respectau și intrai acolo ca la un salon de artă atunci la mama Anuța, aveai vreo douăzeci și băieții în seara aceea aveau să se ducă la bordel după meciul cu Dinamo tu nu vroiaia că aveai de făcut ceva pe a doua zi dar ei tot au insistat hai bă că fac io cinste și ai mers dar bandiții te au lăsat singur în dita mai casa de pe lângă Obor parcă erai mai singur decât într un conac boieresc de la tine de la țară și ei ziceau că vor veni

imediat și uite așa ai așteptat tu vreo câteva minute bune și nu mai veneau până când a ieșit babab aceea Anuța, mare cât un soldat rus și a văzându te atât de mic de statură și de speriat te a întrebat dacă ai venit cu cineva tu i ai spus că nu dar îți tremurau buzele ca piftiile trântite pe farfurie și te a poftit înăuntru era cald mirosea a parfum nemțesc și erau și câteva flori dar păreau întunecate în aerul greu și te a servit cu sirop care avea gust de iarbă uscată și după ce aflase câți ani ai că erai în ultimul an de liceu a zis să te dezbraci dar tu ai zis că nu te doare nimica cum adică să te dezbraci că doar nu ești la doctor și în fața ei nu o văzuse în viața lui dar tu erai puțin amețit parcă băutura aceea nu era neapărat sirop și te a dezbrăcat ea și ți a luat penisul mic o dată în mână și la strâns râzând cu un glas de tractor neuns de ceva timp și tu speriat ai fugit de acolo cu pantalonii în vine așa pe ieșind pe stradă dar și cu amintirea dinților ei galbeni ca un pepe-ne galben de vara trecută deh apoi student fiind cum făceai figurație în filmele lui Sergiu apoi cum ai cunoscut-o pe prima și uite așa mai trecea seara tot povestind și iar povestind

În depărtare cerul se întuneca deasupra Ișalniței și mai departe

...

Ce repede au trecut vremurile când mâncam conserve dintre acelea mici importate din Croația când în fiecare zi alături de ziarul tribuna venea și România liberă sau câte o scrisoare din străinătate din alea cu timbru mare și pe margini plicul brăzdat de o dungă multicoloră când margarina era înaintea untului ca Eugenia înaintea croasantelor sau când dacă mergeam prin Ocna până la lacuri din partea cealaltă a orașului erai cineva ca să nu mai spun că simplul fapt de a merge la Sibiu o dată la două săptămâni era totuși

un eveniment sau dacă la oraș în plin centru întâlneai un consătean era un eveniment de parcă pe însuși președintele țării l-ai fi întâlnit

Ce frumoși erau anii nouăzeci când televizorul alb negru ca un ciclop avea uneori numai programul unu adică tevereul căci pe proteveu îl prindeai uneori c am greu nu ca azi o sută de programe unele chiar derivate din altele

Dar ce îți mai aminteai tu mă de atunci că erai doar un mucos ce te țineai de fusta mamei tale poi totuși ceva ceva îmi amintesc prima fată la plajă care nu mai își desfăcuse breteaua de la sutien

...

Era în fața mea ea fosta ne despărțiserăm de două luni mergea chiar în fața mea mă gândisem la ea noaptea trecută îmi mai era puțin dor nu pot spune că o mai plăceam poate doar un pic dar ce mai contează acum mergea nu departe în fața mea eu nu măream pasul pulsul în mine vibra ca un telefon care nu mai tace în ora celei mai groaznice profe ea se îndrepta probabil spre centru dacă nu o va lua pe vreo stradă laterală e îmbrăcată frumos colorat are un mers sigur e calmă e la fel de frumoasă stai că poate o dau în lirisme doar nu mai simt nimic și sunt sigur de asta eu mă duceam la bibliotecă să las două volume de saramago și unul de ricardou afară era un cer senin ca vata din pampersul unui copil înainte de a l scăpa ceva orice de la începutul anului fusese o iarnă mamă de îți pieria cheful de orice chiar și de o bere de lămâie pe care uneori simțeam nevoia să o beau mai ales după certuri la chinezi nu aveam de gând azi să mănânc deși gândul îmi era acolo așa că după ce duceam cărțile nu mai prea aveam ce face sau un gând îmi dă târcoale ca o coadă de șarpe care nu intrase bine în pământ și

