

ISSN 1842-435X

CAIETELE *LUCIAN BLAGA*, VOLUMUL al XVIII-lea

CAIETELE
LUCIAN BLAGA
VOLUMUL al XVIII-lea

Comunicări, traduceri și creații literare prezentate la
Colocviul Internațional Studențesc „Lucian Blaga”,
Ediția a IV-a (XVIII), din 28-29 octombrie 2016



Editura Universității „Lucian Blaga”
Sibiu 2017

CAIETELE
LUCIAN BLAGA

CAIETELE LUCIAN BLAGA

ANUL 2017

Adresa redacției: Sibiu, Bulevardul 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 Romane și Centrul de Studii Lingvistice, Literare
și Culturale.

Redacția:

Directori onorifici

Pamfil Matei

Mirela Ocinic

Editor-Şef

Alina Bako

Redacția

conf.dr. Dragos Varga

conf. dr. Valerica Sporiş

conf. dr. Radu Vancu

conf. dr. Radu Drăgulescu

lector dr. Simina Terian

Comitet științific

Ana Maria Binet (University of Bordeaux, France)

Alina Cherry (Wayne State Detroit University, USA)

Nicolae Henț (University of Erevan, Armenia)

Ioana Jianu (University of Ljubljana, Slovenia)

Olga Romanova (Baltic Academy of Riga, Latvia)

Ciprian Suci (Macedonia University of Salonica, Greece)

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

Celia Vieira (Instituto da Maia, Porto, Portugal)

Laura Zăvăleanu (Universitatea Sorbonne Nouvelle, Paris, France)

Editare și tehnoredactare:

drd. Iulia Câmpeanu

drd. Vlad Pojoga

UNIVERSITATEA LUCIAN BLAGA DIN SIBIU
FACULTATEA DE LITERE ȘI ARTE
DEPARTAMENTUL DE STUDII ROMANICE
CENTRUL DE STUDII LINGVISTICE, LITERARE ȘI CULTURALE

CAIETELE
LUCIAN BLAGA
VOLUMUL AL XVIII-LEA

Comunicări, traduceri și creații literare prezentate la
Colocviul Internațional Studențesc Lucian Blaga, Ediția a IV-a (XVIII),
din 28-29 octombrie 2016

Editura Universității LUCIAN BLAGA
Sibiu 2017

Secțiunea I
HERMENEUTICA TEXTULUI LITERAR

Ipostaze ale transcendenței feminine în postumele lui Lucian Blaga

Ica-Roxana DUMBRAVĂ
Universitatea din București

Abstract: Starting from the premise that in Blaga's posthumous poems the image of the woman appears as a reflection of the *Great Absolute*, the present work analyzes the metamorphosis of the feminine face between *brightness* and *darkness*. The feminine image has multiple aspects: flame, burning, longing, reflection of nature and it is the quintessence of the primary elements (water, air, fire, earth). This face is in a continuous metamorphosis, it is boundless, thus it becomes transcendent. As projection and extension of divine essence, the womanly hypostasis becomes a vegetal being: her arms turn into *branches*, her face becomes *ear of wheat*, or she acquires even the prerogatives of the moon. The love creates the connection between the external reality and the primary reality. That's why the woman is eternal, mysterious and she is full of symbols, as we tried to analyze in the present work.

Cuvinte cheie: femeie, chip, opoziție, transcendență, metamorfoză

Key-words: woman, image, opposition, transcendence, metamorphosis

Entitatea feminină din postumele lui Blaga, îndeosebi cea din volumele *Cântecul focului* și *Ce aude unicornul*, este într-o metamorfoză continuă și are o înfățișare difuză ce unește mai multe ipostaze. Proiectat ca reflectare a naturii, flacăra, lumina sau cenușa, chipul feminin devine o esență a elementelor primordiale (apă, aer, foc, pământ), este de necuprins și capătă funcție transcendentă.

În poeziile postume se configurează o erotică ce ilustrează trecerea către un dincolo intangibil, întâlnirea cu celălalt fiind mistică, asemenea unei regăsiri într-un spațiu sacru. Femeia devine ipostazierea unui fior al necunoscutului, „perpetuă revelație a unei lumi de dincolo”¹ și, de aceea, iubirea este, inițial, percepută ca unire și identificare: „Iubind [...] suntem în tine, Elohim”². Ea devine proiecție și căutare continuă a Divinității, pe care Blaga, în *Trilogia cosmologică*, o numește Marele Anonim. Ca principiu existențial definitoriu, Marele Anonim este un „mister central care apără echilibrul”³. El este asemănat cu un centru metafizic al existenței, care ne

1. V. Fanache, *Chipuri tăcute ale veșniciei în lirica lui Blaga*, Cluj-Napoca, Limes, 2007, p. 74.

2. Lucian Blaga, *Opere*, vol. II, ed critică de George Gană, București, Minerva, 1984, p. 105.

3. Alexandru Tănase, *Lucian Blaga- filosoful poet, poetul filosof*, București, Cartea Românească,

refuză, „ne pune limite”⁴ și de care încercăm să ne apropiem prin cunoaștere.

Ideea de transcendență nu apare în postumele lui Blaga prin echivalări de termeni sau metafore care să exprime conceptul de sacru. În concepțiile filozofice prezentate de Blaga, dar și în poezie, metafora capătă un caracter extins. Ea reprezintă totalitatea modalităților prin care se formează o viziune existențială (filozofia, religia, mitologia, știința) și nu reflectă esența lumii într-un mod obiectiv, deoarece cunoașterea este supusă cenzurii transcendente⁵, care limitează ființa. În poezie, vedem că obiectele descrierii, dar și cuvintele ca obiecte ale comunicării, nu sunt mistificate și nici reprezentate prin identificarea unor asemănări între uman și divin. Astfel, transcendența apare ca trăsătură definitorie a „lucrului care o reprezintă”⁶ și raportarea la imaginea feminină se face utilizând acest sens al conceptului de transcendență. Plecăm de la premisa că orice act de comunicare face ca realitatea să devină perceptibilă. Această transpunere a realității în ceva ce omul poate înțelege devine o adevărată „luare în posesie a realului”⁷ care, în postume, echivalează modului în care este conturată natura. Spațiul blagian generează fiorii dragostei, iubita fiind o încununare a frumuseții deja existente. Descriș ca un „basm vegetal”⁸, acest cadru natural apare ca personaj al relației, centrul lui fiind tocmai imaginea materializată a iubitei. Deprinsă din existența palpabilă, ipostaza feminină devine pseudo-reală și trupul ei este o îmbinare între uman și vegetal, prin consistența naturală pe care o capătă: „tu crengi ai, iubito, nu brațe,/ și muguri îmbii, cu mlădițele prinzi”⁹.

În unele cazuri, chipul feminin este conturat printr-o tensiune a limbajului, tensiune cu sensul pe care îl atribuie Paul Ricoeur acestui termen, adică: un contrast între un *este* și un *nu este*. De cele mai multe ori, metaforele feminității exprimă în postume o serie de paradoxuri. Iubita este și nu este lumină, este și nu este întuneric, metaforele fiind formate tocmai din aceste oscilații de sens care „sporesc polisemia, devenind metafore moarte”¹⁰ pentru că păstrează în ele doar sensul din spatele a ceea ce este descris. Descrișă prin aceste metafore, iubirea nu se declanșează având la bază o dorință sexuală, ci scopul ei este integrarea într-un tot universal, în care chipul femeii este o reflectare a trecerii spre un dincolo necunoscut. Nostalgia echilibrului

1977, p. 29.

4. Lucian Blaga, *Trilogia cosmologică*, București, Humanitas, 2015, p. 24

5. Lucian Blaga, *Cenzura transcendentă*, București, Humanitas, 2003.

6. Eugen Todoran, *Lucian Blaga- mitul poetic*, vol. I, Facla, Timișoara, 1981, p. 227.

7. Herbert Read, *Imagine și idee*, București, Univers, 1970, p. 9.

8. Lucian Blaga, *Opere*, p. 123.

9. *Ibidem*.

10. Paul Ricoeur, *Metafora vie*, București, Univers, 1984 p. 159.

primordial face ca drumurile să fie „poteci de dor” și pietrele să nu se mai transforme în trepte: „pân' la tine nici o piatră/ nu mai vrea să-mi fie treaptă”¹¹ (*Cântec în noapte*). Dorul capătă un caracter metafizic și, de aceea, legătura celor doi îndrăgostiți e desăvârșită prin drumul lor spre o veșnicie care, din cauza distanței inevitabile, rămâne împietrită: „Dumnezeul pietrelor [...] Rogu-mă, mă rog întruna [...] pân la tine să ajung”.

Descrișă filozofic în *Eonul dogmatic*, aplecarea către mister pe care Blaga i-o atribuie omului apare și în poezie prin conturarea chipului feminin. Întâlnirea cu iubita misterioasă se petrece într-un spațiu imaterial, ale cărui proprietăți pot modifica generarea sentimentelor. De cele mai multe ori, aceste spații au caracter mitic, asemenea unor falii între lumi: pomul cunoașterii (*Glas în paradis*), pământul ca întreg (*Focuri de primăvară*), drumul norilor (*Lucruri suntem*). În majoritatea postumelor, iubita se desprinde de mediul căruia aparține, fiind o existență vegetală cu brațe și crengi (*Cântecul focului*), în noapte devenind lumină (*Thàlatta! Thàlatta*), în aer fiind fum (*Catrenele fetei frumoase*), în foc devenind flacăra (*Cântecul focului*), iar în apă devenind asemenea mării (*Dorul*). Distanța dintre îndrăgostiți este asemenea celei din spatele misterului universal și este mediată de lumina solară, pentru că marginile ei sunt descriabile prin raportarea la soare: „Cum voi învinge timpul pus- / vai, ca un scut de aur între noi- / tu răsărit și eu apus?”¹² (În jocul vârstelor). Din „simbol al luminii, al căldurii și al vieții”¹³, soarele devine punctul universal de referință pentru cei doi îndrăgostiți, simbol al fiorului divin, deoarece el este în „centrul centrului”¹⁴, asemenea Divinității. Îndrăgostitul vrea să-și ducă iubita cât mai aproape de idealurile lui („Pe deal, într-o podgorie stropită vânat,/ te-aș duce uneori să ne lovim de soare”¹⁵ - *Andante*), aceste năzuințe revelând dorința de ascensiune, dublată de simboluri ale transcendentului: dealul (care prin înălțimea lui este mai aproape de cer decât omul) și soarele.

De cele mai multe ori, inconsistența chipului feminin se conturează pe baza opoziției nocturn-diurn (solar-lunar), în jurul căreia feminitatea capătă o strălucire luminoasă sau devine mistuitoare, ca o flacăra, ipostază întâlnită în *Cântecul focului*: „Ia seama să nu te aprinzi/ cum se-ntâmplă adesea cu lemnul pădurii”¹⁶. Această asociere a femeii cu focul sau cu arderea interioară a celui alt atrage după sine o legătură strânsă între iubire și moarte („Iubire-aș

11. Lucian Blaga, *Opere*, p. 109.

12. *Ibidem*, p. 95.

13. Jean Chevalier, Camil Gheerbrandt, *Dicționar de simboluri*, vol. II, București, Artemis, 1994, p. 236

14. *Ibidem*, p. 237

15. Lucian Blaga, *Opere*, p. 108.

16. *Ibidem*, p. 123.

vrea, pierzare, jar, /cum voi simți odată moartea”¹⁷ - Încă o dată), metaforă întâlnită și în majoritatea poeziilor lui Baudelaire ca o chemare a rugului („Iubitul, când își strânge frumoasa-n brațe, pare/ Un om intrat în moarte, mormântul mângâind”¹⁸ - *Imn frumuseții*).

Chipul feminin se metamorfozează, are valențe multiple, în funcție de felul în care este privit de celălalt: „în chipuri atâtea, flacăra-ntâmpină pasul/ oricărei făpturi pământene”¹⁹. Iubita văzută ca o flacăra accentuează ideea de timp ciclic și de negare a statorniciei. Flacăra este instabilă și se transformă în iubire doar dacă arderea ei este continuă. Dacă lipsa de mișcare se explică prin statornicie, prin schimbări lente, „tot ce se schimbă repede se explică prin foc”²⁰. Datorită vivacității și universalității ei, flacăra este descrisă în *Psihanaliza focului* ca având caracter universal, ultra-viu și intim, având o existență duală: ea face parte atât din inimile noastre, cât și dintr-un mediu superior, fiind desprinsă din *profunzimile substanței*²¹ și având ca existență ultimă iubirea. Părul iubitei devine foc și simbolizează întreaga lume: „M-am oprit lângă tine, /descoperind că părul tău e o flăcăre/ pe care vântul n-o stinge”²² (*M-am oprit lângă tine*). Totul în jur arde, vântul e mistuitor („arderea vântului”) și lumina lunii e descrisă ca o seceră luminoasă („Secerea lunii e numai lumină”). În acest context, cadrul devine mortuar („cum ar putea să ne taie/ pe la genunchi, să ne culce pe spate”) și femeia își accentuează trăsăturile vegetale, prelungirea ei fiind însăși natura din jur („Spicele-n lanuri de dor se-nfioară de moarte[...] O vorbă-și trec spicele - fete-n văpaie” - *Cântecul spicelor*²³).

Noaptea, când căutarea fiorului divin stagnează atât în exterior, cât și în sine, „în momente de întunecare și gol”²⁴, chipul feminin devine strălucitor, trece dincolo de flăcăra mistuitoare și se transformă într-o frumusețe de necuprins: „Și dincolo, în nopți, s-ar putea/ ca ochii mei să nu mai moară/ de când păstrează-n ei frumuseța ta”²⁵ (*Sfârșit de an*). Această frumusețe e echivalentă, în unele poezii, cu simbolul luminii sau cu simbolul lunii, ipostaze care întregesc viziunea asupra femeii. Luna devine feminină, simbolizează transformarea, dar și moartea pentru că este percepută ca

17. *Ibidem*, p. 122.

18. Charles Baudelaire, *Florile răului*, trad. C. D. Zetin, București, Univers, 1991, p. 43.

19. *Ibidem*.

20. Gaston Bachelard, *Psihanaliza focului*, trad. Ruxandra Munteanu, București, Univers, 1989, p. 7.

21. *Ibidem*.

22. Lucian Blaga, *Opere*, p. 256.

23. *Ibidem*, p. 436.

24. Mariana Șora, *Cunoaștere poetică și mit în opera lui Lucian Blaga*, București, Minerva, 1970, p. 59.

25. Lucian Blaga, *Opere*, p. 149.

„reflectare a luminii solare”²⁶. Deși suplinește în mod evident prezența iubitei, luna își păstrează misterul definitoriu. Ea este văzută ca o *fată*, dar nu i se cunosc originile („prea târziu născută-n lume”), locul ei fiind nedefinit: „luna/ loc găsește doar în inimi și pe-alocuri/ pe morminte”. În acest context, luna, ca ipostază a femeii, este caracterizată de o căutare a nudității edenice, a unei condiții ideale pure: „Uneori pe munte se dezbracă goală/ și cămașa și-o azvârle mie-n tindă”²⁷ (*Enigma lunii*).

Ca principiu al alterității, datorită deschiderii spre celălalt, erosul creează această legătură între realitatea exterioară și realitatea originară a universului. Căutarea unei unități se definitivează prin prelungirea dorinței de întoarcere la echilibrul primordial: „Deasupra-i încă veac ceresc”, în unele postume, prezența iubitei fiind asemenea unei chemări la viață a energiilor latente din natură: „Vino să ședem subt pom”. Femeia apare ca parte a cuplului ispitit, pedeapsa jocului fiind „osânda de a sta-n lumină” („unde ceasul fără vină/ cu șarpele se joacă-n doi./ Tu ești om, eu sunt om./ Ce grea e pentru noi/ osânda de a sta-n lumină”²⁸ - *Glas în paradis*). Ca simbol al transcendenței, lumina este de necuprins, ea conturând formele și micșorând distanțele. Cu toate acestea, în filozofia lui Blaga, lumina din spatele misterului universal rămâne necunoscută, din cauza cenzurii transcendente, concept pe care Alexandru Tănase îl vede ca pe o rețea izolatoare²⁹. Creația și cunoașterea umană sunt singurele care pot compensa această limitare aparentă. Intervine, totuși, un paradox. Putem vorbi despre cunoaștere echivalând-o cu iubirea? Desigur că, în unele cazuri, prelungirea cunoașterii este iubirea, iar femeia, ca parte a cuplului, contribuie la interiorizarea cunoașterii și la depășirea ei. În unele poezii, există însă o diferențiere evidentă între cunoaștere și iubire, care accentuează preferința lui Blaga pentru opoziții și mister: „A cunoaște. A iubi [...] a cunoaște-nseamnă iarnă, / a iubi e primăvară”³⁰ (*Primăvară*).

Misterul absolut, ipostaziat în lirica blagiană prin frumusețea feminină bizară, este într-o schimbare perpetuă. Femeia apare mereu diferit, renaște din „rodul fiecărei dimineți” și se reinventează, fiind, de fiecare dată, o prelungire a altui simbol: „Știi că iubita mea [...] / Mereu e alta, alta e, tot alta”³¹. Ea nu are nume, nici o reprezentare concretă, dar se definește printr-un prezent etern: „Făptura fără ieri, întruchipată iar și iar, / în ciclurile arzătoare, reluatei tinereți”³² (În lumea lui Heraclit). Astfel, eternul feminin

26. Jean Chevalier, Camil Gheerbrandt, *op. cit.*, vol. II, p. 244.

27. *Ibidem*, p. 222.

28. Lucian Blaga, *Opere*, p. 100.

29. Alexandru Tănase, *op.cit.*, p.2.

30. Lucian Blaga, *Opere*, p. 116.

31. *Ibidem*, p. 253.

32. *Ibidem*.

devine, în raport cu *celălalt*, o purificare, iubirea extinzându-și sensul de la o relație personală, intimă, la un fenomen universal, la care ia parte întregul cosmos, idee pe care o susține și Ștefan Aug. Doinaș³³.

În structura feminității, această mutație corespunde, în plan simbolic, unei treceri de la foc la cenușă. Putem vorbi și în acest caz de o transcendență, dar diferită conceptual. Dacă focul era echivalentul unei arderi și definea o schimbare perpetuă, cu un vitalism continuu, cenușa arată nestatornicia, efemerul, cele două planuri fiind opuse (cosmic și teluric). În acest sens, conceptul potrivit ar fi cel al lui Eugen Todoran de „trans-descendență”³⁴, ca o atracție structurală a ființei spre materia din care a fost creată. Observăm că, în postumele lui Blaga, în spatele frumuseții feminine stă, de cele mai multe ori, cenușa: „Frumusețea ca și zborul și iubirea/ de cenușe-și leagă firea” (*Lângă un fluture*³⁵). Frumusețea, în ciuda caracterului său inexplicabil, rămâne „prilej de-amăgire statornică” (*Frumusețea*³⁶), în acest context, fiind evidentă legătura dintre contingent (corpul feminin de cenușă) și transcendent (femeia ca lumină, ca strălucire).

În unele cazuri, feminitatea capătă caracter impersonal, „numele literei secrete a seminișilor nordice - Runa”³⁷. În poezia *Odă către Runa*³⁸, ea devine o frumusețe prototipică, nemărginită („Nimic din ale tale nu te mărginește”). Imaginea se conturează prin raportare la întregul univers, frumusețea iubitei rămânând o „dulce limitare” în fața universului, frumusețe de necuprins datorită prelungirii ei infinite („ființa ta se prelungește/ până la cea din urmă stea”). Esența reală a imaginii feminine și aparența unei apropiieri de nemărginirea ființei sunt în echilibru³⁹, atributele feminității apropiindu-se în final de contingent: „dorul tău, părul tău, umbra tă”. Caracterul impersonal devine, în unele postume, o oscilare între „amăgire și făptură clară”⁴⁰ (*Prezență*). Iubita îi „bea cântecul” îndrăgostitului și îl farmecă cu prezența („îmi place să te văd oriunde și oricum”), însă apariția ei este de necuprins, pentru că reprezintă doar o „răsfrângere”, o proiectare în „iezerul de munte”. Prezența se desprinde din ape, cadrul natural fiind din nou

33. Ștefan Aug. Doinaș, *Lectura poeziei urmată de Tragic și demonic*, București, Cartea Românească, 1980, p. 61.

34. Eugen Todoran, *op. cit.*, vol I, p. 220.

35. Lucian Blaga, *Opere*, p. 115.

36. *Ibidem*, p. 110.

37. Ștefan Aug. Doinaș, *op. cit.*, p. 48.

38. Lucian Blaga, *Opere*, p. 240.

39. Ștefan Aug. Doinaș, *op. cit.*, p. 48.

40. Lucian Blaga, *Opere*, p. 94.

spațiul de întregire a imaginii. De aceea, doar apele pot face proiecția să dispară: „Dacă nu eu, atuncea cel puțin/ această apă să te frângă, / această undă să te sfarme”. Deși apare în ape, iubita nu are trăsături acvatice, ci este tot o ipostaziere a focului, fapt dedus din dorința îndrăgostitului de a o stinge: „această undă [...] să te stângă, să te stângă”.

Astfel, ipostazele multiple ale feminității oscilează între teluric (pământ, crengi, cenușă) și ceresc (lună, lumină, foc). De la o simplă prelungire și reflectare a naturii care devine personaj în relația cu celălalt (spicele de grâu sunt ca niște fete, brațele iubitei sunt crengi), femeia devine purtătoare a unor atribute care nu aparțin sferei terestre. Ea cumulează funcțiile simbolice ale elementelor primordiale, dar are o funcție proprie, cea transcendentă. În spatele oricărei imagini feminine este o prelungire infinită, cu un caracter ascendent sau descendent, în funcție de sensul în care vorbim despre transcendență: transcendență ca orientare spre un dincolo al Marelui Anonim, sau transcendență ca atracție telurică spre misterele morții. re are nevoie de om ca să-l îndrume. Sarcina dureroasă de a crea sau de a participa continuu la creație pare a fi mult prea mare pentru umerii de carne. Și atunci poate nu întâmplător scriitorii atribuie această angoasă aceleiași dimensiuni obscure, inconștientul. Aici nu există repere palpabile și certitudini și probabil de aceea se întreabă același Vaida ce s-ar întâmpla cu Marele Orb dacă nu ar fi călăuzit de om, oare ar deveni un principiu diform? Aflat în ipostaza de creator, de generator de sens, artistul devine „condamnat” la participarea continuă la creație și, implicit, la transformarea într-un principiu diform.

Bibliografie:

- Blaga, Lucian (1984): Opere, vol. II, ed critică de George Gană, Minerva, București.
- Bachelard, Gaston (1989): Psihanaliza focului, trad. Ruxandra Munteanu, Univers, București.
- Barthes, Roland (2007): Fragmente dintr-un discurs îndrăgostit, Cartier, Chișinău.
- Bălu, Ion (1986): Lucian Blaga, Albatros, București.
- Blaga, Lucian (2003): Cenzura transcendentă, Humanitas București.
- Blaga, Lucian (2015): Trilogia cosmologică, Humanitas București.
- Chevalier, Jean, Gheerbrandt, Camil (1994): Dicționar de simboluri, vol. II, Artemis, București.
- Crohmălniceanu, Ovid S. (1978): Literatura română și expresionismul, Minerva, București.
- Doinaș, Ștefan Aug. (1980): Lectura poeziei urmată de Tragic și demonic,

- Cartea Românească, București.
- Fanache, Vasile (2007): Chipuri tăcute ale veșniciei în lirica lui Blaga, Limes, Cluj-Napoca.
- Ricoeur, Paul (1984): Metafora vie, Univers, București.
- Șora, Mariana (1970): Cunoaștere poetică și mit în opera lui Lucian Blaga, Minerva, București.
- Tănase, Alexandru (1977): Lucian Blaga - filosoful poet, poetul filosof, Cartea românească, București.
- Todoran, Eugen (1981): Lucian Blaga - mitul poetic, vol. I, Facla, Timișoara.
- Todoran, Eugen (1983): Lucian Blaga - mitul poetic, vol. II, Facla, Timișoara.

IANUS BIFRONS

Patricia TAȘCĂU

Universitatea de Vest din Timișoara

Abstract: The starting point of my work is represented by three of Lucian Blaga's plays: *Daria*, *Ivanca* and *Tulburarea apelor*. They treat three important cores in the author's dramaturgy: the duality, Empedocles' theory, and the symbolism of the human body. These cores are seen through the perspective of the secondary characters that either help the axial character or block him. In fact, these texts show the importance of the exterior in shaping the interior.

Cuvinte cheie: personaje-cuplu, dualitatea, elementele primordial, interior – exterior, corp – univers

Key-words: characters-couples, the duality, primordial elements, inside-outside, body-universe

Lucrarea de față atinge trei nuclee importante din dramaturgia blagiană, este vorba despre tema dublului, teoria lui Empedocle, dar și simbolismul corpului uman. Pentru a ilustra aceste nuclee inerente creației blagiene, am ales să folosesc ca puncte de plecare trei dintre piesele reprezentative pentru dramaturgia lui Lucian Blaga: *Daria*, *Ivanca* și *Tulburarea apelor*.

Alegerea titlului nu este întâmplătoare, ci are dublă semnificație. El relevă, pe de o parte, tema dublului care se regăsește atât la nivelul construcției de personaj(e), cât și al decorului și care poate fi rezumată prin ceea ce afirma Baudelaire la un moment dat în *Études sur le Romantisme*: „qui parmi nous n'est pas un homo duplex?”¹. De fapt, personajele blagiene sunt asemenea unor unde reflectate ori refractate, sunt paradoxale, au mereu cel puțin două fațete. Iar pe de altă parte, subliniază fenomenul de tranziție de la o fațetă la alta într-o subtilă metamorfoză a personajelor. Fiindcă putem să afirmăm că există un fir conductor invizibil care le leagă și le aduce împreună.

I. Sala oglinzilor

Cele trei piese amintite mai sus (*Daria*, *Ivanca* și *Tulburarea apelor*), privite global, sunt asemenea unei săli a oglinzilor, care produce dubluri. Mergând și mai departe, putem să afirmăm că această secțiune decupată din opera blagiană funcționează ca un caleidoscop, care generează imagini simetrice. Diferențele dintre imagini sunt imprimate de culorile în care

1. Baudelaire, *Études sur le Romantisme*, apud Dan C. Mihăilescu, *Dramaturgia lui Lucian Blaga*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1984, p. 10.

personajele sunt proiectate. Acest mecanism reunește note simetrice sau complementare ale personajelor care se reflectă și se refractă ca niște unde, dar și care se substituie sau, dimpotrivă, converg spre un nucleu comun.

Pentru a susține ipoteza hermeneutică de mai sus, vă invit să aruncăm o privire asupra personajelor.

Prima categorie este aceea a personajelor care se reflectă în alte personaje, cu alte cuvinte, a personajelor care au note comune, care „transmit” un „germene” din construcția lor internă, care se dedublează și se încarnează în altele, exact cum pulberea este atrasă de magnet. Vom vedea de ce are loc această atracție între personaje, făcând apel la teoria lui Empedocle despre cele patru elemente primordiale, dar până atunci trebuie să reținem că aceste personaje își proiectează reciproc anumite elemente constitutive în „celălalt”.

Un exemplu concludent ar fi Luca și Daria prin teama pe care o manifestă cei doi, o teamă de sine, dar și de alți oameni, George Gană văzând în Luca „o Daria mai dramatică, terorizată de pornirile obscure ale ființei”². De pildă, cei doi sunt neputincioși în fața bolii, dovada fiind pasivitatea lor și sentimentul lor de clausturare. Daria „stătea cu privirea fără protest”³, închisă ca într-o cușcă, iar Luca „se aduna într-un colț [...] nemișcat ca o piatră”⁴, închis și el „de bună voie într-o cușcă”⁵, după cum o mărturisește Dinu, prietenul său. Cu alte cuvinte, aceste două personaje reprezintă prototipul bolnavului captiv în neliiniștile sale, în primă fază, care, mai apoi, își construiește singur labirintul în care rătăcește, prin frica pe care o manifestă și o amplifică neconștient. Ei pendulează între setea de libertate și resemnarea în captivitate. Daria vrea să scape de Filip, dar în același timp îl roagă s-o închidă în casă ca să nu-l caute pe Loga. În plus, ambii au nevoie de un factor exterior care să-i călăuzească spre ieșirea din această buclă infinită, exact cum și Popa din *Tulburarea apelor* resimte această nevoie.

O altă pereche sugestivă o reprezintă Nona și Ivanca, de altfel figuri feminine centrale în opera lui Blaga. Acestea creionează, în primul rând, alături de Loga, figura „necunoscutului”. Nona vine „de nicăieri și de pretutindeni”⁶, la fel ca și Ivanca, despre care nimeni nu știe nimic (Slujnica: „Cine e? Nu știu și nici nu vreau să știu [...] Parcă a ieșit de-a dreptul din casa cu lampă roșie.”), sau ca Loga, care reprezintă un necunoscut pentru Daria, dar căruia totuși ea i se dezvăluie. În același timp, Nona și Ivanca sunt două personaje care vin și tulbură apele, reprezentând niște agenți externi, care declanșează prin acțiunile lor flacăra internă pentru Popă și pentru Luca.

2. George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Editura Minerva, București, 1997, p. 375.

3. Lucian Blaga, *Daria*, în *Teatru I*. Editura Minerva, București, 1984, p. 89.

4. Idem, *Ivanca*, în idem, *ibidem*, p. 302.

5. Idem, *ibidem*.

6. Idem, *Tulburarea apelor*, în idem, *ibidem*, p. 75.

Această pereche feminină capătă „valență stihială”, dar are, în același timp, valență „constructivo-distructivă”⁷.

A treia pereche ar fi cea a Tatălui și a Ivancăi, care sunt strâns legați tocmai prin statutul de element ce declanșează dorințele ascunse, pe care aceștia îl dobândesc. Ei sunt legați prin instinctualitate, prin trăirile intense și, mai mult decât atât, prin puterea pe care o emană, dialogul dintre ei pare unul „între două puteri de tărie diferită”⁸ („Mi-ai luat puterile [...]”. De multe ori cred că ești un vis. Aș vrea să te ating, să văd că ești aievea!”⁹ Și îl atinge „aproape sacral”¹⁰: „S-ar crede că vii din celălalt tărâm. – Nu, Ivanca, sunt viu: jumătate pământ, jumătate spirit rău. – A ta e puterea, împlinescă-se voia ta.”¹¹).

O a doua categorie este cea a personajelor refractante, care reușesc să separe vechiul eu de noul eu. Funcția lor este de a modifica traseul „personajului axial”¹², de a elibera energia latentă care se află în interiorul acestuia, atunci când se întâlnește sau interferează cu alte personaje. Ele reușesc atât prin forța pe care o posedă, cât și prin vitalitatea lor, prin gesturile pe care le fac să capteze atenția „personajelor axiale”¹³. Tot ce se relevă în exterior este folosit ca o unealtă pentru a modela interiorul. În plus, nu putem să separăm aceste personaje, fiindcă ele capătă funcția lui „Mi” și „Ma”, formează împreună un tot unitar, un germen care nu poate fi secționat decât atunci când „Omul ajunge în vârf”, pentru că, în acel moment, „orice dualism dispare”¹⁴. Aceste personaje formează, prin prisma viziunii lui Annick de Souzenelle, un „sâmbure”¹⁵, unde Mi reprezintă ceea ce se află sus, „lumea unității arhetipale nemanifestate” sau interiorul, iar Ma reprezintă ceea ce se află jos, „manifestările multiple diferite”¹⁶ sau exteriorul. Concret, aceste personaje se completează unele pe altele, sunt „învelișul” și „conținutul” care formează întregul. Iar aceste afirmații ne demonstrează încă o dată inerența temei dublului în cele trei piese de teatru.

În primul rând, trebuie să menționăm că aceste personaje au rolul de

7. Constantin Cubleșan (coord.), *Dicționarul personajelor din teatrul lui Lucian Blaga*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2005, p. 185.

8. George Gană, *op. cit.*, p. 378.

9. Lucian Blaga, *Ivanca*, în *op. cit.*, p. 307.

10. George Gană, *op. cit.*, p. 377.

11. Lucian Blaga, *Ivanca*, în *op. cit.*, p. 307.

12. Dan C. Mihăilescu, *Dramaturgia lui Lucian Blaga*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1984, p. 73.

13. Idem, *ibidem*.

14. Annick de Souzenelle, *Simbolismul corpului uman*, Editura AMARCORD, Timișoara, 1996, p. 21.

15. Idem, *ibidem*.

16. Idem, *ibidem*.

„salvatori”, reprezentând niște „receptacole de energie care preiau sarcina eroului, salvându-l de la autodistrugere”¹⁷, cum este cazul lui Dinu, al Moșneagului, al Nonei și al Ivancăi. Dar ele pot să blocheze, în același timp, energia personajului în cauză și să-i provoace sfârșitul. În această sferă se înscriu Grigore, Filip și Loga, care o împing pe Daria către autodistrugere.

Ivanca este pentru Luca mediul transparent de care personajul are nevoie pentru a-și schimba direcția. Prin autoritate („Am să-ți vorbesc. Tu taci. – Ce-ai făcut? De ce nu te dă afară? Nici el nu mai are putere asupra ta?”¹⁸), prin presiunea pe care o pune asupra lui și energia pe care o emană („În mine ești porumbel desculț. Câteodată numai ochi. Câteodată numai mâini. Câteodată numai fior”¹⁹), dar mai mult, prin faptul că cedează insistențelor Tatălui, ea îl face să-și depășească teama de a deveni ucigaș. Ivanca este ajutată de Dinu, care reușește să-l facă pe pictor să săvârșească fapta, să apese pe trăgaciul pistolului.

În fond, Ivanca și Dinu/ Tatăl fac parte și din cea de-a treia categorie, cea a personajelor care se susțin reciproc printr-un fir conductor. Aici, firul conductor este tocmai această dorință comună de a-l resuscita pe Luca. Ivanca îl readuce la viață pe Luca doar cu replica: „Vreau să te ajut să trăiești. Vreau să te vindec.”²⁰, iar Dinu îi dă un ultim imbold spunându-i: „Turbatule, ce vrei? Trezește-te! [...] Nebunule, dezmeticește-te! Luca! [...] Împușcă!”²¹. De fapt cele două „ajutoare” complementare nu fac decât să demonstreze dualitatea inherentă a personajelor. Ivanca „aleargă cu trupul gol prin ploaie și prin vânt peste câmp”²², amintind de dansul bacantelor, de Volbura sau de Vânaioase, după cum observă Constantin Cubleşan. Iar Dinu se folosește, în schimb, de tehnicile discursive pentru a-l presa pe Luca să apese pe trăgaci. Prin farmecul radiant al Ivancăi („ar topi [...] și platoșa Sfântului Gheorghe”²³ cu „părul ei de aramă topită” și „ochii lacuri verzi”²⁴) și prin discursul persuasiv pe care îl adoptă Dinu se va produce eliberarea „personajului axial”²⁵.

Nona și Moșneagul capătă aceeași funcție pe care o au Ivanca și Dinu/ Tatăl, cea de personaje care produc refracția, care schimbă traiectoria Popii. În plus, și ele sunt legate printr-un nucleu conductor, scopul lor fiind de a-l resuscita pe Popă. Ei folosesc aceleași tehnici: punerea în evidență a aspectului

17. Dan C. Mihăilescu, *op. cit.*, p. 111.

18. Lucian Blaga, *Ivanca*, în *op. cit.*, p. 279.

19. Idem, *ibidem*, p. 269.

20. Idem, *ibidem*, p. 279.

21. Idem, *ibidem*, p. 314.

22. Idem, *ibidem*, p. 292.

23. Idem, *ibidem*, p. 262.

24. Idem, *ibidem*, p. 270.

25. Dan C. Mihăilescu, *op. cit.*, p. 73.

fizic în cazul Nonei („haină neagră strânsă pe trup, ca să fie mai slobodă în ademeniri”²⁶) sau tehnici de persuasiune, care se regăsesc la amândoi („Spune-mi părinte m-ai dorit mult?”²⁷, „biserica ta [...] aprinde-o pentru mine! Până mâine seară să fie o jertfă”²⁸ sau „Mâine seară te aștept cu cupa celor 9 fericiri!”²⁹). Deci tot ce se relevă la exterior, mimică, gestică, decor (stâna unde Popa cedează insistențelor Nonei, casa Popii), îmbrăcăminte, toate sunt niște artificii făcute pentru a pătrunde în tenebrele inconștientului, sunt practic o cheie care deschide drumul spre interior.

Dimpotrivă, Loga, Filip și Grigore, prin presiunea pe care o pun asupra Dăriei, reușesc să-i grăbească sfârșitul. Avem, pe de-o parte, „soțul-temnicher” care nu o lasă pe Daria nesupraveheată, apoi fratele salvator care intervine doar când este chemat de „temnicher” pentru a convinge întemnițata că-i mai bine în „cușcă”. Iar pe de altă parte, pe Sfântul Gheorghe – Loga, care mai mult complică lucrurile decât le descurcă.

Observăm că toate aceste personaje secundare – Ivanca, Dinu, Nona și Moșneagul, chiar și Filip, Loga și Grigore – sunt puse pe aceeași axă. Cu alte cuvinte, personajele menționate anterior sunt legate printr-un nucleu, dar, în același timp, pot fi considerate ele însele nucleul. De fapt, aceste personaje secundare nu fac decât să contureze personalitatea „personajului axial”³⁰. Ele sunt numite de către Dan C. Mihăilescu personaje circumstanțiale, care nu fac decât să „contribuie și la relevarea sau soluționarea situațiilor psihologice”³¹.

Ivanca și Tatăl, precum și Nona și Moșneagul reprezintă pentru Luca și Popa niște „proiecții ale misterului interior în care se află”³² cei doi. Ei sunt ca niște unde reflectate, dar, în același timp, ei provocă și refracția personajului axial. Personajele feminine, Ivanca și Nona, sunt însă mai pronunțate, au un rol esențial în schimbarea majoră care se va produce, pentru că sunt „antinomice, armonii de contraste [...] devin niște oglinzi paralele în absolut pentru eroii dramelor, prilejuindu-le destăinuiri sau fapte esențiale, eliberatoare”³³.

Această primă parte poate fi rezumată prin următorul citat: „dând obiectului reflecției sale puterea deplină de a fi, cel ce cunoaște e luat în stăpânire de ceea ce cunoaște și devine la rândul său reflectat de acesta”³⁴.

26. Blaga Lucian, *Tulburarea apelor*, în *op. cit.*, p. 125.

27. Idem, *ibidem*, p. 76.

28. Idem, *ibidem*, p. 134.

29. Idem, *ibidem*, p. 135.

30. Dan C. Mihăilescu, *op. cit.*, p. 73.

31. Idem, *ibidem* p. 104.

32. Idem, *ibidem*, p. 99.

33. Idem, *ibidem*, p. 96.

34. Annick de Souzenelle, *op. cit.*, p. 22.

Dacă până acum ne-am referit la tipurile de personaje (personaje care se reflectă și refractă ca niște unde, dar și care se substituie sau, dimpotrivă, converg spre un nucleu comun) și, totodată, la tema dublului care se reflectă la nivelul construcției personajelor, în continuare vom aborda tot dualitatea, dar dualitatea personajului.

II. Cele patru elemente primordiale sau Teoria lui Empedocle

Aproape fiecare personaj din trilogia amintită este, dacă îl privim individual, el însuși un dublu. Vă voi supune atenției doar două dintre personajele pe care le-am analizat și mai sus, este vorba despre Ivanca și Nona. Premisa mea pornește de la afirmația lui Eugen Simion, care susține că „femeia în versurile lui Blaga nu are carne, are doar forme ce trimit cu gândul la tipare externe”.

Dacă urmărim cu atenție descrierea personajului Ivanca de către Tată, semnificativ este fragmentul: „părul aramă topită, ochii lacuri verzi”³⁵. Mergând mai departe, prin prisma simbolisticii culorilor, din perspectiva lui Jean Chevalier, roșul este asociat focului, iar verdele este simbolul apei³⁶. Cât despre Nona, ea reprezintă aerul și pământul, fapt confirmat prin replicile rostite de celelalte personaje („Părul tău miroase a rouă”³⁷, „și ai țâșnit din pământ”³⁸, „Fiica pământului”³⁹, „sunt poveste, sunt gând”⁴⁰ etc.).

Din cele prezentate mai sus rezultă că ambele personaje feminine, privite împreună, reprezintă cele patru elemente primordiale, ceea ce ne trimite spre teoria lui Empedocle. Dacă „femeia este formă” pentru Blaga, după cum spunea Eugen Simion, atunci această teorie a celor 4 elemente se susține ca ipoteză hermeneutică.

Empedocle consideră că Universul este alcătuit din totalitatea formelor pe care le iau combinațiile celor patru elemente primordiale (apă, aer, foc și pământ), crearea obiectelor și a viețuitoarelor realizându-se tocmai prin unirea sau suprapunerea acestor elemente, fără a fi condiționate să interacționeze toate patru. Dar aceste procese nu sunt posibile decât dacă ura și iubirea se întâlnesc. Iar acțiunea lor este determinată de *ananke*, ceea ce înseamnă *necesitate*.

Această teorie ne permite să regăsim, la nivelul personajelor-nucleu, dublul feminin și masculin, care formează un tot unitar (Ivanca și Dinu/

35. Lucian Blaga, *Ivanca*, în *op. cit.*, p. 270.

36. Vezi Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *DICȚIONAR DE SIMBOLURI. MITURI, VISE, OBICEIURI, GESTURI, FORME, FIGURI, CULORI, NUME*, Editura Polirom, Iași, 2009.

37. Lucian Blaga, *Tulburarea apelor*, în *op. cit.*, p. 82.

38. Idem, *ibidem*, p. 124.

39. Idem, *ibidem*.

40. Idem, *ibidem*, p. 126.

Tatăl sau Nona și Moșneagul). Desigur că personajele masculine au și ele un echivalent în simbolistica elementelor, Tatăl e asociat teluricului („sunt jumătate pământ, jumătate spirit”⁴¹), iar Moșneagul reprezintă atât pământul, cât și apa („vine să liniștească focul, să sufle peste ape pentru a le limpezi”⁴²).

După cum am demonstrat mai sus, cuplurile Ivanca – Tatăl și Nona – Moșneagul sunt niște dubluri care se multiplică reciproc, ca într-o oglindă, fiind totodată și elemente nucleu. Însă ele sunt, în același timp, și personaje refractante, care transmit impulsuri ce modelează traiectoria personajului axial. Aceste impulsuri sunt rezultatul interacțiunii dintre elementele primordiale, care se atrag precum un magnet, sunt efectiv doi poli care susțin o verticală, personajul axial. Impulsurile nu s-ar putea manifesta dacă aceste două sentimente diametral opuse, ura și iubirea, nu ar coexista. Aceste două sentimente se regăsesc excesiv în opera blagiană: „Ești așa de frumoasă! Pentru tine ies din biserica mea și intru în carne!”⁴³, iar la polul opus: „Ieși, Nona, din viața mea, ieși! Strig ostent în noapte, ieși!”⁴⁴.

Prin această paralelă am vrut să subliniez încă o dată dualitatea inerentă care se țese precum o rețea ce cuprinde toate personajele blagiene. Acest pattern dual creează, cu toate acestea, un tot unitar prin transfer, prin tranzițiile care au loc în interior – conștient, inconștient, supraconștient –, cât și în exterior – mimică, gestică, decor, îmbrăcăminte. Aceste antinomii – fie că vorbim de personaje-cupluri, fie că ne referim la sentimente contrare (ură sau iubire) – declanșează în interioritatea personajului axial un conflict. Pentru a dezvolta această idee vă invit să aruncăm o privire asupra structurii corpului uman pe care Annick de Souzenelle o explică prin intermediul Arborelui-Sefirotului.

III. „Omul în Cosmos, Cosmosul în om”⁴⁵ sau Lumea interioară și Lumea exterioară

În viziunea lui Annick de Souzenelle, corpul „este în același timp instrumentul nostru, laboratorul nostru și lucrarea noastră, el este calea de la multiplu la unu”⁴⁶. Putem să afirmăm că omul, prin corpul său, „este punctul de întâlnire al universului [...] este punctul de unde pleacă toate vibrațiile, focarul unde se reflectă toate rezonanțele”⁴⁷. Mergând mai departe, corpul este reperul esențial pentru a înțelege traiectoria pe care o

41. Idem, *ibidem*, p. 307.

42. Constantin Cubleşan, *op. cit.*, p.258.

43. Blaga Lucian, *Tulburarea apelor*, în *op. cit.*, p. 82.

44. Idem, *ibidem*, p.131.

45. Annick de Souzenelle, *op. cit.*, p. 52.

46. Idem, *ibidem*, p. 56.

47. Idem, *ibidem*, p. 20.

au personaje axiale (Luca, Popa și Daria), dar și motivul pentru care s-a declanșat conflictul în interioritatea lor paradoxală.

Pentru a putea explica traiectul personajelor, care ori le recrează, ori le ucide, dar și momentul declanșării conflictului, am să fac apel la schema Arborelui-Sefirotului. La o privire globală, observăm că arborele este format din 3 cercuri, 3 triunghiuri, un pătrat și un ax central, care împarte proporțional figurile geometrice. Fiecare triunghi corespunde câte unei secțiuni a corpului, primul triunghi răsturnat reprezintă membrele inferioare (îl vom nota cu C), mai este numit și complexul urogenital, cel de-al doilea triunghi reprezintă viscerele (B), fiind numit și complexul cardio-pulmonar, iar ultimul este capul (A). Punctele de intersecție dintre triunghi și cerc sunt susținute de 3 piloni: picioarele unde se naște senzația, inima unde sălășluiește emoția, frumosul și iubirea, iar corolarul este creierul.