râcăie agitată pietrele și iarba din jur ce ar fi să dar dă o încolo cum adică doar îmi spusese clar deși nu era nevoie că nu mai țin la ea și atunci cum adică să mă duc după ea adică să o urmăresc parcă am înnebunit ce înseamnă asta să o văd cum se duce la altul care o așteaptă lipi de un zid zeflemitor și dat cu un gel de parcă arată murdar vreun chelner sictirit sau mai știu cine dar oare m-ar durea poate că nu sau poate că un pic și atunci de ce să o urmăresc de ce însă nu aş face-o și oricum fără să îmi dau seama sunt tot în urma ei deși se mai îndepărtase era și foarte aglomerat oameni culori soare miros înțepător de rece a înghețată ieftină eram pe corso la sfârșit aproape când o pierdusem din vedere nu era nicăieri poate că e mai bine așa dar cum de dispăruse așa doar o priveam măcar absent asta e altădată și m-am întors spre drumul spre bibliotecă

...

Ne sărutam de vreo două minute trenul pleca peste zece ne am luat rămas bun ea a vrut să vină și în gară dar și pe peron eu i am zis că nu mai are rost că e deja târziu și că ar fi bine să meargă acasă să învețe pentru poetică nu e de glumit cu profa și materia e așa și așa ea cu greu îmi dăduse dreptate o rugasem să îmi țină puțin ghiozdanul și biletul eram ud tot plouase zdravăn așa dintr-o dată eram la cafea și după un soare c am prea de tot pentru un aprilie așa de schimbăcios auzeam darabana pe acoperiș ca un copil care răstoarnă un bol de mărgel pe o noptieră de sticlă după care ea luase un taxi și eu mă îndreptam spre trenul tras deja pe linie dar ca trăznit mă opresc unde era biletul era la ea aveam ghiozdanul dar nu îmi dăduse biletul fug după ea în ploaia de afară care se mai tempersae în strada atât de udă mai ceva ca privirea moșului care mă privea nu știu

cum nu mai era nimeni un taxi tocmai plecase poate era al ei ce să fac trebuia să ajung acasă mă duc în tren el pleacă peste un minut ce să fac control de stat după ce trecuseră chiar pe lângă mine controlorul de toate zilele c am speriat sau obosit însoțit de doi tipi hai să mă încui în veceu până la ocna nu e mult doar vreo douăzeci de minute un miros teribil ca ploaia de afară atât de la closet dar și de la cei doi muncitori murdari și uzi și uite așa dargă cetitorule sau orice vei fi tu azi stătusem în anul unamienouăsute nouăzeci și nouă ziua a șaptea a lunii mai în closetul trenului personal de sibiu mediași că nu aveam belet

...

Era târziu, în închisoare se închideau puținele becuri, lumina lunii pătrundea fisurată, era ca o rană, își dădea duhul pe muchia însângerață de rugină a gratiilor groase. Afară comunismul construia blocuri albe, atât de albe de parcă se vroia ca nicio murdărie să nu se abată asupra lor. Și totuși s a abătut. În închisoare deținuții stătea la rând într un colț. O raniță veche era utilizată pentru excremente și urină. Era vederii mai dureroasă decât o umilință. Era mai urât mirositoare decât moartea. Pe rând deținuții o foloseau. Apoi cu un săpun cât un strop de apă, atingându l se spălau cu apa puțină care mai rămânea în blidele de la masă. Și apoi cu cealaltă mână își trăgeau nădragii murdari, negrii de durere și praf. Afară salamul avea gust de rugină. Îl găseai rar, eugenia era o harnă fericită. Cozile intremabile arătau din elicopter ca un pelerinaj, nu la moaștele vreunui sfânt, azi. Erau la fel de umiliți, la fel își țineau capetele aplecate. Și parcă nu mai înaintau. Timpul trecea. Veneai de dimineață și plecai pe la prânz. Uneori pentru o portocală. În închisoare se făcea dimineață, deținuții mergeau la

muncă. Căldarea cu excremente proaspete avea ceva uman. Oglindea cerul de iunie, mutilat de zăbrele. O bucată de pâine neagră avea ceva gustos după atâta stat la cozi. Avea gustul anilor viitori.

Au trecut vremurile cand tom si jerry erau dusmani de moarte

acum sunt prieteni buni si ca doi vecini care au uitat de vrajba din tinerețe,

cei doi mai ies seara la cate o poveste in fata casei parintesti a lui tom

de pe ulita vitelor din ocna sibiului

strada din spatele campului galben si vara si toamna

pe unde un tractor nu stie de la care capat

sa inceapa treieratul

unde mai spre valea secata sunt cateva ruine de sticle de bere din anii nouazeci

au trecut vremurile cand ne uitam dupa fetitele de alta data

unde sunt CUM1 in care mancam seminte in parcul din

fata casei si nu ne pasa de autobuz, tren sau masina

pe atunci mergeam mai rar prin cosmopolitul oras

au trecut toate, oare

poi vecinul imi spunea ca pe strada vitelor s a deschis un nou bar

proprietarul e de la oras unul capatuit care e cica

nepotul celui ce avea un bar tot in acel loc acum doua-zeci de ani

si ca ieri a avut o loc po inm ormantare exact pe aceeasi strada

cine sa fi murit

vecinul mi a spus ca nu l au dus la cimitir ci cativa copii
pe care nu ii cunosc l au dus siu l au ingropat pe camp
saracul motan tom
era si de asteptat
in ocna pisicile si mai ales motanii nu au noua vieti
imbatranesc si ei ca toata lumea

ocna city

în centru era liniște
nu mai câinii vecinului se mai auzeau mârâind ca niște
bondari
în lumina de iulie
te miri ce-or avea bieții câini
poate nu destulă apă
știți voi ce cald
și plăcut e iarna în gările de oraș
ale patriei
cum valul de căldură ușor înăbușitoare
se încolăcește ca un șarpe legendar
peste cel de transpirație și adidas folosit
al boschetarilor care își duc veacul pe aici
și care își mai îndeasă încă
un leu în buzunarul jegos
ah, așteptarea aceluia ceva care
e menit viața să ți-o lungească la nesfârșit
vorba poetului
așteptarea trenurilor
care mai au și întârziere pe deasupra

ah, timpuri, o moravuri
ale dulcii mele tinereți studențești
ce repede v-ați pierdut aproape urma cleioasă
în negura timpului tâmpit
ah, cum am devenit iar poetul de atunci
care nu am știut să mi cultiv mai mult darul acesta
neprețuit
așa cum un tânăr nu se folosește de toată reîncărcarea
de rezervă de la telefon
și astfel îi este luată
de necruțătorii operatori de telefonie mobilă

...

ah, cozile ăstea pentru două kile de cartof să stai ore
întregi apăi duminicile când nu poți să împrumuți de la
vecini două felii de pită toate magazinele închise care scriu
alături de firmă, îngroșat în bold

non stop

ce să-i și faci vorba unui amic mai ratat decât mine stau
acasă noroc că nu am boala jocurilor pe net mai stau din
când în când pe face dar la măsă asta-i viață niciun răspuns
la cele două civiuri trimise

am verificat numai spamul de vreo zece ori

ăștia s-au săturat de români ca pruncii din orfeline
de grisul cu lapte

Premii acordate:

Secțiunea I: HERMENEUTICA TEXTULUI LITERAR

Marele premiul LUCIAN BLAGA Mihaela Vancea, anul III, Cluj-Napoca: *Ipostazele feminine în teatrul blagian*

Premiul II Vlad Alui Gheorghe, masterat, anul I, Iași: *Lucian Blaga în jurnalul și corespondența lui I. D. Sârbu*

Premiul III Snejana Ung, anul II, Timișoara: *Absolut și/sau moarte*

Mențiune Elena Donea, anul III, București: *Mona-dele tăcerii și ale privirii - fețe ale devenirii p*

Secțiunea a II-a: RECEPTAREA CRITICĂ A OPEREI LUI LUCIAN BLAGA

Premiul II Stanca Aruncutean, anul III, Cluj-Napoca: *Receptarea interbelică a poeziei lui Lucian Blaga*

Premiul III Sergiu Ursuț, masterat, anul I, Sibiu: *Reminiscente mitice în teatrul lui Lucian Blaga. O perspectivă a criticii literare*

Mențiune Denisa Gîrniceanu, anul III, Timișoara: *Ipostaze ale receptării în contemporaneitatea poetului*