Echilibrul acestui ax este ținut de cei doi poli opuși, antinomici, complementari, care se regăsesc atât la stânga, cât și la dreapta. În cazul acestei abordări hermeneutice, polii antinomici sunt personajele-nucleu (Ivanca – Tată/ Dinu, respectiv Nona – Moșneagul). Ei bine, acest echilibru poate fi perturbat, dacă nu mai există comunicare între triunghiurile A (cap) și B (trunchi), deoarece triunghiul B se va hrăni din C. Rezultatul acestei întreruperi va fi „crearea unui cap fals din toate valorile pe care le zeifică, dar care sunt iluzorii”⁴⁸. Spre exemplu, la Luca, acest cap fals este exprimat prin arta sa, care are ca temă centrală arhanghelii, la Popă prin religia pe care o reprezintă, dar în care nu crede, iar la Daria prin iluziile pe care și le face când îl întâlnește pe Loga.

Fiindcă linia care leagă aceste două triunghiuri (A și B) este echivalentul gâtului, este prezent în structura textului dramatic motivul decapitării, pe care îl găsim în visul lui Luca. Această decapitare are rol eliberator, fără ea purificarea nu este posibilă. Din această cauză strămoșii, care nu sunt decât alte ipostaze ale eului, vor fi uciși.

Dacă ne oprim puțin asupra triunghiului B, care reprezintă „sediul ființei psihice și matricea ființei spirituale”⁴⁹, vom descifra și sfârșitul pe care fiecare personaj axial îl are. În cazul în care există comunicare între B și A, el va ajunge la desăvârșire, iar în caz contrar se va autodistrage.

Pentru a putea înțelege mecanismul, vom face apel și la pătrat. Pătratul simbolizează casa, „ideea de loc închis, secret, acoperit, în care cel ce rămâne un timp trăiește o încercare”⁵⁰. Aici se poate observa clar legătura dintre mediul exterior, dintre decor și interioritate. Iar această incursiune am realizat-o tocmai pentru a sublinia faptul că încăperile funcționează

48. Idem, *ibidem*, p. 59.

49. Idem, *ibidem*, p. 59.

50. Idem, *ibidem*, p. 65.

asemenea unui dublu al corpului în cazul personajelor noastre. Pentru Luca încăperea este mai mult decât grăitoare, ea este plină de arhangheli pictați, devenind o mărturie a ceea ce personajul încearcă să pară a fi. E doar o iluzie, fiindcă discuția dintre Dinu și Luca prevestește, de fapt, schimbările care se vor produce până la sfârșitul piesei. Pentru Daria locuința reflectă exact portretul ei, printr-un *mimesis* al vieții pe care și-ar dori să o aibă. Iar pentru Popa locuința sa nu face decât să zugrăvească portretul tipic al unui duhovnic.

Mergând mai departe, în ceea ce înseamnă simbolistica pătratului, vedem că acesta este reprezentat de cifra 4, care trimite la matrice sau la poartă. Poarta are dublă semnificație, ea poate să oprească sau să permită trecerea. Iar aici traiectoria personajelor blagiene se bifurcă. Pe de o parte, Daria se „împotmolește în propria materie”⁵¹, fiindcă s-a desprins de unul dintre cei doi poli ai săi din cauza discordanței care are loc între ei (este vorba despre conflictul dintre Filip și Luca, soluționat prin sechestrul Dăriei la domiciliu). Luca și Popa se îndreaptă, însă, în cealaltă direcție, ei vor fi „desăvârșiți”, fiindcă „nu iau în considerare decât mișcarea ce îi va putea controla”⁵². Această mișcare reprezintă, de fapt, polii care inspiră personajele axiale și le schimbă traiectoria.

Diferența se face în măsura în care personajul se lasă condus de mișcarea care îl inspiră, dar prin experiențele personale ale acestuia, fiindcă pentru a ajunge la cunoaștere, care reprezintă ultima etapă a desăvârșirii, trebuie să trăiești. Din această cauză Ivanca îi spune lui Luca: „Am venit să te ajut să trăiești”⁵³. Și tot din aceleași rațiuni Daria se va autodistrage, pentru că teama ei, de care nu poate să scape, „vine dintr-un deficit de viață”⁵⁴.

Am amintit mai sus despre existența unui conflict, vizibil, de altfel, în trilogia dramatică blagiană abordată în acest demers hermeneutic. Acest conflict are, potrivit lui Dan C. Mihăilescu, 5 etape: „conștientizarea crizei, relații limită, conflict interior, eliberarea de impasul existenței și soluționarea conflictului”⁵⁵. Declanșarea conflictului este însă provocată de iubire, la care se adaugă și ura, luând în considerare schema teoretică a lui Empedocle. Dacă iubirea reprezintă frumosul, trebuie să menționăm că în schema propusă de Souzenelle frumosul comunică implicit cu inima. Când cele două, frumosul și inima, comunică, atunci se produce „Răsturnarea lumilor”, adică „interiorul devine exterior” exact ca o „mănușă întoarsă”⁵⁶.

51. Idem, *ibidem*, p. 66.

52. Idem, *ibidem*.

53. Lucian Blaga, *Ivanca*, în *op. cit.*, p. 278.

54. George Gană, *op.cit.*, p.373.

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

56. Annick de Souzenelle, *op. cit.*, p. 71.

Acest lucru este posibil fiindcă cele două emisfere cerebeloase se încrucișează și își transferă informațiile, având loc tranziția de la vechiul eu la noul eu, de la personaje-cupluri la un tot unitar. În acest moment toate fațetele eului se contopesc într-una. Se face trecerea de la reflexia vizibilă într-o „oglină în chip întunecat”⁵⁷, la claritate, la ceea ce numim „față în față”⁵⁸, producându-se eliberarea. Prin această incursiune am conturat și rolul erosului în cele trei piese de teatru.

Rezumând cele spuse mai sus, această trilogie blagiană își are propriul ei mecanism, care este pus în mișcare de dublu. Personajele pe care le-am prezentat mai sus nu pot să funcționeze decât în cupluri până ajung la desăvârșirea de care vorbea Annick de Souzenelle, căci numai atunci când ajungi pe pisc dualismul dispare. Toate categoriile în care am încercat să încadrez personajele au avut ca scop sublinierea acestor nișe ascunse ale personajelor, indiferent că este vorba de exterior sau de interior. Sala cu oglinzi, elementaritatea personajelor, decorul, fiziologia și trăsăturile lor, toate ne semnalează că nu există întâmplări, ci doar realități ignorate.

Bibliografie:

- Blaga, L. (1984): *Teatru I*, Editura Minerva, București.
- Chevalier, J., Gheerbrant, A. (2009): *DICȚIONAR DE SIMBOLURI. MITURI, VISE, OBICEIURI, GESTURI, FORME, FIGURI, CULORI, NUME*, Editura Polirom, Iași.
- Cubleșan, C. (2005): *Dicționarul personajelor din teatrul lui Lucian Blaga*, Editura Dacia, Cluj Napoca.
- Gană, G. (1997): *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Editura Minerva, București.
- Mihăilescu, D. C. (1984): *Dramaturgia lui Lucian Blaga*, Editura Dacia, Cluj-Napoca.
- Souzenelle, A. (1996): *Simbolismul corpului uman*, Editura AMARCORD, Timișoara.

57. Idem, *ibidem*.

58. Idem, *ibidem*.

Căutarea de sine – între strigăt și tăcere

Ariadna-Laura FULEA
Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu

Abstract: The search for self is a complex and lengthy process in every man's life, a process that is looming on the literary level in the "Praise of sleep" of Lucian Blaga. The poet undertakes knowledge on four levels: the relationship with himself and with the world, the relationship with God, the state of suffering and the state of sleep. After going through all these forms of knowledge, the poet reaches the conclusion that can provide both things to delight and to disappoint, that some things can be unveiled to man, while others cannot, but also that the process of human knowledge spans the entire length of existence. One important thing that must be mentioned is that the search for self manifests both as an outcry and a silence because these are the forms in which the need for knowledge and its results are "materialized". The outcry and the silence are manifesting alternatively during the search, they are two inner needs and they can be manifested one in the continuation of the other one.

Cuvinte cheie: cautare de sine, strigat, liniste, suferinta, somn

Key-words: search for oneself, outcry, silence, suffering, sleep.

Tăcerea este „activitatea” în jurul căreia gravitează întreaga viață a lui Lucian Blaga, dar, mai ales, elementul central al poeziei sale. Tăcerea reprezintă pentru poet, în primul rând, viață, un sine învăluit în armonie, un „spațiu paradisiac”¹ și „o stare de grație”² deoarece, în percepția sa, tăcerea echivalează cu „marea pace a necreatului”, fiind opusă cuvântului care înseamnă „o intrare în temporalitate”, „o cădere în păcat”, deoarece cuvântul „limitează și condamnă”, iar această preferință a lui Blaga pentru tăcere este exprimată de poetul însuși în *Hronicul și cîntecul vîrstelor*, printr-o convingere personală: „La început n-a fost cuvântul. Mai veche decât amintirea noastră a fost viața noastră fără cuvânt”. Corin Braga formulează o concluzie a acestei convingeri prin care spune că: „poetul mut nu comunică prin Logos, ci prin însăși făptura sa”³. De aici rezultă că tăcerea devine o creatoare de universuri interioare pline de sensuri, un mod de a fi intrinsec al poetului, care nu mai comunică, ci se comunică, dar și „o tehnică de creație”.

Dacă tăcerea devine un mod intrinsec de a fi al poetului, înseamnă că

1. C. Braga, *Lucian Blaga. Geneză lumilor imaginare*, Institutul European, 1998, p.16.

2. Id, *ibid.*, p.16.

3. Id., *ibid.*, p.16.

acesta își orientează toată atenția nu spre realitatea exterioară, ci spre realitatea interioară, care devine mult mai importantă și mult mai greu de înțeles și de descoperit. În planul descoperirii interioare, tăcerii îi urmează meditația, care, la rândul său, duce la o căutare de sine, ce îi revelează scriitorului prin intermediul creștii, misterul propriei existențe.

Tăcerea care devine „lege” a universului blagian exclude, disprețuiește cuvântul (ca fapt exterior) care are efect distrugător asupra acestui univers, dar nu elimină cuvântul ca nevoie interioară, ca expresie și glas al tăcerii. De cele mai multe ori, artistul simte că acel cuvânt interior trebuie să se facă auzit, să iasă din obișnuit și atunci ia forma strigătului, a strigătului interior, al unui strigăt al tăcerii. Acesta este momentul în care, în creația blagiană, tăcerea nu se mai opune cuvântului, tăcerea nu se mai opune strigătului, acesta este momentul în care tăcerea și strigătul, ambele de natură interioară devin modalități ale căutării de sine. Tăcerea și strigătul se transformă în fapte exterioare în momentul în care poetul le acceptă ca pe o continuare a celor interioare, în momentul în care cele interioare sunt prea apăsătoare și au nevoie să iasă la suprafață, să se reverse în exterior, dar fără a uita că sursa lor este una interioară.

Atât în viața lui Blaga, cât și în opera sa, căutarea de sine se transformă într-o trebuință, într-un țel, ca urmare a necesității de identificare cu un eu masculin după cum susține Corin Braga, necesitate ce se prelungește pe parcursul întregii vieți și care face uz de fenomenele tăcerii și strigătului interior, pe care Blaga le-a exersat în copilărie și le-a desăvârșit pe parcursul maturității, acestea devenind și forme de a da glas creației sale.

Consider că nevoia omului de a pleca pe drumul căutării de sine are la bază o nevoie mult mai mare, și anume, nevoia descoperii de sine și a identificării cu sine, iar aceasta este o formă a necesității de cunoaștere a omului care se răsfrânge asupra întregului univers, necesitate de cunoaștere despre care vorbește și Constantin Noica, susținând că omul, ca o ființă metafizică, va căuta mereu să se întoarcă spre sine, să mediteze asupra existenței sinelui și a lumii. Omul se caută pe sine din nevoia de (auto)înțelegere și (auto)definire, de înțelegere și definire a lumii în care trăiește, a oamenilor, a raporturilor pe care trebuie să le stabilească cu aceștia, a naturii, a lui Dumnezeu. Omul trebuie și dorește să cunoască toate acestea pentru a-și înțelege și îndeplini menirea pe care o are, dar și pentru a-și găsi liniștea, căci fără o înțelegere cât de sumară a universului, viața lui s-ar consuma între amărăciune, spaimă și moarte interioară.

Această nevoie de cunoaștere specifică omului este întotdeauna de natură interioară și se consumă între strigăt și tăcere. La început este vorba despre o tăcere surdă și un strigăt mut care mocnesc în interior, iar apoi, pe măsură ce se intensifică și cauzează omului noi și noi dileme, căderi și deznădejdi,

din cauza naturii sale silnice, ele iau formele unei tăceri grăitoare și ale unui strigăt asurzitor.

În primul rând, căutarea de sine este o tăcere, deoarece în faza ei incipientă căutarea presupune interiorizare. Orice descoperire reprezintă inițial o victorie interioară, la fel cum orice transformare este simțită pentru prima dată în plan interior. De fiecare dată când ajungem să cunoaștem ceva la un nivel superior celui pe care îl știam, tăcem pentru a medita, pentru a analiza asupra lucrului respectiv, pentru a fi siguri de descoperirea noastră. Tăcerea ne ajută să asimilăm cunoașterea sau descoperirea, să ne-o asumăm în acord cu propriile noastre sentimente și gânduri, ea nu ne obligă să o exteriorizăm, ci ne ajută să ne acceptăm și să ne păstrăm alteritatea și individualitatea. Faptul că tăcerea presupune meditație, descoperire și dezvoltare este cunoscut încă din vechime, mai precis, la intrarea în Școala pitagoreică, elevul nu avea voie să vorbească timp de doi ani în vederea însușirii cunoștințelor și practicării a ceea ce se numește „ekhemythia”, adică „păstrarea cuvântului”. Când vorbim, de cele mai multe ori, ne lovim de cuvinte, fie pentru că nu le cunoaștem îndeajuns, fie pentru că înțelesul lor este prea restrâns, ceea ce înseamnă că, cuvintele eșuează să redea pe deplin ceea ce gândim sau simțim, dar mai înseamnă și că tăcerea nu este cea care blochează într-un fel sau altul gândirea sau simțirea, ci le amplifică, le dezvoltă, înseamnă că ea este creatoare de universuri interioare. În cazul lui Blaga, prietenii spun despre el că prefera „să-i observe și să-i asculte pe ceilalți”, că „Gestul obișnuit, când gîndea la ceva, era următorul: întorcea capul la dreapta, și-l sprinținea pe arătător și se uita în sus. Nu scotea un cuvânt.”⁴, ceea ce înseamnă că tăcerea se continuă cu meditația, iar meditația duce la descoperire, la revelarea adevărurilor nu doar exterioare, ci, mai ales, interioare. Înclinația lui Blaga spre tăcere evidențiază și faptul că ea premerge orice act al vorbirii, astfel înainte de a fi cuvântul este tăcerea. Tăcerea, ca o cauză a meditației, poate lua adesea dimensiunea unui strigăt al tăcerii, mai ales în momentele în care meditația depășește înțelegerea umană, devenind o tăcere care chinuie, o tăcere apăsătoare. Strigătul de tăcere pe parcursul căutării de sine este specific de obicei momentelor de angoasă, de trăiri contradictorii, de derută, în care tăcerea este mai grăitoare decât strigătul.

În al doilea rând, strigătul deplasează căutarea de sine din plan interior în plan exterior, ceea ce înseamnă un plus în cunoașterea de sine, deoarece presupune ajutor din afară. Strigătul înseamnă exteriorizare, eliberare, având ca urmare liniștea. Strigătul înseamnă disperare, neputință, nevoie de regăsire, așa cum este evidențiat și de Edvard Munch în tabloul „Strigătul”, dar mai înseamnă și înțelepciune, deoarece presupune conștientizarea faptului

4. Id., *ibid.*, p.17.

că omul nu e singur, dar și capacitatea de a da glas disperării în așa măsură încât să putem fi înțeleși și ajutați. Strigătul nu înseamnă doar exteriorizare, ci el presupune și interiorizare pentru că el își are originea în interior. Fără o sursă interioară, el nu s-ar mai răsfrânge în exterior, astfel strigătul, asemenea tăcerii, este un fenomen interior care are uneori urmări exterioare. Strigătul este și el o urmare a meditației, dar a unei alte meditații, a unei meditații care provoacă suferință, dar și a unei meditații care dorește să se facă auzită. Am afirmat că tăcerea există înaintea cuvântului, dar pot spune același lucru și despre strigăt, deoarece înainte ca durerile și frământările interioare să ia forma cuvintelor, ele se pot manifesta ca strigăt. Este chiar mai ușor ca ele să fie redată printr-un strigăt decât prin cuvinte. Acest lucru nu exclude însă faptul că cuvintele se fac mai bine auzite atunci când sunt însoțite de un strigăt. Dacă am vorbit de un strigăt al tăcerii, pot vorbi și despre o tăcere a strigătului, ceea ce înseamnă că strigătul nu e destul de expresiv pentru a reda tăcerea, dar mai poate însemna și faptul că strigătul depășește limitele sonorității și pătrunde în cele ale ne-sonorității, atingând astfel nivele mai înalte decât cele cunoscute și pătrunzând în sfera tăcerii.

Așadar, căutarea de sine se poate realiza atât pe căile tăcerii, cât și pe cele ale strigătului, fiecare fiind liber să își aleagă calea pe care o dorește sau care îi este impusă de circumstanțe, însă poate la fel de bine să pornească din sfera uneia și să ajungă în sfera celeilalte, deoarece ele se pot manifesta una în continuarea celeilalte.

Căutarea de sine este un proces care se realizează pe tot parcursul vieții și sub toate formele care stau la îndemâna omului și care îi permit să ajungă la diferite nivele ale descoperii și cunoașterii de sine. Această căutare de sine se poate identifica la nivelul întregii creații blagiene, însă vom realiza o analiză mai amănunțită asupra volumului „Lauda somnului”. În acest volum, căutarea de sine devine o nevoie a eului creator, devine o „muncă” zilnică și zilnică, se consumă între strigăt și tăcere și este identificabilă pe mai multe direcții sau coordonate, cum ar fi: eul în raport cu sine și cu lumea, eul în raport cu Dumnezeu, somnul și suferința.

Blaga, în încercarea de descoperire a propriei persoane, pornește pe drumul unei duble căutări, orientate atât asupra lumii sale interioare, cât și a lumii sale exterioare. Analizându-i opera, întrebarea care se cere a fi pusă este: căutarea de sine pornește de la interior spre exterior sau invers? Având în vedere faptul că tăcerea a fost o parte a personalității lui Lucian Blaga, dar și faptul că aceasta ne demonstrează că poetul a fost „un om aplecat spre el însuși”⁵, răspunsul pe care îl putem deduce este unul de netăgăduit, și anume, că în planul căutării de sine, Blaga pornește de la interior spre exterior.

5. Id., *ibid.*, p.16.

Pentru a putea dobândi o înțelegere cât mai justă și mai profundă a existenței și a rostului său în lume, poetul realizează că drumul căutării de sine trebuie să urmeze un „itinerar” și că trebuie să pornească de la origini, de la momentul în care viața nu exista încă, adică de la increat, lucru la care face referire și Corin Braga: „Întreaga operă a lui Blaga este străbătută de nostalgia întoarcerii la starea paradisiacă a increatului”. Astfel, poetul privește viața în „*Perspectivă*” și pornește pe drumul căutării de sine de la primele semne de existență sau poate înainte de acestea, adică de la preexistență, în cazul de față, increatul: „Noapte. Subt sfere, subt marile,/ monadele dorm.” Poetul este totuși capabil de a vedea în această ne-ființă o formă de existență și anume, existența tuturor în toate, prin alăturarea în aceeași imagine a unor „Lumi comprimate” și a monadelor. Aceasta înseamnă că întregul, viața din el este o mărturie a existenței celor mai mici forme de viață, la fel cum aceste forme dovedesc existența întregului. Menționarea faptului că „monadele dorm” este o mărturie blagiană referitoare la convingerea că înainte de existență a fost tăcerea și astfel, starea de liniște, de grație poate fi dobândită doar în tăcere. Mișcarea monadelor ce urmează mometului de liniște este datătoare de viață, ea se petrece tot în tăcere, iar rezultatul ei este „lauda somnului”.

Ființa poetului care a reușit să înțeleagă cum s-a făcut trecerea de la pre-existență la existență, care sunt stările care au făcut posibilă această trecere, prinde curaj, „percepe prezența în trupul său a unei sălbatice vitalități”⁶, își dorește să se înalțe cât mai sus pe culmile cunoașterii și se identifică cu pasărea sfântă din poezia cu același nume. Pasărea devine aici un simbol al cuvântului: „În păduri plutitoare-ai strigat”, care poate fi exprimat prin intermediul cântecului: „cântec de aur rotind”, iar ambele, cuvântul și cântecul, nu sunt altceva decât forme de manifestare a ființei umane. Fără a se îndepărta prea mult de imaginea increatului, Balga percepe pasărea și asemenea unui simbol al primordialului, al nașterii lumii: „în păduri plutitoare-ai strigat/ prelung deasupra întâiilor ape”. Strigătul, opus tăcerii, înseamnă de data aceasta naștere, viață. Poetul se identifică cu pasărea sfântă, deoarece ea este văzută asemenea unui simbol al cunoașterii absolute: „Înalță-te fără sfârșit”, al infinitului, „simboluri ale stărilor superioare ale ființei, deci ale sufletului omului”⁷, dar și un simbol al „celuilalt țărâm”: „Ai trăit cândva în funduri de mare/ și focul solar l-ai ocolit pe de-aproape”, fiind deopotrivă și o „întruchipare a visurilor omului”⁸: „ghicești în adâncuri toate misterele”. Astfel, pasărea, prin apropierea ei de cer și prin zborul său deasupra lumii, este capabilă să cunoască toate misterele lumii, iar din acest motiv poetul o alege ca formă a existenței cu care ar dori să se identifice.

6. I. Bălu, *Opera lui Lucian Blaga*, Ed. Albatros, 1997, p. 77.

7. E. Todoran, *Lucian Blaga. Mitul poetic*, Ed. Facla, 1983, p. 45.

8. Id., *ibid.*, p. 114.

Dorind să cunoască lumea și în concretețea ei, nu doar sub o formă empirică sau imaginativă, poetul se refugiază „În munți”, unde natura îi este revelată. Aici descoperă că natura are viață, că este un „organism” viu, dar care lasă să îi fie cunoscut secretul/ misterul doar pe timpul nopții: „Lângă schit miezul nopții găsește/ făpturi adormite’n picioare.” De asemenea, eul poetic descoperă că totul palpită de viață: „Duhul mușchiului umed/ umblă prin văgăuni” și că natura are o putere mai mare decât cea a oamenilor: „mieii uciși de puterile codrului”. Tot în acest spațiu al naturii, Blaga îl descoperă pe Dumnezeu, dar îl percepe asemenea unui Dumnezeu care este una cu natura: „Mocnind subt copaci Dumnezeu se face mai mic/ să aibă loc ciupercile roșii/ să crească subt spatele lui”, ceea ce demonstrează că natura are putere creatoare, are puterea de a stăpâni totul, iar oamenii, în raport cu ea, sunt ne semnificativi. Omul pare a stăpâni natura, dar de fapt, ea este cea care îl stăpânește pe el.

Pentru a dobândi o cunoaștere mai profundă a tot ceea ce există, și implicit a propriei persoane, eul creator privește lumea în ansamblul ei în „*Fum căzut*”. Așa descoperă că totul se reduce la zădărnicie, răceală și cădere: „S’aude zbor scurt și zadarnic/ de găște peste pajiști reci” și că strigătul, ca formă de cunoaștere, este redus la tăcere „Un fluier seacă, altul nu s’arată.” Căderea bolții: „cu mișcări oprite ades/ văd bolți prăbușite în apă” sugerează o ruptură, o inversare a valorilor, o neputință de înălțare, dar și un amestec al forțelor sau principiilor. Încercarea de plasare a propriei persoane în mijlocul acestei lumi și identificarea eului cu toate acestea, îl îndreaptă pe Blaga spre perceperea propriei persoane asemenea uneia incapabile de a se înălța în planul spiritual și al cunoașterii: „astăzi ca niciodată/ sunt fratele obosit/ al cerului de jos/ și-al fumului căzut din vatră”.

Văzând toate acestea, poetul oscilează între entuziasm și deznădejde/ dezamăgire, stare pe care o exprimă cel mai bine prin postura pe care o indică poezia „*Cap aplecat*”. Poetul nu și-a pierdut încă (definitiv) dorința de viață și de cunoaștere și astfel el își exprimă lupta pentru supraviețuire și nevoia lui de existență: „Mă îndemn să fiu/ și o clipă mai sânt”. Din analiza pe care o face asupra sentimentelor care îl încearcă, „Lucian Blaga are foarte acuta senzație de a fi un <<picur>> din oceanul existențial, un element constitutiv al substanței cosmice”⁹: „Undeva pe câmp/ a murit fratele vânt”. Tot printr-o identificare cu natura, Blaga înțelege că mai are încă mult de parcurs până la aflarea și înțelegerea rostului său în lume: „Printre umbre prelungi/ rostul mi-amân”. Nevoia de cunoaștere a lumii și a sinelui se manifestă atât în planul gândirii, cât și al cuvântului, care se opune tăcerii: „în fântână mi-aplec/ gând și cuvânt”. Poemul se încheie într-o manieră optimistă, deoarece poetul

9. I. Bălu, *op.cit.*, p. 76.

ajunge la concluzia că unele mistere ale universului îi sunt revelate omului: „Ceru-și deschide/ un ochiu în pământ”.

Poetul, în încercarea de a anticipa dacă acest drum al căutării de sine pe care a pornit va avea un rezultat final, își proiectează toate concluziile la care a ajuns până acum în viitor, bazându-se pe experiențele avute și pe o „*Cetire din palmă*”. Astfel, el descoperă că omul este veșnic un căutător de sine, iar în această căutare se va lovi mereu de lucruri care îl vor împiedica să ajungă la un rezultat: „La pautruzeci de ani- în așteptare/ vei umbla ca și-scum printre stele triste și ierburi”. Căutarea este un proces de durată și un demers interior, iar această căutare duce uneori la o pierdere, dar nu la una exterioară, ci la una interioară: „La patruzeci de ani sugrumându-ți cuvântul/ te-i pierde în tine - în căutare”. Această pierdere pe timpul căutării echivalează, în viziunea poetului, cu o hoinăreală prin lume: „Prin ani un vânt o să te tot alunge subț cer,/ vei mânca miere neagră și aplecat vei tăcea”. Din afirmațiile eului reiese că tăcerea este singura formă de rezistență la această inițiativă silnică de căutare. În opoziție cu poemul anterior, poemul de față poartă mai mult amprenta dezamăgirii și chiar a disperării : „vei aștepta să vie la tine celălalt țarm” și se finalizează în aceeași manieră dezolantă: „ce sămânță n'a fost în deșert aruncată:/ ce lumină n'a fost în zadar cântată?”.

După ce a făcut uz de memoria sa anticipativă, poetul revine în prezent și încearcă să analizeze lumea în ansamblul ei, pământ și cer deopotrivă, analiză pe care o transpune în „*Peisaj transcendent*”. Imaginea generală pe care o conturează poemul este aceea a unei lumi care și-a pierdut sensul, a unei lumi dominate de o „ordine întoarsă”: „Cocoși apocaliptici tot strigă,/ tot strigă din sate românești”. Cocoșul, simbol al zorilor, al luminii și izgonitor al duhurilor întunericului, își pierde aceste atribute și capătă altele, dar în sens negativ, el devenind un prevestitor al apocalipsei. Această prevestire se face prin intermediul unui strigăt, deoarece disperarea și deznădejdea pe care o sugerează tabloul nu pot fi exprimate sub altă formă. În această lume lispită de ordine, noaptea nu se mai lasă revelată omului, ci ea începe să devină o „putere” de sine stătătoare, manifestându-se prin acțiuni specifice omului-auz și văz: „Fântânile nopții/ deschid ochii și-ascultă/ întunecatele vești.”, iar păsările, simboluri ale înaltului, coboară acum în adânc: „Păsări ca niște îngeri de apă/ marea pe țărături aduce.” În lumea conturată apare și un strop de divinitate, numai că și acestei apariții îi lipsește sensul, deoarece Iisus este surprins doar în ipostază umană, el sângerează lăuntric, iar „forța” care îi provoacă această sângereare este cea a cuvântului, care capătă acum accepțiuni distrugătoare: „Isus sângerează lăuntric/ din cele șapte cuvinte/ de pe cruce.” Forțele naturii își schimbă și ele semnificația, astfel apa, asemenea cuvântului, nu mai este esența vieții, ci a morții: „apă moartă din scocuri”, focul, care este singurul ce își păstrează atributele în această lume, nu se mai manifestă

asemenea unei forțe care vine să anihileze toate aceste răsturnări de sens, ci vine să le amplifice, învălunind în valuri distrugătoare întregul pământ: „Arde cu păreri de valuri/ pământul îmbrăcat în grâu.”, iar vântul distruge, la rândul său, tot ce întâlnește în cale: „Vântul a dat în pădure/ să rupă crengi și coarne de cerbi.” Imaginea finală a acestei lumi lipsite total de sens este una dominată de simboluri ale morții: „Clopote sau poate sicriile/ cântă subt iarbă cu miile.”

Plecând pe acest drum al căutării de sine, poetul ajunge inevitabil la un „*Asfințit*” care poate fi atât al vieții, cât și al căutării, moment în care realizează că viața omului este dominată de monotonie: „Peste-aceleași arătări și-aceleași case/ clopot de sear’aud.” Chiar dacă Blaga a reușit până acum să cunoască și să încadreze viața în niște coordonate, fie ele și mai puțin conturare, totuși, nu a reușit acest lucru și în planul cunoașterii de sine și al raportării la lumea în care trăiește, iar acest lucru este exprimat în poem prin simbolul crucii: „Și stau în cruce/ cu o zi sub cer pierdută.”, care sugerează dezorientarea, stare definitivă pentru poet în momentul de față, dar care semnifică, în același timp, nevoia de cunoaștere care nu a fost definitiv satisfăcută, dar și incapacitatea de decizie: „Se desface - care poartă?/ Se deschide - care ușă?”. În mijlocul acestui impas în care se află, poetul are totuși revelația morții, văzută ca lege universală: „Ah pasărea Foenix ca altădată/ nu mai sboară peste oraș.”

Asfințitului îi urmează o „*Noapte ecstatică*”, pe timpul căreia autorul încearcă să pătrundă în cele mai profunde laturi ale ființei sale și să treacă printr-un filtru al analizei tot ceea a văzut și simțit până acum, dar nu face acest lucru într-un mod obișnuit, ci printr-o ieșire din sine, căreia îi urmează „o stare de intergrare în mister, proprie cunoașterii luciferice”¹⁰: „Adânc subt bătrânele/ verziile zodii-/ se trag zăvoarele/ se ’nchid fântânile./ Așează-ți în cruce/ gândul și mâinile./ Stelele curgând/ ne spală țărânile.” Toate concuțiile la care poetul ajunge în urma parcurgerii și analizei acestui drum al căutării de sine sunt consemnate apoi în „*Biografie*”. Plasarea acestui poem la începutul volumului are rolul de a anticipa mesajul întregului volum. Această biografie este o încercare de definire a sinelui în raport cu lumea exterioară, lumea interioară și cu istoria, o privire dintr-o nouă perspectivă a tot ceea a fost trăit până acum. Biografia începe prin aluzia la necunoscutul interior și neputința de a se defini, stările care l-au determinat pe scriitor să plece pe drumul căutării de sine: „Unde și când m’am ivit în lumină, nu știu/ din umbră mă ispitesc singur să cred/ că lumea e o cântare.” Prezența oponentilor, lumină- umbră și cunoscut- necunoscut, implică ideea de încercare a omului de a se depăși, de a-și transforma umbra în lumină, după cum afirmă și Eugen Todoran: „orice coborâre în lumea interioară, în <<întunerice>> este în același timp o înălțare

10. E. Todoran, *op.cit.*, 1983, p. 300.

spre lumea exterioară, spre <<lumină>>.”¹¹ În același timp, prezența acelorași termeni indică admiterea, de către autor, a faptului că el este atât umbră, cât și lumină, atât tăcere, cât și cuvânt, atât iad, cât și „munte de crini”, iar aceste contraste nu duc la altceva decât la o armonizare a ființei, iar această armonizare interioară se prelungește în exterior, astfel autorul percepe lumea ca pe o cântare. Lumea îl miră, îl surprinde, îl face să se simtă străin și vrăjit, dar și împlinit; prin aceste contradicții, eul se dedublează pentru a putea cunoaște lumea prin intermediul tuturor simțurilor și forțelor: „Străin zămbind, vrăjit suind/ în mijlocul ei mă ’mplinesc cu mirare.” Eul cântă lumea aceasta armonioasă prin contradicțiile sale, prin intermediul cuvântului și o face într-un mod prin care încearcă să își pună puterile la încercare: „Câteodată spun vorbe cari nu mă cuprind,/ câteodată iubesc lucruri cari nu-mi răspund.”, tocmai datorită dorinței puternice de autocunoaștere și autodefinire. Această tăcere a lucrurilor indică faptul că cunoșterea numeroaselor taine ale lumii se petrece în tăcere, tăcerea fiind și o modalitate de cunoaștere luciferică, proprie poetului. Poetul își consemnează și impulsurile dorinței de căutare a sinelui de care a fost animat: „De vânturi și isprăvi visate îmi sunt ochii plini”. În continuare, autorul specifică modalitatea prin care omul se poate autocunoaște: prin intermediul înaintașilor: „fac schimb de taine cu strămoșii”, aceasta fiind o altă modalitate de cunoaștere care se realizează tot în tăcere, dar și prin interiorizare. Blaga își încheie biografia prin referirea la starea de somn, sub semnul căruia stă trecerea omului prin lume: „am cântat și mai cânt marea trecere/ somnul lumii”, făcând raportare, în același timp, și la tăcerea care i-a fost ca o a doua natură, dar și la faptul că viața omului și încercarea de a se cunoaște este o trudă, un chin și o apăsare: „tăcând imi trec steaua ca o povară.”

Ca o concluzie a celor spuse până acum, căutarea de sine a poetului în raport cu eul și cu lumea se consumă între strigăt și tăcere, între contradicții, care din punctul de vedere al poetului, armonizează lumea și implicit ființa, dar această căutare este una dificilă, care presupune efort, tenacitate, răbdare, care aduce, pe lângă bucurii, și dezamăgiri și neîmpliniri.

În această căutare a sinelui, Blaga se orientează și pe o altă direcție, aceea a raportului omului cu Dumnezeu. Astfel, el analizează atât realția lumii cu Dumnezeu în „*Paradis în destrămare*”, cât și cea a propriei relații cu divinitatea în „*Ioan se sfâșie în pustie*”. În primul poem, eul liric, pentru a se afla pe sine prin intermediul divinității, recurge la o încercare de observare a raportului care se stabilește între lume/oameni și Dumnezeu, însă concluziile la care ajunge sunt dezolante și decurajatoare. Imaginea dominantă a poeziei este aceea de degradare, de cădere, de desacralizare a lumii și de absență a oricărei

11. E. Todoran, *Lucian Blaga. Mitul poetic*, Ed. Facla, 1981, p. 47.

forme a divinului, a absolutului: „Portalul înaripat mai ține întins/ un cotor de spadă fără de flăcări.” Lipsa flăcării sugerează o stingere a credinței din sufletul omului, o stingere a dorinței de comunicare cu El și a dorinței de resacralizarea a lumii, în general, și a omului, în particular. Această stingere are ca fenomen imediat următor întinericul, care duce la dispariție. „Nu se luptă cu nimeni/ dar se simte învins” demonstrează faptul că lupta este deja pierdută, omul nu mai caută să se salveze, ci este mulțumit de starea în care se află. Orice formă a divinului este umanizată ca urmare a dispariției sacralității, astfel, totul se reduce la scară umană, chiar și serafimii își consumă existența „pe pajiști și pe ogor” și „însetează după adevăr,/ dar apele din fântâni/ refuză gălețile lor.” Această înclinație „mai mare spre <<pământesc>> decât spre <<ceresc>>”, corespunde unui proces imaginar de inversare a valorilor.”¹² Fântâna este un simbol al cunoașterii, al pătrunderii în sfera misterelor care se află în adâncul pământului, dar în același timp, și al misterelor din sufletul omenesc, dar și al adevărului, după cum este sugerat în poezie. Apa este un simbol al vieții, al regenerării, dar și al veșniciei dacă e să analizăm cuvântul biblic: „Dar cel ce va bea din apa pe care i-o voi da Eu nu va mai înseta în veac, căci apa pe care i-o voi da Eu se va face în el izvor de apă curgătoare spre viață veșnică” (Ioan, 4:14), însă această apă le este refuzată îngerilor. Neputința omenescă este modalitatea prin care poetul conturează cel mai bine această lume lipsită de orice manifestare divină: „Arând fără îndemn/ cu pluguri de lemn/ arhanghelii se plâng/ de greutatea aripelor.” Greutatea aripelor arată că orice formă de sublimare, de înălțare a ființei este văzută ca o povară, de unde rezultă o inversare a valorilor: „porumbelul sfântului duh,/ cu pliscul stinge cele din urmă lumini”, deoarece orice formă de divin nu mai are putere transfiguratoare asupra omului, iar omul nu mai este capabil să păstreze forme ale divinului în el. Interjecția „vai mie, vai ție” indică faptul că totul e pierdut, nu mai există cale de întoarcere sau speranță de recuperare a ceea ce s-a pierdut. Motivul păianjenilor asociat celui al putrezirii: „păianjeni mulți au umplut apa vie/ odată vor putrezi și îngerii sub glic” este un indiciu al degradării acestei lumi. Astfel, privită în ansamblu, poezia este un strigăt al poetului, adresat lumii, prin care încearcă să tragă un semnal de alarmă asupra pericolului la care este expusă o lume din care lipsește divinul, dar este, în același timp, și o încercare a poetului de a căuta divinul atât în lume, cât și în sine.

Poezia „*Ioan se sfâșie în pustie*” arată raportarea poetului la divinitate, toate stările prin care acesta trece în căutarea sa, căutare ce poate avea aceleași dificultăți în cazul fiecărui om în parte. Poezia este un strigăt de disperare și, pe alocuri, de revoltă, un strigăt adresat divinității care nu își mai face simțită

12. E. Todoran, *op. cit.*, 1981, p. 47.

prezența printre oameni. Poetul se arată revoltat față de faptul că divinitatea nu se lasă cunoscută și își începe discursul sub modul ex abrupto: „Unde ești Elohim?”. Utilizarea lui „Elohim” în locul lui „Dumnezeu” arată încă o dată dezorientarea eului, care nu mai știe în ce sau în cine să creadă, care nu mai știe care este dumnezeul adevărat, dar nu dintr-o lipsă de credință, ci din dorința arzătoare de căutare și de descoperire a adevărului suprem. În poem se poate identifica o dublă căutare: nu doar omul îl caută pe Elohim, ci și Elohim îl caută pe om, ceea ce semnifică faptul că între om și Dumnezeu s-a produs o ruptură, o înstrăinare, iar din această cauză omul nu se mai cunoaște: „Tu poate și astăzi o mai aștepți./ Unde ești Elohim?”. Căutarea divinității se realizează pe toate planurile în care omenescul se poate manifesta, „ca și cum eul poetic ar îmbrăca haina elementelor dezlănțuite ale naturii”¹³: în noapte („printre stihiiile nopții te iscodim”), pe pământ („sărutăm în pulbere steaua de subț calcăie/ și ’ntrebăm de tine- Elohim!”), în natură („Vântul fără de somn îl oprim/ și te ’ncercăm cu nările/ Elohim!”), „Animale străine prin spații oprim/ și le ’ntrebăm de tine, Elohim!”). Eul devine unul stihial în această căutare disperată: „Umblăm turburați și fără de voie”, „Până în cele din urmă margini privim” și se zbate mereu între contradicții: „noi sfinții, noi apele,/ noi tâlharii, noi pietrele”, iar din aceste cauze lupta omului în această căutare este peste puterile lui: „drumul întoarcerii nu-l mai știm”. Analizată în ansamblu, poezia ne demonstrează că divinitatea este căutată pentru a da un răspuns în ceea ce privește sensul existenței umane.

Această coordonată a căutării de sine, prin raportare la divinitate, reprezintă o parte importantă a operei blagiene, iar ea este tratată și în ansamblu, adică este tratată atât relația omului cu Dumnezeu, cât și a lumii, naturii cu creatorul său. Un astfel de exemplu este poezia „În munți”. Aici, divinitatea care se revelează omului este „înțeleasă ca o eliberare a lui de sub puterile oarbe și întunecoase ale naturii”¹⁴: „Cai galbeni și-adună sarea vieții din ierburi./ Mocnind sub copaci Dumnezeu se face mai mic/ să aibă loc ciupercile roșii/ să crească sub spatele lui.” De asemenea, „<<Zmeul>> din văzduhuri, ce doarme în <<copac>>, este <<balaurul>> subpământean, care pentru poet, prin inversiunea cerului cu pământul, deschide spațiul transcendenței pentru cunoașterea <<luciferică>>. În munți, Dumnezeu <<mocnește sub copaci>>, deci” este „confundat cu <<natura>>, cu forța de germinație și creștere, cu Muma existenței”¹⁵: „Subt scut de stânci, undeva/ un bălaur cu ochii întorși spre steaua polară/ visează lapte albastru furat din stîni.”

Această modalitate a cunoașterii de sine prin raportarea la divinitate îi

13. I. Bălu, *op. cit.*, p. 79.

14. E. Todoran, *op. cit.*, 1983, p. 279-280.

15. E. Todoran, *op. cit.*, 1983, p. 302-303.

oferă poetului posibilitatea de a cunoaște lumea și de a se cunoaște dintr-o altă perspectivă, cea metafizică, numai că rezultatul la care ajunge poetul este cel al unui paradis în destrămare din cauza îndepărtării omului de Dumnezeu, dar și a îndepărtării lui Dumnezeu de om, Acesta nemaiiăsându-se găsit.

O altă modalitate pe care Blaga o utilizează pentru a se autocunoaște este analiza stării de suferință, care în viziunea sa, este relevantă și revelatoare în acest demers al căutării de sine, deoarece ea îi arată omului și cealaltă parte a lumii, aceea dominată de efort, tristețe, amărăciune, dezamăgire și dezgust, sentimente fără de care cunoașterea umană ar fi incompletă, iar aceasta pentru că fără ele lumea și-ar pierde echilibrul. Poetul își evidențiază poziția sa față de această stare pornind de la o „*Tristețe metafizică*”. La o primă vedere, lumea este deschisă pentru a fi descoperită: „În porturi deschise spre taina marilor ape”. Pentru că poetul dorește să îi fie descoperite cât mai multe taine prin intermediul suferinței, el încearcă să o cunoască sub cât mai multe forme, iar din acest motiv eul se pune în locul mai multor ipostaze de existență umană. Alături de pescari așteaptă să se întâmple o minune asemănătoare celei din Biblie, aceea a pescuirii minunate, numai că această pescuire minunată de care ar dori să se bucure poetul este una în planul cunoașterii. El dorește ca prin intermediul unei astfel de minuni să i se reveleze misterul divinității, iar ca urmare a acestei revelații, el să fie capabil să cunoască și să înțeleagă umanitatea, în general și propria persoană, în particular: „am cântat cu pescarii, umbre înalte pe maluri/ vișind corăbii încărcate/ de miracol străin.” Poetul trece apoi în ipostaza unui lucrător care încearcă să ridice poduri care să se înalțe spre culmile cunoașterii: „Alături de lucrătorii încinși în zale cănite/ am ridicat poduri de oțel/.../și orice pod se arcuia/ trecându-ne par’că pe un tărâm de legendă cu el.” Alături de sfinți încearcă să cunoască răbdarea și singurătatea: „lângă sfinți bătrâni ca ghicitoarele țării,/ și-am așteptat să se deschidă/ o fereastră de scăpare/ prin puternice spații de seară.” Toate acestea presupun efort: „m’am svârcolit pe drumuri, pe țărături/ între mașini și ’n biserici.” și toate îi aduc la final un plus de înțelegere: „Acum mă aplec în lumină”. Însă această cunoaștere îi este oprită de un strigăt de disperare: „oh, nici o minune nu se ’mplinește./ Nu se ’mplinește. Nu se ’mplinește!” Tocmai acest strigăt face imposibilă recunoașterea unor mistere ce deja au fost revelate: prin trăirea atâtor experiențe, poetul trece într-un alt plan al cunoașterii, superior oamenilor obișnuiți. Concluzia formulată de Blaga în finalul poemului este aceea că descoperirea misterului existenței pornește de la umanitate, pornește de la lucrurile cele mai mici care inițial par a nu ascunde niciun mister, nicio formă de cunoaștere sau de descoperire în spatele lor: „Și totuși cu cuvinte simple ca ale noastre/ s-au făcut lumea, stihiiile, ziua și focul./ Cu picioare ca ale noastre/ Isus a umblat peste ape.” Aceasta demonstrează că orice act al cunoașterii și al descoperirii trebuie să

pornească de jos, trebuie parcurs cu răbdare, dar mai poate demonstra și faptul că el pornește de la interior spre exterior.