Secțiunea a III-a: STILISTICĂ ȘI POETICĂ

Premiul I Cezarina Bărbieru, masterat, anul I, Sibiu: *Pe ape - analiză de text*

Premiul II Iasmina Bot, anul III, Timișoara: *Poetica aforismului*

Premiul III Savu Popa, masterat, anul I, Sibiu: *Ipostaze ale hipalagei în lirica lui Lucian Blaga*

Mențiune Ioana Boștenaru, anul III, Cluj-Napoca: *Rearticularea limbajului. Paradoxul poeziei tăcerii în **Biografie** și **Somn***

Secțiunea a IV-a: FILOSOFIA ȘI ESTETICA LUI LUCIAN BLAGA

Premiul I Iulia Câmpeanu, masterat, anul II, Sibiu: *Spațiul mioritic, o utopie românească*

Premiul II Mariana Anastasia, anul II, Iași: *Lucian Blaga și Constantin Noica. Ficțiunea despre specificul național și românitatea exemplară*

Premiul III Andreea Panciu, București: *Fundamentele duel(t)ului Lucian Blaga-Dan Botta*

Mențiune Isabela Ivan, anul III, Timișoara: *Elemente de filosofie a artei la Blaga și Vianu*

Mențiune Monica Iftime, Iași: *Ortega Y Gasset și Lucian Blaga. Despre artă și revelație*

Secțiunea a V-a: SECȚIUNE SPECIALĂ MIRCEA IVĂNESCU

Premiul I Ștefan Baghiu, masterat, anul II, Cluj-Napoca: *Paradigmele receptării poeziei lui Mircea Ivănescu*

Premiul II Laura Alexandra Botușan, masterat, anul II, București: *Măștile lui Mircea Ivănescu: Ce se ascunde în spațiile poemelor sale sau despre lecția de autenticitate*

Programul
COLOCVIULUI NAȚIONAL STU-
DENȚESC „LUCIAN BLAGA”
Ediția a XVI-a, octombrie 2013

JOI, 30 octombrie 2014

Orele 11⁰⁰-20⁰⁰ – Primirea participanților
– Vizitarea Sibiului

VINERI, 31 octombrie 2014

Ora 9⁰⁰ – Deschiderea oficială a Colocviului (*Aula „Avram Iancu”, Facultatea de Litere și Arte*)

- Cuvânt de deschidere: Conf. univ. dr. Mi-
rela OCINIC, Directorul Departamentului de Studii Ro-
manice al Facultății de Litere și Arte

- Mesajul Rectoratului Universității „Lucian Blaga”:
Prof. univ. dr. Mioara BONCUȚ, Prorector al ULBS

- Mesajul Decanului Facultății de Litere și Arte: Conf.
univ. dr. Alexandra MITREA

Ora 9³⁰ – Conferința cu tema ***Lucian Blaga și feno-
menul religios***:

Prof. univ. dr. Nicolae Mecu, Institutul de Istorie și
Teorie Literară „G. Călinescu” al Academiei Române

Ora 10³⁰ – Comunicări și dezbateri în secțiuni:

Hermeneutica textului literar

(*Sala 28 – Facultatea de Litere și Arte*)

II. Receptarea critică a operei lui Lucian Blaga
(*Sala 44 – Facultatea de Litere și Arte*)

III. Stilistică și poetică
(*Sala 51 – Facultatea de Litere și Arte*)

IV. Filosofia și estetica lui Lucian Blaga
(*Sala 16 – Facultatea de Litere și Arte*)

V. Secțiune specială Mircea Ivănescu
(*Sala Mircea Ivănescu – Facultatea de Litere și Arte*)

VI. Lucian Blaga în traducerea studenților
(*Sala 29 – Facultatea de Litere și Arte*)

Ora 14⁰⁰ – Masa de prânz

Ora 15⁰⁰ – Comunicări și dezbateri în secțiuni

Ora 17³⁰ – Ședință extraordinară a Cenei „Zona nouă” (*Sala Mircea Ivănescu*)

Citesc: Vlad Alui Gheorghe, Bogdan Federeac (Iași)

Ora 19⁰⁰ – Festivitatea de premiere (*Aula „Avram Iancu”, Facultatea de Litere și Arte*)

SÂMBĂȚĂ, 1 noiembrie 2014

Ora 9⁰⁰ – Program organizat în colaborare cu Primăria Orașului Săliște

- Vizitarea monumentelor istorice din Săliștea Sibiului

- Lansarea *Caietelor „Lucian Blaga”*, vol. XV – prezintă
prof. univ. dr. Gheorghe Manolache