Trecând prin această experiență mai presus de fizic, viața poetului începe să se consume între „*Tăgăduiri*” care se răsfrâng asupra întregii lumi, cu tot ceea ce cuprinde ea. Astfel, natura, reprezentată de pomi, se alătură stărilor poetului, amplificându-le: „Arbori cu crengi tăgăduitor aplecate/ fac scoară în jurul unui lăuntric suspin.” Lăuntricul suspin este o formă de tăcere, dar și de strigăt interior, ce acum este etern, deoarece este „solidificat” în timp, ajunge să devină concret și astfel capătă proporții supradimensionale. Acest suspin nu este altceva decât căutarea de sine. Eul poate fi un Crisos, iar efortul său, demersul său interior, suferințele prin care trece pe timpul căutării de sine echivalează cu o răstignire interioară: „Peste toate potecile zilei/ cu surâs tomnatic/ se răstinesc singuri/ Cristoși înalți pe cruci de arin.” Eul descoperă că lumea, existența, omul sunt negare, tristețe și sfârșit: „pretutindeni e o tristețe. E o negare. E un sfârșit.”, iar în acest univers moartea este singura modalitate pe care poetul nu a încercat-o în acest demers al căutării: „niciun cântec nu mă îndeamnă/ să fiu încă odată.” Astfel, eul liric își dorește moartea, atât pentru faptul că ea a rămas un mister nerevelat încă, cât și pentru faptul că acest efort al căutării pare să fie o moarte interioară: „Dar eu umblu lângă ape cântătoare/ și cu fața ’ngropată în palme- mă apăr:/ eu nu! Amin.” Aceste versuri finale indică pe lângă apărarea poetului în fața vieții, a suferinței și a sentimentului zădărnicii vieții și faptul că „Prin inconfundabila individualitate, Lucian Blaga trăiește senzația unicității între semenii”¹⁶. Sentimental dominat al poemului este melancolia, identificată cu „dispersarea ființei care nu-și mai simte înrădăcinarea organic în lume” și care „devine astfel sentiment tragic al ruperii de lume și deci, al neparticipării la existență”.¹⁷

Așadar, suferința este o modalitate de cunoaștere prin care reușim să ne descoperim cele mai profunde laturi ale ființei noastre, este modalitatea care ne oferă posibilitatea să ne punem în locul celorlalți, fiindu-ne astfel posibil să trecem prin mai multe experiențe în urma cărora dobândim o cunoaștere mai adâncă a propriei persoane.

Ultima, dar nu cea din urmă stare la care se raportează Blaga pentru a se descoperi este somnul, stare sub imperiul căreia este așezat întregul volum. Raportarea poetului la această stare este reliefată în poemul „*Somn*”. Poetul începe prin specificarea momentului caracteristic acestei stări: „Noapte întreagă. Dănuiesc stele în iarbă.” Noaptea conține mistere ce trebuie descoperite, dar poate fi vorba aici și de o noapte interioară, o nevoie de

16. I. Bălu, *op.cit.*, p. 80.

17. C. Braga, *op.cit.*, p. 40.

cunoștere. Dănțuirea stelelor echivalează cu o coborâre a transcendentului în plan pământesc, coborâre ce indică o mișcare feerică care lărgeste taina nopții. Somnul este văzut ca o retragerea către un centru, către un sine, către o origine, care duce la descoperire: „Se retrag în pădure și 'n peșteri potecile”, dar și ca o stare de liniște eternă, de grație, de reîntregire, de unire a eului cu sinele și de identificare cu el. În acest somn își găsesc echilibrul și, mai ales, armonia, nevoia de înălțare a omului spre culmile cunoașterii (păsări), starea elementară a omului (sânge), istoria și originile acestuia (țara), dar și caracteristicile proprii omului și căderile sale (aventuri); somnul este o stare de regenerare, de recuperare și de redescoperire a sinelui, dar și o stare de liniște, o stare în care nu există lipsuri sau greșeli. Somnul mai capătă aici și accepțiunea de neidentificare a sinelui: „Dănuie un suflet în adieri, /fără azi,/ fără ieri.” Poezia „*Perspectivă*” ne demonstrează că Blaga percepe pe somnul asemenea unei modalități de a lua parte la pre-existență, de a cunoaște ce a fost înainte de viață, somnul însemnând în acest caz, tăcere, dar și o formă de mișcare ce precede existența: „monadele dorm./ Mișcarea lor- lauda somnului.”

Blaga percepe somnul asemenea unei modalități a cunoașterii de sine, deoarece somnul reprezintă în viziunea poetului o interiorizare, o coborâre în sine, care echivalează cu o înălțare în planul cunoașterii.

Concluzionând, în urma acestui drum îndelungat de căutare a sinelui care se consumă între strigăt și tăcere, între bucurie și dezamăgire și care stă sub imperiul somnului, Blaga descoperă că atât timp cât trăiește, omul continuă să caute, să cunoască, dar și că acest proces nu se încheie niciodată, deoarece atât omul, cât și lumea sunt într-o continuă transformare. Poetul mai descoperă și faptul că omul nu poate cunoaște totul, că în această lume există mistere care îi sunt revelate omului și mistere care nu îi sunt revelate, tocmai datorită faptului că lumea este dominată de ordine, de echilibru, dar și din cauza faptului că omul este limitat în cunoașterea sa.

Bibliografie:

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

Blaga, Lucian (1942): *Poezii*, Editura Semne.

Braga, Corin (1998): *Lucian Blaga. Geneza lumilor imagine*, Institutul European, Iași.

Todoran, Eugen (1981): *Lucian Blaga. Mitul poetic*, Editura Facla, Timișoara.

Todoran, Eugen (1983): *Lucian Blaga. Mitul poetic*, Editura Facla, Timișoara.

Forme și sensuri ale metaforei orbirii în poemul dramatic „Zamolxe”

Daniela Andreea PETCU
Universitatea din București

Abstract: The aim of this paper is to analyse the different occurrences of the blindness' metaphor in relation with the general background of Lucian Blaga's dramatic poem 'Zalmoxis'. The metaphysic background of the dramatic poem is illustrated by Thracian mythical representations, suggestions to Christian religion, Romanian folkloric sources and representations of the Dionysian rituals. This complex metaphysic background reveals the poetic voice's quest of deconstructing the myth while it is written, in order to prove that the divinity possesses the power, but only the human being possesses the light which can lead one to the final truth. Participating at the process of creation can be a painful task; consequently, the process of creation and the blindness' metaphor are associated with the ambiguous dimension of the subconscious.

Cuvinte cheie: orbire, mister, creație, metafizică, mit

Key-words: blindness, mystery, creation, metaphysics, myth

Punctul de plecare al lucrării de față îl constituie una dintre afirmațiile lui Mircea Vaida din studiul dedicat lui Lucian Blaga: „Dumnezeul universului blagian e Marele... Orbul- purtat de mână prin lume”.¹ În același timp, imboldul creator are forța de a-l determina pe Blaga să își fixeze clar ținta: să devină Generator de mit și de sens (cu orice preț, fie el și pactul cu demonul). Poemul dramatic „Zamolxe” constituie una dintre primele materializări ale acestui imbold. Intenția scriitorului este de a propune un mit popular autohton, prin care să pună în lumină un presupus fond metafizic străvechi de origine tracică și, implicit, punerea în umbră a curentului latinist. În acest sens nota și Dan Dana în studiul său că deși poetul „gândește în termenii unei simbioze, între o componentă rațională (latină) și una pulsională (tracă și slavă) (...) privilegiază al doilea aspect, mai profund, ca singurul care ar marca specificitatea românească.”² De altfel, Blaga însuși ține să puncteze, pe prima pagină a ediției din 1921 a dramei, că studiile istorice nu pot face dovada originii profetului tragic și, drept urmare, scriitorul își asumă crearea

1. Vaida, M (1975): *Lucian Blaga. Afinități și izvoare*, Editura Minerva, București , p. 116

2. Dana, D (2008): *Zamolxis : de la Herodot la Mircea Eliade, Istorii despre un zeu al pretextului*, Iași, Polirom, p. 304

mitului.

Există un joc, voit sau nu, al termenilor prin care Blaga își subintitulează poemul dramatic: „mister păgân”. Firește că accepția transparentă a termenului „păgân” trimite la cultul politeist al civilizațiilor antice. Dar nu întâmplător Eugen Todoran vorbește despre „eroificarea” lui Zamolxe ca zeu al geto-dacilor prin acest mit dramatic. „*Misterul* lui dezvăluie *secretul* celor inițiați (...) pentru a arăta cum s-a născut *cultul* unui zeu, o *religie*, prin sacrificarea profetului ei.”³ Afirmția criticului ne aduce în atenție realitatea „deconstruirii”, deconspirării misterului în timp ce acesta este creat. Prin urmare, avem de-a face cu o atitudine păgână, eretică, de înstrăinare a misterului față de conceptul de mister în sine. Un joc pe cât de paradoxal, pe atât de apropiat de tensiunea metafizică a operei blagiene. În străfundurile ei ascunde un creator care nu se mulțumește niciodată cu himere, cu atât mai puțin atunci când simte că Generatorul misterelor, Marele este orb și, deci, în impas.

Tensiunea metafizică este strâns legată de modul complex în care este compus fundalul metafizic al poemului. Distingem reprezentări mitice de presupusă origine tracică, trimiteri vagi la religia creștină, surse folclorice românești și reprezentări ale cultului dionisiac. Predilecția blagiană pentru dionisiac se materializează în primul rând în descrierea ritualului bacantelor, din timpul culesului viei: dansul nebunesc, însoțit de strigăte neînțelese, ca mărturii ale eliberării de controlul rațiunii. Însă dincolo de acestea, Mircea Vaida sesizează că „Zamolxe e un fenomen original (...). Într-un dialog, Magul vorbește cu admirație totală <<de bătrânii dascăli greci,/ la care zeii înșiși vin ca ucenicii/ să-nvețe- ce e lumea, ce e gândul>>”.⁴ Așadar, Zamolxe nu este (doar) predicatorul, propovăduitorul credinței monoteiste. Nu este (doar) instigatorul care îi îndeamnă pe oameni să renunțe la credința lor păgână. Manifestările orgiastice ale cultului dionisiac în contextul cărora își face apariția îi potențează aura de profet.

Tot în sensul ideii de matrice originală a personajului, Blaga pare să facă unele asocieri între modul în care este primit Zamolxe de către „poporul său” și maniera în care a fost primit (sau mai bine spus respins) Iisus în patria sa, prin ceea ce rostește Zamolxe: „Depart ești poporul meu dac, neam de urși. Religie nouă și vâjnoasă încercat-am să-ți aduc (...) dar tu, nențelegându-mi rostul, mi-ai lovit cu pietre vorbele”.⁵ În plus, în scena finală, Zamolxe este ucis de către oamenii care abia apoi conștientizează că era cu adevărat un trimis al lui Dumnezeu: „*Unul: Zamolxe e mort./ Al doilea: Dar ne-a*

3. Todoran, E (1985): *Lucian Blaga. Mitul Dramatic*, Editura Facla, Timișoara, p. 71

4. Vaida, M (1975): *Lucian Blaga. Afinități și izvoare*, Editura Minerva, București, p. 114

5. Blaga, L (1971): *Teatru, Zamolxe: mister păgân*, București, Editura Minerva, p. 4

adus pe Dumnezeu./ Întiul: Orbul e iarăși între noi/ *Al doilea: Și-n noi.*”⁶ Sacrificiul lui Zamolxe pare să aibă atributele sacrificiului christic. Își dă viața pentru viața lumii (viața veșnică, întrucât Orbul rămâne „între noi” și „în noi”).

Cât privește sursele folclorice românești, ele pot fi identificate în capitolul ce pare a fi mai degrabă o inserție eseistică în romanul *Luntrea lui Caron*. Pseudo-eselul intitulat *Marele orb* evocă o legendă românească despre Geneză. Cosmogonia este pusă pe seama unui Spirit divin imperfect, incapabil să desăvârșească actul creației fără ajutorul unui sfătuitor (un bătrân arici). Însă, așa cum observă Corin Braga, Blaga nu preia din legendă decât ideea de imperfecțiune a lui Dumnezeu pentru ca, în locul ariciului, să îl poată numi pe om în funcția de sfetnic cosmogonic (...).⁷ „Astfel, rolul divinității este preluat de către Marele Orb, iar cel al sfetnicului, de către Zamolxe.

Acest fundal îl relevă pe profetul Zamolxe, care rostește o angoasă profundă a sinelui creator blagian: că lumea în care trăiește este stăpânită de Marele Orb care are nevoie ca mâinile pe care el însuși le-a creat să-l poarte, să-l îndrume. Vedem aceasta în monologul lui Zamolxe: „Nu suntem oare pentru ca fără de silă/să luăm pe micii noștri umeri/ soarta ta, puternicule Orb?/ Tăcutule, tristește;/ noi mântuitorii tăi,/ noi sălbaticii copii.”⁸ Aici poate interveni în mod firesc întrebarea de ce Blaga îl numește „Marele Orb”? Poate fi vorba despre o angoasă în sensul unei crize interioare de ordin religios? Este teama lui Blaga teama omului modern (sau a artistului expresionist) care ia (poate inconștient) propria neputință de a se racorda la o realitate (politică și socială) distorsionată, decăzută și o transferă asupra divinității? Sau este revolta vocii creatoare blagiene în legătură cu transcendența ca principiu care se închide în sine și la care omul nu are acces?

Înclinăm mai degrabă către interpretarea metaforei orbirii din perspectiva unei posibile identificări până la confundare între orbire și dimensiunea clarobscură a inconștientului uman. În *Orizont și stil* Blaga separă conceptul de „inconștient” atât de viziunea romantică (nu este doar un „focar metafizic nevăzut”⁹), cât și de cea psihanalitică (nu este nici un simplu „subsol al conștiinței”¹⁰). Mai exact, susține că ele nu exprimă suficient de clar această noțiune, care este o „realitate psihică de o mare complexitate, sieși suficientă”¹¹(...) „având structuri spirituale proprii”¹².

6. Blaga, L (1971): *Teatru, Zamolxe: mister păgân*, București, Editura Minerva p. 67

7. Braga, C (2013): *Lucian Blaga. Geneză lumilor imaginare*, Tracus Arte, București, p. 387

8. Lucian Blaga, *Teatru, Zamolxe: mister păgân*, Ed. Minerva, București, 1971, p. 5

9. Blaga, L (1994): *Orizont și stil*, Humanitas, București, p. 28

10. Blaga, L (1994): *Orizont și stil*, Humanitas, București, p. 29

11. Blaga, L (1994): *Orizont și stil*, Humanitas, București, p.29

12. Blaga, L (1994): *Orizont și stil*, Humanitas, București, p. 34

Așadar inconștientul ne apare ca dimensiune autonomă a existenței care are în mod paradoxal drept cale de comunicare cu celelalte dimensiuni ale existenței ființa umană. Blaga intuiește că probabil nu putem merge până la a considera inconștientul ca fiind un (alt) cosmos, însă ține să precizeze că „este ceva ce aduce a cosmos”¹³. Mai mult, se întreabă dacă „inconștientul nu participă la avantajele incalculabile ale unei supraconștiințe.”¹⁴ De aceea Corin Braga consideră inconștientul „sinele magic” al omului, iar omul-„purătorul unui principiu ce completează puterile divine”. „Omul este purătorul unui principiu ce completează puterile divine. (...) Marele Orb este legat de inconștient (...), de suflet. Omenirea, ca îndrumător al forței oarbe, este legată de conștiință, de spirit.”¹⁵ Vedem, așadar, cum metafora orbirii poate lua și forma unei contradicții de ordin ontologic.

Creatorul are puterea zămislirii, dar este captivul întinericului; el are nevoie de lumina propriei creații pentru a-și putea accesa puterea în deplinătatea ei. „Orbul din noi e sinele magic, mesajul profetic al lui Zamolxe fiind un mesaj despre identitatea noastră inconștientă, chinuită, dramatică. Sfetnicul din noi este eul care se desprinde din totul confuz și se afirmă pe sine, care aduce în tenebrele increatului lumina creației și a autocreației.”¹⁶ Ne întoarcem astfel la imaginea omului stăpânit de o forță oarbă, vitală și generatoare de suferință, pentru a cărei călăuzire a fost zămislit. Iar sălașul sinelui magic este inconștientul, zona nestăpânită de lumina rațiunii, ci condusă de legi suprafirești.

Importanța pe care Blaga o atribuie viziunii și cercetării zonei clarobscură a inconștientului reiese nu doar din intenția elaborării unei noi discipline („noologia abisală”), ci și din modul în care încearcă să se distanțeze de teoriile lui Jung. Filosoful român trasează o linie de demarcație între arhetipurile jungiene și categoriile abisale, pe care le consideră factori stilistici generatori de cultură. Cu toate acestea, admite coexistența lor în ființa umană. Aceasta datorându-se, poate, și asemănărilor celor două concepte.

Blaga susține că inconștientul, în viziunea jungiană, ajunge să se identifice cu divinitatea, ceea ce se întâmplă și în cadrul concepției sale (inconștientul este suprapus peste „diferențialele divine”). Observăm cum faptul că poetul numește Spiritul divin „Marele orb” este în perfectă concordanță cu viziunile teoretice.

Însă aceasta doar până la un punct. Blaga aduce o critică sistemului de gândire jungian cu privire la încadrarea categoriilor inteligenței tot în sfera arhetipurilor. „Arhetipurile delimitează orizontul ființei umane, ținând-o

13. Blaga, L (1994): *Orizont și stil*, Humanitas, București, p. 29

14. Blaga, L (1994): *Orizont și stil*, Humanitas, București p. 33

15. Braga, C (2013): *Lucian Blaga. Geneza lumilor imaginare*, Tracus Arte, București, p. 391

16. Braga, C (2013): *Lucian Blaga. Geneza lumilor imaginare*, Tracus Arte, București, p. 391

totdeauna într-o <<lume împrejmuitoare >>. (...) Inteligența este însă prin excelență un mijloc (...) de emancipare de sub constrângerile acesteia.”¹⁷ Mai mult decât atât, inteligența lucrează cu „obiecte concrete, scheme și concepte”¹⁸. Cu toate acestea, atunci când vorbește despre legenda Marelui orb din folclorul românesc, funcția inteligenței ne apare într-o lumină ușor diferită, care ne ridică un semn de întrebare. „(...) în noi s-a aprins o anume „inteligență” de larg orizont care sondează tainele existenței”¹⁹ și care „ar putea să aducă pe noi, oamenii, în situația de a vedea uneori absurdul, contrasensul care se furișează în atâtea alcătuiuri ale lumii.”²⁰ Vorbim, așadar, despre o funcție intuitivă a inteligenței umane, care ne apropie de anumite subtilități din orizontul cunoașterii? „Absurdul” și „contrasensul” la care se referă Blaga se disting, în mod evident, de obiectele concrete și de schemele fixe prin care funcționează inteligența. Însă, departe de a se exclude una pe cealaltă, cele două viziuni ale funcției inteligenței în corelație cu zona înconștientului se completează în mod armonios.

Am adus această problematică în discuție din dorința de a puncta, încă o dată, interesul lui Blaga pentru zona abisală și pentru mecanismele ei interne. Întâlnim tema orbirii în special în prima parte a creației sale, reprezentată prin figura zeului Pan și prin conflictul din poemul dramatic Zamolxe. Acesta este, așadar, începutul „pribegiei” blagiene către zona abisală, a misterelor.

Dar drumul continuă în întreaga operă și vom aminti doar două exemple. În volumul de poeme din 1924 nuanțele temei orbirii se preschimbă în interesul pentru experiența tanatică. Este interesant de remarcat cum eul creator simte că nu poate reflecta la această temă decât în tăcere și în absența luminii: „(...) lăsați-mă/ să umblu mut printre voi,/ să vă ies în cale cu ochii închiși.”²¹ Aceeași transformare a nuanței temei orbirii se produce și în ciclul de poezii *Lauda somnului*: „Când suntem treji, suntem în lume./ Când dormim, dormim în Dumnezeu.”²² Respectivele „transformări” ale temei orbirii nu sunt întâmplătoare. Thanatos (moartea), Hypnos (zeul somnului), alături de Hemera (personificarea zilei) sunt zeități înrudite în mitologia greacă (deloc străină lui Blaga) și toate își au originea în Chaos, Vidul primordial.

17. Blaga, L (1976): *Aspecte antropologice, Ediție îngrijită și prefață de Ion Maxim*, Editura Facla, Timișoara, pp. 171-172

18. Blaga, L (1976): *Aspecte antropologice, Ediție îngrijită și prefață de Ion Maxim*, Editura Facla, Timișoara, pp. 171-172

19. Blaga, L (2013): *Luntrea lui Caron*, Humanitas, București, p. 555

20. Blaga, L (2013): *Luntrea lui Caron*, Humanitas, București, p. 555

21. Blaga, L (2012): Către cititori în În marea trecere, *Opera poetică*, Prefață de George Gană, Ediție îngrijită de George Gană și Dorli Blaga, Humanitas, București, p. 381

22. Blaga, L (2012): Zi și noapte în *Lauda somnului*, *Opera poetică*, Prefață de George Gană, Ediție îngrijită de George Gană și Dorli Blaga, Humanitas, București, p. 276

Nu întâmplător găsim metafora orbirii și la Rainer Maria Rilke. În poemul *Orbul*, personajul este asemuit cu o umbră, o nălucă: „Umblă și-nterupe orașul, des,/ ce pe locu-i stins e doar o umbră”.²³ Orbul e o apariție stranie, care nu pare că aparține lumii în care pășește: „Și pe el se țes,/ în răsfărânger, lucruri fără nume,/ ca pe-o frunză; el nu le pătrunde”.²⁴ Astfel, el nu este doar un străin adâncit în sine, care prin orbirea sa fizică se detașează de contingent și are acces la un alt univers (interior). Ci el este în sine o altă lume, la fel cum remarcă și Vaida („o lume în mijlocul lumii”²⁵): „Numai simțu-i treaz, de pare-o lume/ că-ar cuprinde în mărunte unde.”²⁶ Spre deosebire de poemul dramatic al lui Blaga, poezia lui Rilke dezvăluie un cadru cu totul diferit- marele oraș Paris, care trimite la tumultul continuu în care omul se poate considera pe bună dreptate o umbră, „unul din mulțime”. Însă tocmai pentru că personajul este orb, existența sa se conduce după legi diferite.

Întocmai putem afirma și despre *Pont du Carrousel*, a aceluiași Rilke: „Bărbatul orb ce stă pe pod și-i sur/ ca piatra unor tainice hotare, e poate- ntr-o eternă neschimbare/ un centru-al stelelor(...)”²⁷. El stă pe un pod, adică într-un spațiu de trecere (între două realități), însă este clar că aparține *tainicelor hotare*, adică unei dimensiuni ascunse, enigmatice la care ceilalți oameni nu au acces: „Căci curg, se pierd, sclipesc în juru-i toate”²⁸ În timp ce el rămâne „tăcut și- n jur/ rotindu-se, astralul ceas îi bate”.²⁹ Vaida îl descrie ca pe un „univers zăvorât ermetic (...) pată de neant, cerc închis, sfidând ca un emisar al stihiei efemera trecere a umanității, vremelniciile citadine, artificiile zădărnice, ca o intrare spre o altă lume.”³⁰ Prin urmare, orbul lui Rilke pare să aibă acele atribute ale unei entități superioare omului (prin faptul că-i este inaccesibilă), care nu se supune legilor lumii umane (este într-o *eternă neschimbare*, nu este supus trecerii timpului care transformă totul în deșertăciune). Mai mult, disprețuiește *vremelniciile citadine*- meschinăria și tot ceea ce-l înjosește și-l înrobește pe om.