- Lectură publică de poezie susținută de laureații concursului
de creație literară. Cu participarea poeților sibieni: Radu Vancu, Rita
Chirian, Sînziana Șipoș, Andrei Constantin Șerban

Secțiunea I: HERMENEUTICA TEXTULUI LITERAR

VINERI, 31 octombrie 2014, orele 10³⁰ – 14⁰⁰

(Sala 28)

Biroul secțiunii:

Prof. univ. dr. Dumitru Chioaru (Sibiu)

Conf. univ. dr. Rodica Grigore (Sibiu)

Dr. Irina Dincă (Timișoara)

Secretar: Diana Mincu-Mușat (Sibiu)

1. Beatrice Francovschi, anul III, Craiova: *Blaga și Yeats. „Războaiele” sensibilității*

2. Vlad Alui Gheorghe, masterat, anul I, Iași: *Lucian Blaga în jurnalul și corespondența lui I. D. Sârbu*

3. Raluca Voicu, masterat, anul II, București: *Între psihanaliză și spovedanie. Metamorfozele omului blagian*

4. Snejana Ung, anul II, Timișoara: *Absolut și/sau moarte*

5. Denisa Păun, anul II, București: *Lucian Blaga și nostalgia originilor*

6. Mihaela Vancea, anul III, Cluj-Napoca: *Ipostazele feminine în teatrul blagian*

7. Ioana Lionte, anul III, Iași: *Exerciții de traducere din textele blagiene*

8. Elena Donea, anul III, București: *Monadele tăcerii și ale priverii - fețe ale devenirii poetice*

Secțiunea a II-a: RECEPTAREA CRITICĂ A OPEREI LUI LUCIAN BLAGA

VINERI, 31 octombrie 2014, orele 10³⁰ – 14⁰⁰
(Sala 28)(Sala 44)

Biroul secțiunii:

Conf. univ. dr. Mirela Ocnic (Sibiu)

Asist. univ. dr. Alina Bako (Sibiu)

Asist. univ. dr. Mircea Păduraru (Iași)

Secretar: Sergiu Ursuț (Sibiu)

1. Denisa Gîrniceanu, anul III, Timișoara: *Ipostaze ale receptării în contemporaneitatea poetului*

2. Stanca Aruncutean, anul III, Cluj-Napoca: *Receptarea interbelică a poeziei lui Lucian Blaga*

3. Sergiu Ursuț, masterat, anul I, Sibiu: *Reminiscențe mitice în teatrul lui Lucian Blaga. O perspectivă a criticii literare*

Secțiunea a III-a: STILISTICĂ ȘI POETICĂ

VINERI, 31 octombrie 2014, orele 10³⁰ – 14⁰⁰
(Sala 51)

Biroul secțiunii:

Conf. univ. dr. Valerica Sporiș (Sibiu)

Lector univ. dr. Ariana Bălașa (Craiova)

Lector univ. dr. Radu Drăgulescu (Sibiu)

Secretar: Cezarina Bărbieru (Sibiu)

1. Ioana Boștenaru, anul III, Cluj-Napoca: *Rearticularea limbajului. Paradoxul poeziei tăcerii în **Biografie și Somn***

2. Savu Popa, masterat, anul I, Sibiu: *Ipostaze ale hipalagei în lirica lui Lucian Blaga*

3. Iasmina Bot, anul III, Timișoara: *Poetica aforismului*

4. Cezarina Bărbieru, masterat, anul I, Sibiu: ***Pe ape** - analiză de text*

5. Maria Romano, masterat, anul I, Iași: *Despre spațiu în teatrul blagian*

Secțiunea a IV-a: FILOSOFIA ȘI ESTETICA LUI LUCIAN BLAGA

VINERI, 31 octombrie 2014, orele 10³⁰ – 14⁰⁰

(Sala 16)

Biroul secțiunii:

Prof. univ. dr. Gheorghe Manolache (Sibiu)

Conf. univ. dr. Dragoș Varga (Sibiu)

Lector univ. dr. Georgeta Moarcăs (Brașov)

Secretar: Iulia Câmpeanu (Sibiu)