Am încercat să aducem în discuție diferite sensuri ale metaforei orbirii, însă din acest punct ne vom referi doar la una dintre perspectivele anterior enunțate, a posibilei suprapunerii a orbirii cu dimensiunea clarobscură a

23. Rilke, R.M (2011): *Opera poetică*, Paralela 45, Pitești, p. 361

24. Rilke, R.M (2011): *Opera poetică*, Paralela 45, Pitești, p. 361

25. Vaida, M (1975): *Lucian Blaga. Afinități și izvoare*, Editura Minerva, București, p. 308

26. Blaga, L (1994): *Orizont și stil*, Humanitas, București, p.29

27. Rilke, R.M (2011): *Opera poetică*, Paralela 45, Pitești p. 186

28. Braga, C (2013): *Lucian Blaga. Geneza lumilor imaginare*, Tracus Arte, București, p. 391

29. Braga, C (2013): *Lucian Blaga. Geneza lumilor imaginare*, Tracus Arte, București, p.391

30. Vaida, M (1975): *Lucian Blaga. Afinități și izvoare*, Editura Minerva, București, p. 309

inconștientului uman.

Divinitatea universului blagian este Orbul care are nevoie de om ca să-l îndrume. Sarcina dureroasă de a crea sau de a participa continuu la creație pare a fi mult prea mare pentru umerii de carne. Și atunci poate nu întâmplător scriitorii atribuie această angoasă aceleiași dimensiuni obscure, inconștientul. Aici nu există repere palpabile și certitudini și probabil de aceea se întreabă același Vaida ce s-ar întâmpla cu Marele Orb dacă nu ar fi călăuzit de om, oare ar deveni un principiu diform? Aflat în ipostaza de creator, de generator de sens, artistul devine „condamnat” la participarea continuă la creație și, implicit, la transformarea într-un principiu diform.

Bibliografie:

Blaga, Lucian-Teatru, Zamolxe: mister păgân, București, Editura Minerva, 1970

Blaga, Lucian- Orizont și stil, Humanitas, București, 1994

Rilke, Rainer Maria- Opera poetică, Pitești, Paralela 45, 2011

Vaida, Mircea- Lucian Blaga. Afinități și izvoare, București, Editura Minerva, , 1975

Braga, Corin- Lucian Blaga. Geneza lumilor imaginare, București, Tracus Arte, 2013

Todoran, Eugen- Lucian Blaga: Mitul Dramatic, Timișoara, Editura Facla, 1985

Fântâneru, Constantin- Poezia lui Lucian Blaga și gândirea mitică, Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2011

Dana, Dan- Zalmoxis: de la Herodot la Mircea Eliade: istorii despre un zeu al pretextului, Prefață de Zoe Petre, Iași, Polirom, 2008

Opera blagiană postumă – pe făgașul anarhetipului

Iulia LUCA

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu

Omul modern tinde spre o cunoaștere centralizată, a unei identități de tip monocelular. Blaga surprinde retotalizarea fracționărilor la care omul este supus în societatea modernă. Universul literar cu influențe arhetipale este reprezentat de operele care se îmbină cu idealul modernist al unui crez centrat și unic. Eliade susține ca modelele de tip arhetipal, răspândite de mituri mențin în actualitate, în mod involuntar sau/și inconștient, conștiința unei a alte lumi patronată de stramoși și divinități. În plus, mitul confera înțeles activitatilor omenesti: „prin intermediul experienței a ceea ce e sacru se conturează ideile de realitate, de adevăr, de semnificație, care ulterior aveau să fie elaborate și sistematizate de speculațiile metafizice”. (Aspecte ale mitului, p. 131).

Spre deosebire de această viziune despre lumea modernistă, viziunea postmodernistă surprinde o multiplicare a identității omului. Putem aduce în atenție termenul de *policronie* – tendința omului postmodern de a trăi invariabil în diferite dimensiuni spațio-temporale și în etape de viață distincte. În opera blagiană postumă găsim rudimente ale termenului de policronie. De exemplu, discursul liric *Inscripție* eul liric tinde spre o trăire duală prin intermediul poeziei. Omul conturat de Blaga se zbate cu ceea ce nu reușește să îndeplinească, proiectându-și aspirațiile în alte dimensiuni: „Moartea de care nu murim,/ moartea ce rămâne în noi [...] Și pretutindeni prin toate / își pune temei poezia.” Lirica postumă surprinde în linile sale fundamentale un spirit ideatic care uimește prin constanta sa iubire nelimitată către lume. Poezia *Inscripție* redă o fuziune dintre cotidian și veșnicie, între ireversibilitatea timpului și efemeritatea ființei umane fragile. Se observă, în deosebi, codiția ființei umane la cumpana dintre dimensiuni, salvarea nu se află nici în viața, nici în moarte, acesta proiectându-se într-un cadru lipsit de claritate. Acest cadru construit de Blaga reprezintă realitatea timpului său unde a apărut ruptura dintre timpul tradițional și timpul modern, având ca consecință pierderea naturii sacre a existenței.

Imaginea omului la interferența dintre multiple personalități și trăiri este relevantă, de asemenea, în poezia *Ceas*. În acest zbucium individul uită că trecerea timpului este ireversibilă – *Crezusem, vai, cu tărie/ că niciodată sfârșit nu va fi*. Dar miza în această luptă de afirmare și multiplicare a sinelui este câștigarea sensului vieții: *Ți-am spus uneori: ia sfatul vestalelor, dacă flacăra vrei s-o-nțreții*. Redescoperirea sinelui se face prin trăirile plenare ale individului, trăirea unui alt eu face ca: *Din fumul albastru ce iese/ mereu cerul se țese*.

Vitalismul înseamnă multiplă trăire a vremurilor, sfărâmarea barierelor temporale și renașterea asemenea păsării alegorice, oraculare, care, simțindu-și sfârșitul aproape, se arunca în foc și renăștea din propria cenușă. Factorul creator de sens al vieții apare: Tîrziu, pe la ceasul amărăciunii, cînd am văzut că-n zadar/ cuvintele toate mi le-am rostit.

Dacă omul postmodern spre deosebire de cel modern nu mai urmează arhetipul, modelul inițial după care se călăuzește cineva, acesta va tinde spre o interpretare care rezonează cu idei multiple și care se comportă oarecum anarhic. Studiul lui Corin Braga despre *Imaginarul cultural* propune termenul de anarhetip: *După cum o sugerează combinația etimologică între anarhie și arhetip, anarhetipul ar fi un arhetip sfărâmat, un arhetip în care centrul de sens, centrul transcendent opereii, a fost pulverizat care explodează într-un nor galactic de sensuri*. Intuiția blagiană despre neconfortabilitatea la un model inițial este surprinsă în poezia *Norul*, după trăirea sub domnia *sfântului, preexistentului* tipar apare incertitudinea, iar sensul vieții este curmat la „drum jumătate”.

Arhetipul artistului conturat prin intermediul mitului lui Orfeu devine un anarhetip, sensul tragico-romantic al artistului damnat să își cânte suferința este înlocuit în discurs de o imagine a omului care se află în căutarea sinelui, nu a iubitei, se împiedică de *norul melancoliei*, asemenea unei cruci pe care o duci după tine. Această imagine este amplificată și de inserția culorii alb, care sugerează dorința de a ieși dintr-o existență anostă. Se observă nebuloasa de sens de care vorbește Corin Braga, arhetipul artistului care, rămas îndelung timp în preajma râului din Infern, Styx, înduioșând cu lira, este înlocuit de anarhetip, obținându-se o pulverizare a acestui tipar.

Putem extinde lirica postumă a lui Blaga și la absența apartenenței la un arhetip. Această lipsă a unui tipar de urmat se regăsește în *Cîntec despre regele Ion*, titlul este ironic împletit cu laimotivul *Ion fără de țară*. Lipsa proprietății de a fi un element constitutiv al unui ansamblu, duce la individualitate, imaginea omului conturat în poezie este a unuia liber, desprins de orice arhetip. Însă calitatea de a constitui un anarhetip, transmite și o reprezentare alienată a omului: *Cînd rîde cineva pustiul în casă sau pe-afară, să știi ca unul singur e: Ion fără de țară.*”

În căutarea umanității mitice poezia postumă abundă în influențe din descântece. Blaga se orientează spre asocierea frecvenței folclorice la teme grave, la meditația filosofică, efectul dat de ritmicitatea formelor populare este accesibilitatea liricii sale:

„Tîlcul florilor nu-i rodul,
tîlcul morții nu e glodul.
Tîlcul flacării nu-i fumul,
tîlcul vetrei nu e scrumul.
Tîlcul frunzei nu e umbra,

*tilcul toamnelor nu-i bruma,
dar al drumului e dorul,
tilcul zărilor e norul,
ducăușul, călătorul.” (Tîlcuri).*

Proiecția mitică, solemna, e argumentată de ritmul clasic asociat glosei, de exemplu Giordano Bruno sau „balada permanentei și-a schimbării”: „*E același, nu-s același./ E același unic soare,/ inima prin lumi bătând./ Să-ngine-n vreme crugul/ alte-amurguri sunt la rind.*”

Pe fâgașul anarhetipului se află și poezia *Sufletul s-apeacă soartei*, în care metaforele nu mai sunt utilizate la nivelul semnificatului, ci la nivelul semnificantului, așadar ele nu mai construiesc sensuri alegorice, ci devin simplu material decorativ: *Vântu-n apă face-o undă, unda-i undă, nu e rană.*

În concluzie, atenția pe care o dăm interpretării operei postume blagiene trebuie să fie una *liber-flotantă*, participarea noastră trebuie să fie una activ-participantă, deloc însă programată. Acest lucru surprinde termenul de anarhetip o deliberare de la ordine și canon, nu trebuie să dăm sens acolo unde poetul a dorit o destructuralizare a sensului tradițional, obișnuit.

Bibliografie:

Blaga, Lucian, *Opera poetica*, București, Editura Humanitas, 2010.

Braga, Corin, *Concepte și metode în cercetarea imaginarului. Dezbaterile Phantasma*, Editura Polirom, 2007.

Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*, în românește de Paul G. Dinopol, București, Editura Univers, 1973.

Secțiunea a II-a:
HERMENEUTICA TEXTULUI LITERAR II

Imaginea (meta)fizică a poeziei lui Blaga

Ciprian AMZA
Universitatea din București

Vladimir Nabokov începe „Cursuri de literatură” discutând despre originea literaturii și oferă drept exemplu povestea „Petrică și lupul” prin care afirmă că literatura a luat naștere în momentul în care un copil a văzut un *lup* în locul în care nu se afla nimic.

„Literatura nu s-a născut atunci când un băiat, strigând lupul, lupul a apărut alergând din valea Neanderthalului, cu un lup mare, cenușiu pe urmele sale; literatura s-a născut atunci când, într-o zi, un băiat a apărut strigând lupul, iar în spatele său nu venea niciun lup. [...] Literatura este invenție.” („Cursuri de literatură”, p. 4)

Continuând acest raționament, Umberto Eco, în „Șase plimbări prin pădurea narativă”, remarcă faptul că în locul conceptului „lup” se poate introduce orice alt element, fără ca „nașterea literaturii” să aibă de suferit, deoarece important și indispensabil ficțiunii este (doar) cititorul.

„Într-adevăr, lupul nu există, și vom vedea imediat că poate să fie în locul lui un zmeu, însă cititorul există întotdeauna, și nu doar ca un component al actului de a povesti peripeții, dar și ca un component al povestirilor ca atare.” („Șase plimbări prin pădurea narativă”, p. 6)

Deducem că indispensabile literaturii îi sunt două elemente; unul cu formă strictă (cititorul model) și altul modelabil (conceptul „lup”, „zmeu” etc.). Acest tip de fluctuație a formei celui de-al doilea element necesar operei literare conduce către o diferențiere a tipului de literatură creat: lupul semnifică o literatură realizabilă, în timp ce zmeul trimite către o literatură imposibilă. Așadar, conceptul modelabil creat de autor în ficțiunea operei sale – sau, mai exact, natura aceluia concept – este cel – sau cea – care decide tipul de literatură creat. Literatura este, după cum a afirmat Nabokov, invenție, iar această invenție se poate realiza prin elemente reale sau ireale. În cazul în care elementul folosit este unul real, atunci discutăm despre o literatură posibilă (realism, naturalism, simbolism etc.), în timp ce în cazul unui element ireal discutăm despre o literatură imposibilă (science-fiction, fantasy etc.).

Toma Pavel enunțează în „Lumi ficționale” (și aduce pentru întâia oară în critica literară românească) două teorii: teoria integraționistă și teoria segregacionistă. Cele două teorii, care se opun, au ca scop evidențierea unei legături (dacă ea poate exista) între realitate și literatură. Teoria care ne interesează pe noi este teoria integraționistă. Aceasta presupune următoarea perspectivă interpretativă: fiecărui element ficțional (din literatură) îi

corespunde un element din realitate; pentru fiecare copac dintr-o operă literară, există un corespondent al său în realitate. Altfel formulat, din perspectiva teoriei integraționiste, literatura are funcție referențială.

„Filozofii ficțiunii au propus diferite răspunsuri care reflectă tot atâtea atitudini epistemologice cu privire la relații dintre realitate și ficțiune. Câțiva teoreticieni promovează un punct de vedere segregacionist, caracterizând conținutul textelor ficționale ca pură imaginație fără valoare de adevăr; adversarii lor adoptă o concepție integraționistă, tolerantă, susținând că nu se poate consemna nicio diferență ontologică reală între descrierile ficționale și cele nonficționale ale lumii reale.” („Lumi ficționale”, pagina 18)

În anul 1817, în „Biographia Literaria”, Coleridge creează un concept, „the suspection of disbelief”, care desemnează faptul că un cititor, în momentul în care îndeplinește funcția lecturii, trebuie să își inducă o voită stare de suspendare a neîncrederii.

„It was agreed, that my endeavours should be directed to persons and characters supernatural, or at least romantic, yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith. Mr. Wordsworth on the other hand was to propose to himself as his object, to give the charm of novelty to things of every day, and to excite a feeling analogous to the supernatural, by awakening the mind's attention from the lethargy of custom, and directing it to the loveliness and the wonders of the world before us.” („Biographia Literaria”, pagina 91)

Pornind de la cele trei teorii, un cititor poate să își încunoașteze conținutul unei opere literare acceptând faptul că e posibil ca acea povestire să nu fie adevărată, dar să fie alcătuită din elemente reale.

Această lucrare își propune să ofere o imagine din realitate drept corespondent pentru o imagine poetică a unor poezii de-ale lui Lucian Blaga. Lucian Blaga, un tânăr poet al perioadei interbelice, a studiat filozofia la Universitatea din Viena (între anii 1916-1920). Nu trebuie să presupunem de aici că Blaga s-a intricat cu operele lui Goethe, Kant sau alte lucrări ale literaturii și culturii germanice, dar nu putem nici închide ochii în momentul în care poezia lui Blaga respectă anumite directive dictate de Immanuel Kant în „Critica rațiunii pure”.

Formulând ideea pe care pragmatica o va lua drept teorie primordială un secol mai târziu (toți oamenii înțeleg prin cuvinte aceleași idei pentru a se putea înțelege, chiar dacă folosesc cuvinte diferite pentru a le descrie), Kant remarcă faptul că doi oameni înțeleg printr-un/dintr-un cuvânt același lucru.

„Se face totdeauna rezerva că, deși nu putem cunoaște, totuși trebuie cel puțin să putem gândi aceleași obiecte și ca lucruri în sine. Căci altfel s-ar ajunge la judecata absurdă că fenomenul ar fi, fără ceva care să apară.” („Critica rațiunii

pure”, pagina 38)

Să luăm drept exemplu cuvântul *melancolie*. Un student de douăzeci și patru de ani trebuie, prin raționamentul lui Kant (și ulterior al lui Charles W. Morris), să perceapă prin cuvântul *melancolie* aceași idee pe care, cu exact patru sute de ani în urmă, o concepea pictorul german Albrecht Dürer sau pe care o înțelege, în anul 2011, regizorul danez Lars von Trier. În mod evident, în ciuda faptului că pe cei trei îi apropie cunoașterea culturii germane, reprezentarea ideii de melancolie nu este identică. Totuși, „experiența ne învață, în adevăr, că ceva are o însușire sau alta, și că nu poate fi altfel”. („Critica rațiunii pure”, pagina 52) Astfel, cuvântului melancolie i se atribuie anumite însușiri pe care oricare dintre cei trei (Blaga, Dürer, von Trier) le-ar putea reprezenta diferit, înțelegând același lucru.

Kant afirmă în „Critica rațiunii pure” următorul fapt:

„Dacă suprimați din conceptul vostru de corp dobândit cu ajutorul experienței în mod succesiv tot ce este în el empiric: culoarea, duritatea sau moliciunea, greutatea, chiar impenetrabilitatea rămâne totuși spațiul, pe care corpul (care a dispărut acum cu totul) îl ocupă, și pe acesta nu îl puteți suprima. Tot astfel, dacă suprimați din conceptul vostru empiric despre orice obiect corporal sau necorporal toate însușirile pe care vi le face cunoscută experiența, totuși nu îi veți putea lua pe aceea pe care îl gândiți ca substanță. Trebuie deci să mărturișiți că acest concept vi se impune și că își are sediul în facultatea voastră de cunoaștere a priorii.” („Critica rațiunii pure”, pagina 53)

De la această idee, trebuie să evidențiem două lucruri. În primul rând, faptul că prin cuvântul *melancolie* se înțelege un concept de sine stătător, identic la origine pentru oricine. În al doilea rând, că dacă eliminăm tot ce aparține propriu unei imagini, rămân cel puțin corpurile esențiale. Dacă analizăm, prin acest filtru, poezia „Trei fețe”, observăm cel mai bun exemplu pentru raționamentul lui Kant. Poezia, care în teoria literară este definită drept o antimetateză (sau o antimentalepsă), ne prezintă o imagine guvernată de trei corpuri fără elemente proprii caracteristice. Privim un bătrân, un tânăr și un copil în același tablou, fără a le oferi o altă însușire în afara faptului că nu sunt identice.

Să propunem însă următorul exercițiu de imaginație. Am pornit de la elementul comun pe care trei persoane trebuie să îl atribuie aceluiași cuvânt și am creat o imagine alcătuită din trei corpuri ale poeziei „Trei fețe”. Păstrând simbolistica întâmplătoare a cifrei trei, propun să analizăm alte două poezii.

În volumul „Pașii profetului” din 1921, entitatea auctorială a poeziei „Pan” descrie câteva versuri caracteristice imaginilor vizuale: „Acoperit de frunze veștede pe-o stâncă zace Pan”; „unu, doi, trei”; „îl văd cum își întinde mâna”; „prinde-un ram”; „un miel s-apropie printre tufișuri”; „orbul îl aude și zâmbește”; „să fie primăvară”.

Revenind la ideea principală, voi oferi celor trei poezii („Trei fețe”, „Melancolie” și „Pan”) o imagine fizică. Dacă utilizăm conceptul inventat de Julia Kristeva, intertextualitatea, ne putem imagina cele trei poezii formând un singur tablou auctorial sau o aceeași lume ficțională (cum ar spune Toma Pavel).

„În forma sa extremă, accentul pus pe textul luat izolat dă naștere principiului <<textului închis>>, care afirmă că toate elementele necesare pentru înțelegerea unui text sunt conținute în el. Când practica i-a silit pe cercetători să caute informație în afara textului, lucru indispensabil pentru studiu genurilor, influenței, imitației și parodiei, recurgerea la surse externe a fost limitată la alte texte; de aici ideea de intertextualitate.” („Lumi ficționale”, pagina 13)

Desigur că artificii de a rupe versuri din opere diferite și de a alcătui cu aceste elemente distincte o identitate, este ceea ce Jacques Derrida a definit drept „deconstrucție”. Derrida considera că luând la întâmplare elemente distincte din aceeași operă (în sensul de creație) a aceluiași autor, se poate forma o frază sau o înșiruire de fraze prin care să se ofere imaginea operei unui autor:

„The secondarity that it seemed possible to ascribe to writing alone affects all signifieds in general, affects them always already, the moment they enter the game. There is not a single signified that escapes the play of difference.” („The End of the Book and the Beginning of Writing”, pagina 7)

Pornind de la această idee, consider că, adunând laolaltă un șir de versuri din poezii diferite, se poate reproduce imaginea fizică și se poate afirma existența veridică în realitate a acestora.

„Ceea ce e cu mult mai important decât tot ceea ce precede este că anumite cunoașteri părăsesc până și câmpul tuturor experiențe posibile și, prin concepte cărora nicăieri nu le poate fi dat un obiect corespunzător în experiență, au aparența de a extinde sfera judecăților noastre dincolo de orice limite ale experienței.” („Critica rațiunii pure”, pagina 54)

Versul „iubirea și jocul meu e-nțelepciune” este, în termeni de teorie literară, o silepsă, adică un dezacord favorabil sensului, în detrimentul regulilor de articulare gramaticală. Mai presus de aceasta, însă, versul indică elemente de care ne putem debarasa ușor în realizarea unei imagini fizice.

Cele trei poezii analizate în această lucrare („Trei fețe”, „Melancolie” și „Pan”) prezintă următoarele elemente, care pot fi considerate concepte în accepțiunea lui Kant: copilul, tânărul, bătrânul, o piatră, frunze, mielul și ramul. Aceste elemente, depozitate de toate caracteristicile prezenței lor în poezia lui Blaga, alcătuiesc un tablou. Ne putem închipui o imagine limitată care conține un tânăr, un copil și un bătrân aflați în ipostaze aleatorii, înconjurați de o piatră (pe care unul dintre ei stă așezat), frunze (care stau pe capul altuia), un ram (pe care unul sau același îl utilizează) și un miel (care se găsește în imediata

apropiere). Toate aceste elemente, depozitate de caracteristici esențiale (culoare, miros etc.) trebuie reprezentate prin ceva conceptual. În opinia mea, un astfel de element, care îndeplinește ipotezele lui Kant este *nonculoarea alb*. Așadar, trebuie să ne imaginăm acest tablou alb sau negru, lipsit de orice culoare. Această nouă identitate este una pe care oricare dintre cele trei persoane amintite la începutul acestei lucrări trebuie să și-o închipuie la fel. Să adăugăm acum un nou element acestui tablou: starea de melancolie.

Melancolie = stare de tristețe, de deprimare, amestecată cu visare și cu dorința de izolare. Boală psihică care se manifestă printr-o continuă depresiune, prin tristețe morbidă, prin apatie, delir, halucinații, anxietate și obsesia sinuciderii. Tristețe vagă, nedefinită, deprimare.

Conform lui Kant, cei trei oameni (Albrecht Dürer, Lucian Blaga și Lars von Trier) trebuie să înțeleagă din cuvântul melancolie un concept care definește o stare vagă de deprimare. Întorcându-ne la tabloul nostru intertextual, vocea auctorială a lui Lucian Blaga dă ființă unei imagini fără culori, cu trei personaje umane, cu patru obiecte definite elementar și cu o stare de melancolie care tronează asupra peisajului. Gândindu-ne acum la tabloul din 1514, Melancolia, putem observa asemănări iminente. Întâlnim: copilul și tânărul din poezia „Trei fețe”, mielul („un miel s-apropie”), o stâncă („pe-o stâncă zace Pan”), ramul („își întinde mâna, prinde-un ram”), frunzele („acoperit de frunze veștede pe-o stâncă zace”) din poezia „Pan”; starea de melancolie din poezia „Melancolia”.

Toate aceste elemente ale celor trei poezii, adunate deconstructivist („Les Editions de Minuit”, 1967), alcătuiesc din elemente primare, compozițional, tabloul lui Dürer. La această interpretare, însă, există două elemente anterior amintite care nu se regăsesc în tablou: bătrânul din „Trei fețe” și alternanța „unu, doi, trei” din „Pan”. Pentru aceasta, propun următoarea interpretare: *bătrânul care tace este cititorul/privitorul*. Așadar, noi, din postura de privitori, completăm alternanța „unu, doi, trei”. Noi suntem bătrânul care tace și care nu poate, așa cum spunea Kant, adăuga nimic conceptului de melancolie. Practic, avem două reprezentări ale aceleiași stări. Pe de-o parte, tabloul lui Dürer. Pe de altă parte, cele trei poezii, analizate intertextual, ale lui Lucian Blaga.

În același timp, în accepțiunea lui Immanuel Kant, există o posibilă realizare metafizică a imaginii gândurilor unui individ. Aceasta, nu doar că este supusă greșelii („necon condiționatul nu poate fi gândit fără contradicție”, „Critica rațiunii pure” pagina 23), dar nici nu poate fi reprodușă altfel decât folosind cunoștințe empirice (fizice). Într-un fel, imaginea metafizică se opune imaginii fizice, deși ea este realizată cu aceleași elemente. Această opoziție a fost definită de Derrida drept „chiasm” (două elemente care se contrazic pot fi împreună veritabile).

Un element care trebuie precizat este (im)posibilitatea ca Lucian Blaga să

fi dat naștere în poezia lui tabloului lui Dürer. După părerea mea, Lucian Blaga a făcut acest lucru, dar dacă experimentul s-a produs sau nu intenționat este un fapt nesemnificativ întrucât acest lucru nu schimbă cu nimic elementele identice pe care le regăsim în cele două „Melancolii” (trei dacă analizăm și filmul lui von Trier).

În concluzie, în cele trei poezii anterior analizate se identifică elemente clare (copilul, tânărul, mielul, stâncă, frunzele, soarele care se deschide etc.) care compun melancolia lui Dürer. Așa cum s-a enunțat, acestea își pot explica asemănarea întâmplător, dar nu pot fi contrazise.

În cele din urmă, o interpretare integraționistă, însoțită de suspendarea neîncrederii (Coleridge) poate explica asemănările dintre operele lui Blaga și Dürer în explicația lui Nabokov. Dacă totul a luat naștere dintr-o minciună, granița impusă de aceasta este nemărginită. Așadar, nu este imposibil să credem că Lucian Blaga a descris în poeziile sale un tablou real din 1514. Această idee poate fi susținută și de povestirea lui Jorge Luis Borges, „Pierre Menard, autorul lui Don Quijote”, în care se afirmă că un autor, parcurgând aceeași „istorie a lecturii” cu un alt autor, poate (re)scrie o operă literară a celui de-al doilea utilizând exact aceleași cuvinte:

„A gândi, a analiza, a inventa nu sunt niște acte anormale, ci fireasca respirație a inteligenței. Să glorifici îndeplinirea întâmplătoare a acestei funcții, să îmbogățești gândiri antice și străine, să amintești cu o stupoare de necrezut că doctor universalis a gândit, înseamnă să mărturisești lăncezeala și sălbăticia noastră. Fiecare om trebuie să fie capabil de orice idee și prevăd că în viitor așa va fi.” („Opere 1”, pagina 288)

Bibliografie:

- Borges, Jorge Luis. *Opere 1*. Trad. de Andrei Ionescu. București: Univers, 1999
- Blaga, Lucian. *Poezii*. București: Minerva, 1981
- Coleridge, Samuel Taylor. *Biographia Literaria*. London: Rest Fenner, 23, Paternosfer Row, 1817
- Derrida, Jacques. *Les Editions de Minuit*, 1967.
- Derrida, Jacques. *The End of the Book and the Beginning of Writing*. Trad. de Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997
- Kant, Immanuel. *Critica rațiunii pure*. Trad. de Nicolae Bagdasar și Elena Moisuc. București: Univers Enciclopedic Gold, 2009
- Nabokov, Vladimir. *Cursuri de literatură*. Trad. de Cristina Rădulescu. București: Thalia, 2004
- Pavel, Toma. *Lumi ficționale*. Trad. de Maria Mociorniță. București: Minerva, 1992

Între două tăceri

Ramona SAS
Universitatea de Vest din Timișoara

Abstract: This paper aims to analyze the similarities that exist at the level of the representation of Silence in the lyrical poetry of Lucian Blaga and Octavio Paz. We will set our focus on the ways in which word, utterance or music, shifts paradigms and transform into forms of silence. Taking into consideration the specificity of both poets, we will try to see how the theme of Silence is constructed, and the ways in which poetry becomes a way of expressing the relation between the spoken word and the unspoken, and mainly, the importance of words in the realization and expression of poetry itself.

Cuvinte cheie: poezia tăcerii, metamorfoza nerostirii, muzică, cuvinte, circumstanță.

Key-words: poetry of silence, metamorphosis of the unspoken, music, words, circumstance.

Pornind de la câteva repere de bază din cadrul rostirii poetice blagiene – „*Tăcerea, cuvântul, cântecul*” – vom urmări diferitele reprezentări ale tăcerii și similitudinile ce există între lirica lui Lucian Blaga și cea a lui Octavio Paz. Înainte de a trece la analiza propriu-zisă, vom sublinia faptul că nucleul comun al analizei noastre este reprezentarea ipostazelor tăcerii, înțelese într-o viziune globală, dar vom urmări și particularitățile specifice fiecărui poet, în ceea ce privește abordarea tăcerii. Astfel, în analiză, vom aborda totodată modul în care cuvântul, rostirea sau muzica devin forme ale tăcerii. Tăcerea, ca parte nevăzută a cuvântului este, atât în lirica lui Blaga, cât și în cea a lui Paz, un fundament al poeziei. Vom vedea că ea este atât un spațiu discret, cât și un timp subtil, un limbaj deplin sau o țeșătură a lui, un cântec sau o muzică ce „inventariază” tăcerea.

Pentru analiza ipostazelor tăcerii, în cadrul poeziei blagiene, ne vom raporta la postumele *Catren*, *Poezii*, *Glas de seară* (*Corăbii cu cenușă*), *Inscripție* (*Vârsta de Fier 1940 – 1944*), iar din lirica lui Paz, la *Cuvântul*, *Destin de poet* (*Libertate pe cuvânt*), *Lectură din John Cage* (*Partea dinspre soare*) și câteva versuri din volumul *Alb*.

Poemul *Catren* sintetizează viziunea poetului asupra formei de receptare și de rostire a lumii. Limba, înțeleasă și ca realitate discursivă, element definitoriu pentru înțelegerea și comunicarea cu lumea exterioară, nu reprezintă doar limba vorbită sau acțiunea prin care ea se exprimă. Limba

deplină, unica dimensiune care nu cunoaște niciodată un regres spiritual, care nu prezintă fisuri și dislocări (semantice) este limba interioară – limbajul intern, care este plasat sub semnul tăcerii. Aici cuvântul este echivalentul necuvântului și, deci, al tăcerii, ce stăpânește în deplinătate limba. În viziunea lui Blaga, numirea obiectelor, vorbirea, capătă o componentă magică – ea trebuie să fie substanțial legată de tăcere. Vorbirea, ne spune Blaga, e necesar să fie solidară tăcerii inițiale; limba „nu e vorba ce o faci”¹ (p. 82), ea este deopotrivă activitate discursiv – internă, cât și formă de participare la realitate, prin cuvântul nerostit, prin limba nerostită. Figura umană, în lirica blagiană are greaua povară de asumare a „puterii sau slăbiciunii cuvântului”².

Cuvintele nerostite comunică din interior, ele sunt cele care dețin singularitățile și complexitatea realității ființei în întregime. Nealterate de actul rostirii faptice și de nici un alt sens exterior, decât de propria lor substanță, întregite de „taine și lumină” (p. 82), ele sunt cuvinte spiritualizate. „Limba ta deplină” (p. 82), prin care poți comunica plenar „e-aceea-n care știi să taci” (p. 82). Poezia lui Blaga este străbătută de năzuința de a unifica dimensiunile bivalente – tăcerea și rostirea – într-o unitate armonică. Prin tăcere, omului i se arată forța armonică a cântului: „Făcând tăcere în sine, ființa umană se deschide de fapt cântecului universal, expresie de dincolo de cuvinte, a deplinei armonii a Totului [...] cântecul e, ca și tăcerea, solidar cu începuturile tuturor lucrurilor și aparține intimei lor substanțe”³.

Tăcerea este inseparabil legată de sunet, ea este cânt și poezie, expresie spirituală a sufletului, act creator. Poezii și poezia sunt cei care slujesc acest grai pierdut de mult, ne spune Blaga în postuma *Poezii*. Aici putem regăsi crezul blagian despre poezie sau omagiul adus poezilor din întreaga lume, pe care acesta îi vede ca pe un „singur,/ neîntrerupt popor” (p. 62). De asemenea, accentul cade pe identificarea greutății rostirii cuvintelor în sensul graiului pierdut de mult. Limba deplină, a spus-o deja Blaga, „este limba în care știi să taci” (p. 82), cuvintele rostite în acest grai devin izvorul sonor, poezie, cântec.

Postuma *Poezii* deschide ciclul intitulat *Corăbii cu cenușă*; nu întâmplător, remarcăm acest lucru acum, deoarece, dacă urmărim asocierea între cuvintele „corăbii” și „cenușă”, putem spune că întreg ciclul este, de fapt, o încercare de reîntoarcere în „evii, ce se nasc și mor”. Poetul își asumă postura lui Orfeu, care se întoarce mereu în trecut sau, cum spune Doinaș, revine să-și cerceteze opera, valorificând totodată opera comună tuturor. Pe de altă parte,

1. Voi cita din Lucian Blaga, *Opere poetice*, Vol. 2. *Poezii*, Cuvânt înainte de Șerban Cioculescu, Ediție îngrijită de Dorli Blaga, Editura Minerva, București, 1974.

2. Ion Pop, *Lucian Blaga – Universul liric*, Editura Cartea românească, București, 1981, p. 150.

3. Idem, *ibidem*, p. 161.

cenușa, în sens extins, este tocmai acest „grai pierdut” (p. 62), ce are valoare istorică și culturală, ce există în opera neîntreruptului popor. Acești poeți reprezintă „niște soli ai destinului, slujind în tăcerea lor «graiul pierdut», adică graiul mitului, pentru revelarea transcendenței într-o confruntare a omului cu lumea”⁴.

Opera care se vrea a fi cercetată mereu este suma creației tuturor poezilor. Corăbiile reprezintă, în acest sens, încercările de a se reîntoarce „acasă”, tocmai acolo, la acel limbaj pierdut de mult. Limbajul este deopotrivă elevat (pentru că el este limbajul care le cuprinde pe toate), deplin și nealterat, dar primitiv, pentru că el nu mai poate fi redat decât prin reiterarea aceluiași filon magic de consubstanțialitate primară cu tăcerea. Este o formă de tăcere ce devine organic structurată. Ea parcurge „evii”, care încep cu nerostirea de dinainte de naștere până la liniștea de după moarte. Cenușa – tăcerea din viață și din moarte – este consubstanțial legată de „sunet și cuvânt”, dar, mai ales, de cânt. Prin sunet și prin numire, potențialul lumii și al acțiunii creatoare se dispersează, coborând din timpul absolut care este timp al tăcerii.

Pe bună dreptate Ion Pop afirmă că poetul își imaginea o cultură și un stil care, prin setea de absolut, să aducă o nouă metafizică și o dogmă specifică, care să producă o spiritualizare launtrică. Poezia, care este – după cum însuși poetul afirmă – pretutindeni, punându-și temei prin toate și trecând prin toate erele, fiind compusă în mare parte și din ceea ce poezii nu spun.

Poezia tăcerii transmite sonoritatea increatului, poezii tac: „ca sămânța” (p. 62) care cuprinde, în potențial, izvorul sonor, cântecul, adică poezia veacurilor. Ei „tac ca un dor” (p. 62), dorul după cântul graiului pierdut, reiterat mereu în „evi” (p. 62). Doar vorbind, „ei sunt muți” (p. 62), tăcând, ei cântă „ca apele...ce umblă subt ogor” și „izvor se fac în rariște, izvor sonor” (p. 62). Poate cea mai surprinzătoare reprezentare a organicității tăcerii o regăsim în postuma *Glas de seară*, unde „cuvântul încearcă-a se rosti” (p. 99). Tăcerii asociate stării larvare a ființei poetul îi atribuie imaginea Glei sub care „din veac în slujbă viermii sînt” (p. 100). Cuvântul ce încearcă a se rosti devine simbol al începutului, al increatului și al somnului. Starea de fapt a tăcerii rezidă – „sub veghea lor,/ în ciclul elementelor” (p. 100). Efemeritatea cuvântului este sugestiv ilustrată în privirea asociată gândului. „Un gând se uită lung” (p. 100) – privirea asociată gândului surprinde momentul în care cuvântul stă să se nască. Rostirea lui, deci nașterea, „Veni-va zi!” (p. 100) aduce în imediata lui apropiere momentul morții, ziua în care „avea-voi fața nimănui/ asemenea pământului” (p.100).

Postuma *Inscripție*, (*Vârsta de fier 1940 – 1944*) este, de fapt, un manifest care vorbește despre dimensiunea paradoxală a ființei. Nu doar acțiunea „ce

4. Eugen Todoran, *Lucian Blaga, Mitul poetic*, vol. I, Editura Facla, Timișoara, 1981, p. 200.

o faci” contribuie la descoperirea „fără de margini” (p. 2) a făpturii și la viața poeziei. Unitatea armonic dezvoltată a vieții (poeziei) este compusă din elemente dispuse în polaritate. Eugen Todoran, referindu-se la aceasta, sublinia dispoziția „psihică de comunicare între «eu» și «non eu», între «înăuntru» și «în afară», în ceea ce putem numi sentimentul unității lumii”⁵. În postuma *Inscripție*, comunicarea între exterior și interior se produce conform principiului polarităților: „doi termeni adverși care se condiționează și se determină reciproc”⁶. Aici, tăcerea este asociată descoperirii fără de margini a făpturii. Cuvintele nerostite sunt acte participative la întemeierea cunoașterii și la întemeierea poeziei. Temeiul poeziei, după Blaga, este tăcerea. Ea este adâncită „de moartea, de care nu murim”; dacă „moartea ce rămâne în noi” (p. 2) este viața poeziei, atunci ea este „pretutindeni prin toate” (p. 2). Viața poeziei este: „moartea de care nu murim” (p. 2), tăcerea inscripționată pe „drumurile pe cari nu le umblăm” (p. 2), cântată prin „cuvintele, pe care nu le rostim” (p. 2), câștigată în „luptele pe care nu le dăm” (p. 2), multiplicată „în sămînța, ce rămâne în noi” (p. 2). Ce este poezia? Toate acestea și, adăugând, tot ce nu sunt acestea. Drumurile, „drumurile pe cari nu le umblăm” (p. 2) sunt drumurile interioare, care nu sunt mai puțin importante decât cele exterioare, drumurile spirituale „ne duc și ele undeva” (p. 2), „cuvintele, pe care nu le rostim” (p. 2), cuvinte rostite interior creează, la rândul lor, „istoria” și poezia.

Dacă la Blaga tăcerea devine echivalentul cântului și al graiului pierdut de mult, adică al cuvântului care este substanțial legat de tăcere, la Paz, ea este spațiu și timp, este muzică, prin care „inventariază” tăcerea. Putem observa că în lirica lui Paz există similitudini evidente cu cele ale lui Blaga și în ceea ce privește constanta contradicției primare și tendința de unire a polarităților. Nu sunt niciodată despărțite cuvântul de tăcere, interiorul de exterior, rezumându-ne acum doar la aceste exemple, care sunt evidente în ambele direcții poetice.

Ciclul intitulat *Libertate pe cuvânt* stă sub semnul efemerității cuvintelor. Vom analiza două poeme din acest ciclu: *Cuvântul* și *Destin de poet*. Cuvintele sunt pentru Paz cuvinte de aer. În poemul *Cuvânt*, poetul încearcă a numi însuși cuvântul nenumit „ultimul și cel dintâi,/ cel pe care nu-l rostim niciodată, cel pe care-l spunem mereu,/ împărtaşanie și cenușă”⁷ (p. 18). Care este acest cuvânt? Viața și moartea nu au cuvinte, ele au tăceri, va răspunde poetul. Tăcerea este o „Aerofanie” (p. 157) diafană. La Paz, cuvântul nu este niciodată „exact”, el este „echivoc”; poetul îl simte uneori

5. Idem, *ibidem*, p. 143.

6. Lucian Blaga, *Zări și etape*, Editura pentru literatură, București, 1968, p. 159.

7. Voi cita din Octavio Paz, *Piatra soarelui*, antologie, traducere, cuvânt înainte și note de Dărie Novăceanu, Editura Univers, Colecția Poesis, București, 1983, p. 21.

ca pe o flacără ce întărește simțurile, altele ca pe o „aspră pupilă tăcută” (p. 17), care-l temperează.

În poemul *Destin de poet*, putem observa cum cel care creează poezia, prin rostire, se metamorfozează în cuvinte. Poetul se pierde în ele, asemenea luminii care „în ea însăși se pierde” (p. 21). El spune: „lasă-mă să mă pierd printre cuvinte” (p. 21), pierdere ce înseamnă, la rândul-i, înstrăinare de sine. Cuvântul și poetul devin unități inseparabile – poet – cuvânt – poezie; prin rostire cuvântul se destramă în aer. *Destin de poet* sintetizează ideea despre opera poetică și destinul poetului. Este o situație asemănătoare cu cea amintită la Blaga, în postuma *Unde un cântec este*, care afirmă că „unde un cântec este, e și pierdere,/ zeiască pierdere de sine” (p. 104). Legătura dintre destinul poetului și cuvinte este intim legată de absența cuvintelor, de tăcere. Poetul dorește conservarea cuvintelor, în cuvinte ce potențează tăcerea. Pentru Octavio Paz, cuvintele rostite sunt „de aer/ și în aer pierdute” (p. 21). Poezia este, după Paz, deopotrivă: „cunoaștere, salvare, putere și abandon”⁸. Acestei stări a poeziei acesta îi atribuie în mod surprinzător o imagine organică, intern structurată a cuvântului. În poemul *Cuvânt* se observă mai clar acest lucru. Cuvântul este „fără de mine,/ dar al meu,/ ca ultimul os, anonim și svelt, al trupului meu” (p. 17). Cuvântul aparține poetului ca un os, el există în trupul său, anonim printre alte oase. Există, fără conștientizarea acestui fapt, „fără de mine” (p. 17) – el există. Cuvintele sunt toate oase anonime printre altele, fără ca noi să le constatăm existența. Aici putem sesiza o deconstrucție a poeziei surprinsă în imaginea osului zvult din trup. Oasele, metaforă sugestivă pentru suportul poeziei, sunt cuvintele interne, care există „fără de mine” (p. 17). Ele sunt viața poeziei și suportul, care se află dincolo de realitatea exterioară, în tăcerea anonimatului. Cuvintele interioare, în tăcerea lor anonimă, sunt oasele care compun, în mare, trupul, dar și timpul poeziei, căruia nu i se impune durata rostirii. Foarte asemănătoare este această viziune cu cea a lui Blaga din postuma *Inscripție*, din care aflăm că și „cuvintele, pe care nu le rostim” (p. 2) participă la crearea poeziei.

Știm că pentru Paz, cuvintele rostite sunt efemere evaporări în aer, tăcerea, în schimb, este „un țesut al limbajului” (p. 161). Analizând câteva versuri din volumul (*Alb* – 1966), observăm cum tăcerea și cuvântul se condiționează în structura ce împletește realul și irealul. Interesantă, în acest sens, este atribuirea valorii de realitate tăcerii, adică cuvântului ireal, și de irealitate cuvântului real. Din această țesătură a limbajului, tăcerea are o structură mult mai solidificată comparativ cu cea a cuvântului. Privind în perspectiva dată de poet, prin prisma complementarității real – ireal,

8. „La poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono”, în Octavio Paz, *El arco y la lira*, FCE, Lengua y estudios literarios, Mexico, 1956, p. 3, trad. mea.

observăm cum acesta asociază cuvântul ireal dimensiunii rostirii faptice, iar cel real celei nerostite: „Dacă lumea e reală/ cuvântul este ireal/ dacă este real cuvântul/ lumea/ este fisura strălucirea viitoarea/ nu/ disparițiile și aparițiile/ da/ arborele numelor/ real ireal/ sunt cuvintele/ aerul nu-i nimic” (p. 161).

Tot ceea ce rămâne este tăcerea, luând ca model afirmația poetului: „Tot ceea ce rămâne este transparența” (p. 154). Pentru că, dacă cuvântul este ireal, el „dă realitate tăcerii” (p.161). Cuvântul real este cel al tăcerii. Astfel, tăcerea devine realitate, pentru că ea este țesutul intern al limbajului – un limbaj transparent – singurul lucru care rămâne. Urmărind în continuare dubla situație dată de poet, există, pe de-o parte, o transparență a cuvintelor reale – ce se evaporă în aer, ce sunt „apariții și dispariții/ realitatea și renașterile ei” (p. 161). Ele există atâta timp cât sunt faptic rostite. Sunt „aer pe niște buze,/ o adiere rătăcită, fără contur,/ ce se destramă în aer” (p. 21). Pe de altă parte, transparența completă – tăcerea, care găzduiește cuvântul ireal, nu comportă dispariții, pentru că este deja o transparență a transparenței. Nu în ultimul rând, observăm cum vorbirea devine la Paz un loc al odihnei, în care „tăcerea se odihnește în vorbire” (p. 161). Vorbirea este, de fapt, la rândul ei, o formă de tăcere. Tot ceea ce rămâne este transparența, pentru că ea este spațiu infinit al tăcerii.

Poemul *Lectură din John Cage*, din volumul *Partea dinspre soare*, este o foarte expresivă ilustrare a tăcerii. Aici, tăcerea este redată ca primă formă a sunetului și a muzicii. Paz construiește o lectură despre tăcere, inspirată după compoziția experimentală 4'33, a lui John Cage. Lectura începe cu acțiunea de a citi și a răsciti formula muzicală a tăcerii. Muzica este creată din „aerofaniile tăcerii”, care sunt circumstanțe muzicale. Evidentă este în continuare tendința de unire a contrariilor care se condiționează reciproc. Muzica și tăcerea sunt plasate în acea *coincidentia oppositorum* despre care am vorbit și în analiza postumelor lui Blaga.