1. Andreea Panciu, București: *Fundamentele duel(t)ului
Lucian Blaga-Dan Botta*

2. Isabela Ivan, anul III, Timișoara: *Elemente de filosofia
artei la Blaga și Vianu*

3. Mariana Anastasia, anul II, Iași: *Lucian Blaga și Con-
stantin Noica. Ficțiunea despre specificul național și români-
tatea exemplară*

4 Monica Iftime, Iași: *Ortega Y Gasset și Lucian Blaga.
Despre artă și revelare*

5 Iulia Câmpeanu, masterat, anul II, Sibiu: *Spațiul mi-
oritic, o utopie românească*

6. Emanuel Modoc, masterat, Cluj-Napoca: *Incursiuni
și breșe în noologia abisală blagiană*

Secțiunea a V-a: SECȚIUNE SPECIALĂ MIRCEA IVĂNESCU

VINERI, 31 octombrie 2014, orele 10³⁰ – 14⁰⁰
(Sala Mircea Ivănescu)

Biroul secțiunii:

Conf. univ. dr. George Ardeleanu (București)

Conf. univ. dr. Andrei Terian (Sibiu)

Dr. Ioana Ciocan (Sibiu)

Secretar: Drd. Robert Cincu (Cluj-Napoca)

1. Alexandru Bodog, anul I, Timișoara: *Biografism și alteritate*

2. Laura Alexandra Botușan, masterat, anul II, București: *Măștile lui Mircea Ivănescu: Ce se ascunde în spatele poemelor sale sau despre lecția de autenticitate*

3. Ștefan Baghiu, masterat, anul II, Cluj-Napoca: *Paradigmele receptării poeziei lui Mircea Ivănescu*

4. Ioana Zenaida Rotariu, masterat, anul I, Brașov: *Mircea Ivănescu și jocul poeziei*

Secțiunea a VI-a: LUCIAN BLAGA ÎN TRADUCEREA STUDENȚILOR

VINERI, 31 octombrie 2014, orele 10³⁰ – 14⁰⁰

(Sala 29)

Biroul secțiunii:

Conf. univ. dr. Rodica Grigore (Sibiu)
Lector univ. dr. Nora Căpățână (Sibiu)
Lector univ. dr. Diana Nechit (Sibiu)
Lector univ.dr. Mihaela Enache (Sibiu)
Lector univ.dr. Maria-Otilia Oprea (Sibiu)
Asist. univ. dr. Andreea Teodorescu (Sibiu)
Lector Nicoleta Ressu (Thessaloniki, Grecia)
Lector Nicolae Henț (New Delhi, India)
Secretar: Vlad Pojoga (Sibiu)

Limba engleză:

1. Sergiu Dorin Ursuț, Sibiu
2. Diana Mincu-Mușat, Sibiu
3. Vlad Pojoga, Sibiu
4. Daniel Coman, Sibiu
5. Cătălina Stanislav , Sibiu
6. Iulia Solyom, Sibiu

Limba franceză:

1. Ramona Hristea, Sibiu
2. Paul Prat, Paris (Franța)
3. Elena Skutelnik, Paris (Franța)
4. Emma Rajchles, Paris (Franța)
5. Andreea Polgar, Paris (Franța)
6. Helia Christu, Paris (Franța)

Limba germană:

1. Raluca Toderel, Sibiu

Limba italiană:

1. Ramona Hristea, Sibiu

Limba greacă:

1. Glykeria Apostolidou, Komotini (Grecia)
1. Aggelos Marneris, Komotini (Grecia)

Limba hindi:

1. Manjulata Sharma, New Delhi (India)
2. Tarang Mathur, New Delhi (India)

Secțiunea a VII-a: CREAȚIE LITERARĂ

VINERI, 31 octombrie 2014, orele 10³⁰ – 14⁰⁰

Biroul secțiunii:

Prof. univ. dr. Dumitru Chioaru (Sibiu)

Conf. univ. dr. Radu Vancu (Sibiu)

Dr. Rita Chirian – președinte USR Sibiu

Secretar: Anastasia Gavrilovici (Sibiu)

1. Arturo Sánchez – École Normale Supérieure de Lyon (Franța)

2. David Meza – Universidad Nacional Autónoma de México (Mexic)

3. Oscar G. Sierra – Universidad Complutense de Madrid (Spania)

4. Berta Garcia Faet – The City College of New York (SUA)

5. Tara Skurtu – Boston University - profesor (SUA)

6. Maria Mecromina – Universidad de Córdoba (Spania)

7. Belen Benito Moreno – Universidad Complutense de Madrid (Spania)

8. Vlad Pojoga – Sibiu

9. Vlad Alui Gheorghe – Iași

10. Beatrice Francovschi – Craiova

11. Savu Popa – Sibiu

12. Cătălina Stanislav – Sibiu

13. Anastasia Gavrilovici – Sibiu

Cuprins

<i>Instinct, inteligență, geniu în Aspecte antropologice</i> (fragment, Lucian Blaga)	5
Hermeneutica textului literar	7
Ipostazele feminine în teatrul blagian interbelic (Ioana Mihaela VANCEA)	9
Moarte și / sau absolut (Snejana UNG)	24
Blaga și Yeats., „Războaiele” sensibilității (Beatrice Gabriel FRANCOVSCI)	36
Lucian Blaga și nostalgia originilor (Denisa-Elena PĂUN)	49
Receptarea critică a dramaturgiei lui Blaga	59
Receptarea interbelică a poeziei lui Lucian Blaga (Domnița Stanca ARUNCUȚEAN)	61
Ipostaze ale receptării în contemporaneitatea poe- tului (Denisa GÎRNICEANU)	74
Stilistică și poetică	87
<i>Pe ape</i> – analiză de text (Ingrid Cezarina-Elena BĂR- BIERU)	89
Poetica zborului (Iasmina BOT)	99
Rearticularea limbajului. Paradoxul poeticii tăcerii în <i>biografie</i> și <i>somn</i> (Ioana BOȘTENARU)	111
Despre spațiu în opera dramatică a lui Lucian Bla- ga (Maria ROMANO)	124
Filosofia și estetica lui Lucian Blaga	133
Spațiul mioritic, o utopie românească (Iulia-Maria CÂMPEANU)	135
Lucian Blaga și Constantin Noica. Ficțiunea despre specificul național și românitatea exemplară (Nastasia MARIANA)	145

Fundamentele duel(t)ului Lucian Blaga – Dan Botta (Valentina-Andreea PANCIU)	156
Elemente de filosofie artei la Blaga și Vianu (Isabela IVAN)	168
José Ortega y Gasset și Lucian Blaga: despre filosofie, artă și revelare (Monica MĂRGĂRINT IFTEME)	177
Secțiune specială Mircea Ivănescu	189
Măștile lui M. Ivănescu: Ce se ascunde în spatele poemelor sale sau Despre lecția de autenticitate (Laura Alexandra BOTUȘAN)	191
Biografism și alteritate (Alexandru BODOG)	207
Lucian Blaga în traducerea studenților	219
Texte propuse pentru traducere:	220
Somn	220
Unicornul și oceanul	220
Naștere	221
Vară	221
Traduceri în limba engleză	223
Cătălina STANISLAV	223
Sergiu URSUȚ	226
Daniel COMAN	229
Vlad POJOGA	232
Traduceri în limba franceză	235
Andreea POLGAR	235
Elena SKUTELNIK	237
Emma RAJCHLES	238
Helia CHRISTU	241
Paul PRAT	243
Ramona-Mihaela HRISTEA	247
Traduceri în limba italiană	250
Ramona-Mihaela HRISTEA	250
Traduceri în limba greacă	253

Aggelos MARNERIS.....	253
Glykeria APOSTOLIDOU	255
Traduceri în limba hindi.....	257
Manjulata SHARMA	257
Tarang MATHUR.....	260
Creație literară.....	263
Beatrice-Gabriela FRANCOVSCHI.....	265
Anastasia GAVRILOVICI	271
Cătălina STANISLAV	277
Vlad A. GHEORGHIU	281
Savu POPA	288
Premii acordate:	301
Programul Colocviului Național Studențesc „Lucian Blaga”	303
Secțiunea I: Hermeneutica textului literar.....	305
Secțiunea a II-a: Receptarea critică a operei lui Lucian Blaga	306
Secțiunea a III-a: Stilistică și poetică	307
Secțiunea a IV-a: Filosofia și estetica lui Lucian Blaga ..	308
Secțiunea a V-a: Secțiune specială <i>Mircea Ivănescu</i>	309
Secțiunea a VI-a: Lucian Blaga în traducerea studen- ților	310
Secțiunea a VII-a: Creație literară	312