Poetul este circumstanța prin care tăcerea devine muzică. „Muzica:/ aud înăuntru ceea ce văd afară/ văd înăuntru ceea ce aud afară” (p. 129), poetul aude în interior, nu ceea ce aude afară, ci ceea ce vede. Auzul este condiționat de absența sunetului, dar este întărit de văz, care devine o percepție a muzicalității tăcerii. S-a discutat adesea că tot ce există în univers produce anumite sunete; dacă privim realitatea și din această perspectivă, putem afirma că pretutindeni există muzică, chiar și în tăcerea pietrelor. Surprinzătoare este aici perspectiva percepției vizuale asupra tăcerii – a vedea înăuntru ceea ce se aude în exterior presupune a vedea cu ochiul minții muzica exterioară a tăcerii, imaginarea sunetului nevăzut. Este vorba despre o viziune interioară, ce se înfățișează sub forma unei sintonii dintre văz și auz (interne și externe). Explicând și celălalt exemplu, putem spune că, „aud înăuntru ceea ce văd afară” (p. 129) ar însemna: privesc tăcerea afară și aud

înăuntru muzica ei.

Poetul este o circumstanță, în disponibilitatea lăuntrică de a fi asemenea unui receptor de sunete. *Sounds passing through circumstance* – „le aud în mine/ cum pășesc afară/ în afara mea le văd mergând cu mine” (p. 129). Fiind circumstanță în tăcere – *Music without movements* – sunetul și muzica, percepute în interior, în tăcere, sunt percepute o dată ca spațiu, și o dată ca mișcare – „muzica nu e idee/ este mișcare/ sunete pășind în tăcere” (p. 130). Vedem că „tăcerea este spațiul muzicii/ un spațiu/ fără întindere” (p. 130), transparent, care rămâne. Pentru că poetul este o circumstanță, el devine „arhitectură de sunete” (p. 130) care inventariază spațiul muzicii. „Muzica/ inventariază tăcerea,/ arhitectura/ inventariază spațiul” (p. 129). Arhitectura de sunete, adică poetul, inventariază spațiul, mișcarea și timpul muzicii în, parafrazându-l pe poet, „fabrica de aer” (p. 129) a tăcerii. Continuând să-i nege și să-i afirme totodată particularitățile, să le citească și răscitească, putem privi și circumstanța poetică – dacă, „Tăcerea este muzică/ muzica nu-i tăcere/ Nirvana este Samsara/ Samsara nu este Nirvana” (p. 130) – putem spune atunci, că poezia este tăcere, tăcerea nu-i poezie, ea este.

Bibliografie:

- Blaga, L. (1974): *Opere 2. Poezii*, Cuvânt înainte de Șerban Cioculescu, Ediție îngrijită de Dorli Blaga, Editura Minerva, București.
- Blaga, L. (1968): *Zări și etape*, Editura pentru literatură, București.
- Pop, I. (1981): *Universul liric*, Editura Cartea românească, București.
- Todoran, E. (1981): *Lucian Blaga, Mitul poetic*, vol. I, Editura Facla, Timișoara.
- Paz, O. (1956): *El arco y la lira*, FCE, Lengua y estudios literarios, Mexico.
- Paz, O. (1983): *Piatra soarelui*, București, antologie, traducere, cuvânt înainte și note de Darie Novăceanu, Editura Univers, Colecția Poesis, București.

Lucian Blaga: expresionismul *tare* și expresionismul *slab*

Ionuț ORĂSCU
Universitatea din Craiova

Când vorbim despre Lucian Blaga ne referim la „primul mare român care reușește să sincronizeze, în mod definitiv, formele poetice românești cu cele europene.”¹

Lucian Blaga reunește în poezia lui căldura și coloratura tradiționalismului, luciditatea modernistă și o particulară formă de *revoltă*, de sorginte avangardistă.

În esul nostru, urmărim să demonstrăm producerea unei sciziuni în opera blagiană și să propunem o metodă de abordare bivalentă. Astfel, se conturează două etape, care divizează poetica blagiană în expresionism „tare” și în expresionism „slab”².

Vom numi expresionism „tare” acea aspirație spre absolut a suflului blagian, viziunea cosmică și metafizică, patosul trăirii, extazul comunicării („freneticul apare la rangul de principiu vital”³), dar și tentația apolipticului și a elementelor primordialului. Este etapa care poartă pecetea influențelor expresioniste germane și austriece, cu reprezentanții lor de marcă Georg Trakl, Rainer Maria Rilke, Franz Werfel, Theodor Däubler, Gottfried Benn ș.a. Primele două volume de poezii, *Poeemele luminii* și *Pașii profetului*⁴, ilustrează noțiunile acestei prime etape.

Ceea ce vom numi expresionism „slab” apare ca o anti-revoltă⁵, după ce pornirile frenetice și setea de „Tot”, ale primei etape, rămân fără un răspuns în planul poetic-imaginar. Pierderea contactului cu absolutul și metafizicul duc la o „atitudine” mai umană a poetului care cândva dorea să primească un trup de la munți. Discursul este unul interiorizat, care destăinuie un

1. Marin Mincu, *Lucian Blaga. Poezii*, Editura Pontica, Constanța, 1995, p. 13;

2. Am evitat să folosim unul din termenii „îmblânzit” sau „clasicizat” (optând pentru „slab”) deoarece, chiar dacă sunt concepte apropiate de idea noastră, unul presupune o ruptură ușor forțată sau obligată, iar celălalt presupune o direcție spre sterilizare. Cu toate acestea, nu ne vom feri de cei doi termeni pe parcursul esului nostru.

3. Ovid. S. Crohmălniceanu, *Literatura română și expresionismul*, Editura Universală, București, 2002, p. 15;

4. Studiul nostru urmărește să demonstreze sciziunea de care vorbeam prin împărțirea operei blagiene în două: primei etape îi corespund primele două volume de poezii, cele de-a doua etape, volumele ce au urmat;

5. Anti-revoltă deoarece trecere este una gradată, nu există o ruptură propriu-zisă, ci mai degrabă o dorință de auto-perfecționare;

spirit firav. Dacă ținem cont de rădăcinile postromanitice⁶ ale lui Blaga, o afirmație a lui Virgil Nemoianu, care definește trăsăturile *Biedermeier Romanticismului*, se pliază foarte bine pe ideea noastră de expresionism „slab”: „conceperea universului ca o pluralitate de lumi ce izvorăsc și mor perpetuu, în care lumile și-au pierdut pitagoreica muzică a sferelor și s-au cufundat într-o tăcere de gheață.”⁷ Astfel, pierderea unității și a intensității, diversificarea direcțiilor imaginarului, devitalizarea și relativizarea, sunt parametrii expresionismului „slab”, a căror evoluție⁸ în poetica blagiană vom încerca s-o demonstrăm.

Precizăm faptul că ideea de expresionism „slab” nu are în vizunea noastră implicații de antivalori (sau nonvalori), ci se referă numai la comutarea unor principii estetice spre o altă matrice poetică⁹.

O primă opțiune de analiză ne-o oferă opoziția *mișcare-nemișcare*, dar și extensia acesteia – *dinamism-statism*. Mișcarea, ca element al supra-sensibilului¹⁰ și al metafizicului, întreține raportul eului cu natura, rezultatul fiind vivificarea factorilor exteriori eului: „N-avea să-mi spună/ nimic pământul? Tot pământul-acesta/ neîndurător de larg și-ucigător de mut,// 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.” (*Pământul*¹¹).

În imaginarul blagian, înțelegem prin *mișcare*, o formă de existență și de exprimare. Cu toate acestea mișcarea este doar sugerată, căci în amalgamul de reacții dionysiace, de „beție dionysiacă”¹², cum o numește Eugen Todoran, mișcarea se petrece în „interiorul” lucrurilor și culminează cu deplasarea spre cosmic: „Pământule, dă-mi aripi:/ săgeată vreau să fiu, să spintec/ nemărginirea,/ să nu mai văd în preajmă decât cer./ deasupra cer,/ și cer sub mine –/ și-aprins în valuri de lumină/ să joc/ străfulgerat de-avânturi nemiapomenite” (*Vreau să joc*¹³).

Dacă prin *mișcare* înțelegem un mod de exprimare, poate cel mai

6. Nicolae Manolescu vorbește, în *Istorie...*, despre puternice influențe venite din parte postromanticilor ardeleni: Octavian Goga, George Coșbuc, Panait Cerna;

7. Virgil Nemoianu, *Îmblânzirea romantismului*, Editura Minerva, București, 1998 p. 20;

8. Evoluție sau involuție, depinde din ce punct de vedere privim ;

9. Am ținut să facem această precizare pentru a contrara faptul că ne interesează latura hermeneutică și estetică a ideilor noastre;

10. Cu sensul pe care Kant îl oferă acestui concept: dacă prin lumea sensibilă înțelegem lumea fizică, prin lumea supra-sensibilă înțelegem lumea metafizică, lumea ideilor și a idealurilor. Heidegger considera lumea sensibilă ca fiind cea supusă schimărilor, ireală, iar lumea supra-sensibilă, locul unde se desfășoară adevărata existență;

11. *Opera poetică*, volumul *Poemele luminii*, Editura Humanitas, București, 1995, p. 36;

12. Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mit, Poezie, Mit Poetic*, Editura Grai și Suflet – Cultura Națională, București, 1997, p. 106;

13. *Opera poetică*, vol. *Poemele luminii*, op. cit., p. 35;

reprezentativ element al acestei categorii este definit de binecunoscutul „strigăt” expresionist. Tot un fel de mișcare, concentrând spiritul expresionist, acest „strigăt”, la Blaga are o direcție precisă, dar haotică. El depășește o existență *in status nascendi* și trece la o altă etapă: „Dați-mi un trup,/ voi munților,/mărilor,/dați-mi alt trup să-mi descarc nebunia/ în plin!” (*Dați-mi un trup, voi munților*¹⁴). Aceasta nu este o simplă cerință, ci ia forma unei revendicări. Postularea unei existențe mesianice și utopice dă senzația de superficialitate și de ton bagatelizator. Descărcarea nebuniei este mișcarea frenetică a viziunii blagiene din prima etapă a creației. Scopul eului este unul clar – mistificarea: „ eu cu lumina mea sporesc a lumii taină-/ și-ntocmai cum cu razele ei albe luna/ nu micșorează, ci tremurătoare/ mărește și mai tare taina nopții,/ așa îmbogățesc și eu întunecata zare/ cu largi flori de sfânt mister/ și tot ce-i neînțeles/ se schimbă-n neînțelesuri și mai mari/ sub ochii mei” (*Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*¹⁵).

În etapa expresionismului „slab” nemișcarea este o consecință a interiorizării stărilor eului: „Fără de număr sunteți, fii ai faptei,/ pretutindenii pe drumuri, sub cer și prin case./ Numai eu stau aici fără folos, nemernic,/ bun doar de-necat în ape./ Totuși aștept, de mult tot aștept/ vreun trecător atotbun și-atotdrept ca să-i spun/: *O,nu-ți întoarce privirea,/ O, nu-mi osândi nemișcarea.*” (*Fiu al faptei nu sunt*¹⁶). Acum „Totul” se petrece în interiorul eului și nu al lucrurilor. În această „vârstă sufletească – ultima – a poetului”¹⁷ cunoașterea se deplasează de la cea pe verticală la cea pe orizontală: „Am înțeles păcatul ce apasă peste casa mea/ ca un mușchi strămoșesc./ O, de ce am tălmăcit vremea și zodiile/ altfel decât baba ce-și topește cânepa în baltă?/ De ce am am dorit alt zâmbet decât al pietrarului/ ce scapără scântei în margine de drum?/ De ce am râvnit altă menire/ în lumea celor șapte zile/ decât clopotarul ce petrece morții la cer?/ Dă-mi mâna ta, trecătorule, și tu care mergi,/ și tu care vii./ Toate turmele pământului au aurole sfinte/ peste capetele lor./ Astfel mă iubesc de-acum:/ unul între mulți,/ și mă scutur de mine însumi/ ca un câne ce-a ieșit dintr-un râu blestemat./ Sângele meu vreau să curgă pe scocurile lumii” (*Am înțeles păcatul ce apasă peste casa mea*¹⁸). Pretențiile eului „slab”, abătut, preocupat devin minore în comparație cu cele din prima parte. Astfel, se observă și o nouă prioritate – factorul uman. În prima etapă cunoașterea era posibilă prin perspectiva divinului: „Nu-mi presimți iubirea când privesc/ cu patimă-n prăpastia din tine/ și-ți zic:/ O, niciodată n-am văzut pe Dumnezeu/ mai mare!” (*Nu-mi*

14. *Opera poetică*, vol. *Pașii profetului*, op. cit., p. 91;

15. Ibidem, vol. *Poemele luminii*, op. cit., p. 33;

16. Ibidem, vol. *În marea trecere*, op. cit., p. 140;

17. George Gană, Editura Minerva, București, 1996, p. 304;

18. *Opera poetică*, vol. *În marea trecere*, op.cit., p.137;

*presimți*¹⁹). În etapa a doua a creației divinul este proiectat prin perspectiva umanului: „Erai prieten cu toate minunile./ O față ți-a venit în ogradă să-ți zică:/ Spune-mi, spune-mi, cum s-a născut/ pruncul Isus fără tată?/ Într-o icoană-nchipuită de tine/ i-ai arătat în aur și-n albastru ceresc:/ Astfel stat-a Maria-n genunchi,/ cu ciocul întins peste ea/ o pasăre, plutind, a scuturat o floare./ Ce-a mai venit se poate-asemăna numai c-un vis” (În amintirea țaranului zugrav²⁰).

Devitalizarea și dezabstractizarea se recunosc după faptul că „țipătul a dispărut, sau s-a sublimat, a devenit suspin elegiac, jelanie reținută...”²¹. „Liniștea apolliniacă”²² a existenței demitizate este diferită de „liniștea” sugerată de poet în primele volume: „Sânge fără răspuns,/ o, de-ar fi liniște, cât de bine s-ar auzi/ ciuta călcând prin moarte.// Tot mai departe șovăi pe drum –/ și, ca un ucigaș ce-astupă cu năframa/ o gură învinsă,/ închid cu pumnul toate izvoarele, pentru totdeauna să tacă,/ să tacă.” (În marea trecere).

„Personajele” în spatele cărora poetul stă oferă indicii clare ale principiilor de operare și direcționare. Pe de-o parte, în primele două volume, numele cel mai frecvent este cel al lui Pan. „Pan-“ este un element de compunere având semnificația de „tot”, de „întreg”. Ca personaj mitologic, Pan este zeul păstorilor, care străbătea munții și văile. Apropierea păstor-profet este justă. Blaga se vrea a fi profetul, vocea călăuzitoare a „nepătrunsului ascuns”, care tinde spre „Întreg”. Dar Blaga-eul are nevoie de o acoperire mitologică: „Tristețea se exprimă în viziuni sumbre, în imagini și simboluri ale stingerii, dar și în lamentații comunicate direct sau dindărătul unei măști mitologice”²³. Astfel, Pan este reflexia unui macro-eu, glas al elementelor primordiale și al aspirațiilor spre esența „tare” a lucrurilor: „Acoperit de frunze veștede pe-o stâncă zace Pan./ E orb și e bătrân./ Pleoapele-i sunt cremene,/ zadarnic cearc-a mai clipi [...]/ Tăcere.// În juru-i peșterile cască somnoroase/ și i se mută-acum și lui căscatul./ Se-ntinde și își zice:/ *Picurii de rouă-s mari și calzi./ cornițele mijesc,/ iar mugurii sunt plini./ Să fie primăvară?*”(Pan) sau „Sunt singur și sunt plin de scai./ Am stăpânit cândva un cer și stele/ și luminilor/ eu le cântam din nai./ Nimicul își încoardă struna./ Azi nu străbate-n grota mea nici un străin,/ doar salamandrele pestrițe vin/ și câteodată:// Luna.” (*Moartea lui Pan, IV Pan cântă*²⁴).

19. Ibidem, vol. *Poezele luminii*, op.cit., p. 48;

20. Ibidem, vol. În marea trecere, op. cit., p. 122;

21. George Gană, op. cit., p. 304;

22. Eugen Todoran, op. cit., p. 106;

23. George Gană, în *Prefață la Lucian Blaga. Opera poetică*, Editura Humanitas, București, 1995, p. 21;

24. *Opera poetică*, vol. *Pașii profetului*, op.cit., p. 103;

De cealaltă parte, în cazul expresionismului „slab”, personajul emblematic este Ulise. De ce Ulise? Pentru că Ulise este un anti-mit, iar partea a doua a creației blagiene se fondează pe demitizare²⁵ prin autohtonizare și folclorizare.

Ulise este *omul* (nu mai este zeu) înțelept, matur, rațional, care se întoarce la „izvoare” prin abilități umane: „De pe liman pe golfuri/ privirea ți-o rotește./ E liniște ca-n ziua/ când mă-ntorsei hoțește/și ți-am golit de oaspeți/ viața, pragul, tinda./ *Ia seama Penelope,/ ce netedă-i oglinda.* (s.n.)// [...] Dar pe liman ce bine-i/ să stăm în necuvânt –/ și fără de-amintire/ și ca de subț pământ./ s-auzi în ce tăcere,/ cu zumzete de roi,/ frumusețea și cu moartea/ lucrează pentru noi.”(*Ulise*²⁶). Lucian Blaga al maturității este un om normal, care nu își schimbă obiectivele, dar schimbă metodele cu unele mai „clasice”. De aici rezultă refuzul haosului și ordonarea fragmentelor viziunii poetice: „netedă-i oglinda”.

Apariția unor factorii din sfera socială contribuie la interiorizarea sentimentelor, discursul devine mult mai ritmic, mai logic, mai destins²⁷: „Copilo, pune-ți mâinile pe genunchii mei./ Eu cred că veșnicia s-a născut la sat./ Aici orice gând e mai încet,/ și inima-ți zvâcnește mai rar,/ ca și cum nu ți-ar bate în piept,/ ci adânc în pământ undeva./ Aici se vindecă setea de mântuire/ și dacă ți-ai sângerat picioarele/ te așezi pe un podmol de lut.” (*Sufletul satului*²⁸). Această destindere este însă una doar aparentă, în substrat eul pare că ascunde o depresie latentă, o anxietate față de ceva nerostit. Atunci când formele acestei stări incerte se manifestă, discursul este sacadat, apar versuri scurte, semn că s-a ajuns la conservarea timpului și la o existență mult mai economă: „Printre ziduri ceasul umbrelor mă-ncearcă./ Se desface – care poartă?/ Se deschide – care ușă?/ Ies vârstele și-mi pun pe cap/ aureolă de cenușă.// Întârziind subț vremi schimbate,/ îmi taie drumul – care prieten?/ Îmi taie pasul – ce vrăjmaș?” (*Asfințit*²⁹).

Eul maladiv din unele poeme stabilește corespondențe superficiale cu lumea exterioară, care devine doar un pretext, pentru că adevărata luptă se dă acum cu propriul sine, este o luptă interioară ce duce cu gândul la rimbaudianul „Je suis un Autre”, o dedublare a eului, derutant, care ba se îndreaptă spre tainele apolipticului, ba trăiește cu spaima escatologiei. Trimiterea la poezia simbolistă este justificată.³⁰

Se poate vorbi și despre o separare a cadrului de proiectare a poeticului.

25. Demitizare nu în sens general, ci mai degrabă o demitizare a propriei ideologii;

26. *Opera poetică*, vol. *Corăbii cu cenușă* (postum), op.cit., 329;

27. Observăm că la vârsta maturității Lucian Blaga renunță complet la versul liber, de aici și teoriile privind clasicismul poetului;

28. *Opera poetică*, vol. În marea trecere, op. cit., p. 130;

29. Ibidem, vol. *Lauda somnului*, op.cit., p. 159;

30. *Noi și pământul* pare ruptă din poetica baudelaireană;

Expresionismul „tare” se conturează într-un decor nocturn: „Frumoaso,/ Ți-s ochii-așa de negri încât seara/ când stau culcat cu capu-n poala ta/ îmi pare/ că ochii tăi, adânci, sunt izvorul/ din care tainic curge noaptea peste văi/ și peste munți și peste șesuri,/ acoperind pământul/ c-o mare de-ntuneric./ Așa-s de negri ochii tăi,/ lumina mea.” (*Izvorul nopții*³¹). Lumina apare doar odată cu apariția eului: „și-ntocmai cum cu razele ei albe luna/ nu micșorează, ci tremurătoare/ mărește și mai tare taina nopții,/ așa îmbogățesc și eu întunecata zare” (*Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*³²). „Întunecata zare” apare ca o necesitate și ca un contrast, scopul este de a contura „Venirea” eului.

Regimul nocturn poate fi considerat o reminiscență a romanticilor timpurii, cărora Lucian Blaga le cunoștea poeziile: Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Hölderlin, Novalis³³.

În etapa expresionismului „slab” regimul diurn este dominant. Ziua se desfășoară majoritatea activităților umane, iar cum Blaga încearcă o apropiere, o „împăcare” cu oamenii, el vizează un discurs logic, rațional, lucid, schimbarea este necesară, însă Blaga „n-a renunțat la temele sale majore [...] Este o mutare doar de accent și o mișcare a imaginarului de la nordul brumos spre sudul fecund și însoțit”³⁴. Explicația „întoarcerii la zi” o găsim și la Albert Béguin³⁵, citat de Eugen Todoran: „Acela care pierzându-și speranța că va atinge prin însușirile sale normale vreo realitate care să-l satisfacă, a plecat în lunga călătorie spre Noapte, fiind în același timp însuflețit de nevoia poetică, se va opri pe marginea abisului întrezărit. A ajuns în vârful dealului, de unde privirea coboară pe amândouă versantele, el nu va merge mai departe. [...] Îmbogățit cu o nouă înțelegere, se va întoarce spre lumina de pe pământ. Și dacă la început a vrut să recucerească puterile pierdute, dacă pentru asta a trebuit să renege în întregime acea parte din el care ține de Zi, în cele din urmă se va întoarce spre conștiință: credincios astfel năzuinței lui dintâi, care era integrarea întregii ființe”³⁶.

Sistemul epistemic blagian are o intrare și o ieșire. Materia trece prin filtrul mitologizant al poetului, simbolului i se adaugă noi valențe prin renunțarea la altele, iar mitul sau imaginea poetică mitizată se întoarce

31. *Opera poetică*, vol. *Poeemele luminii*, op. cit., p. 57;

32. *Ibidem*, p. 33;

33. Un volum de poezii de Novalis se intitulează *Hymnen an die Nacht (Imnuri nopții)*, iar Lucian Blaga are poezii cu titluri precum: *Izvorul nopții*, *Noapte*, *Noapte de mai*, *Noapte la mare*, *Noapte extatică*;

34. Eugen Simion, în *Cuvânt înainte* la op. cit., p. 11

35. Referirile la poeți și teoreticieni ai romantismului nu sunt întâmplătoare, Blaga având mai multe rădăcini în romantism decât în modernism, iar teoriile unor Marcel Raymond sau Hugo Friedrich nu ar fi foarte exacte aplicate operei lui Blaga;

36. Albert Béguin, *Sufletul romantic și visul*, apud Eugen Todoran, op. cit., p. 105;

în natură sub noua formă metamorfozată. „Lucian Blaga este un poet cu imaginație mai ales intensivă, nu extensivă”³⁷. În prima etapă eul „crește în exterior”, simbolul se dilata pentru a satisface nevoile eului egocentric: „Un vânt răzleț își șterge lacrimile reci/ pe geamuri. Plouă./ Tristeți nedeslușite-mi vin, dar toată/ durerea/ ce-o simt n-o simt în mine,/ în inimă,/ în piept,/ ci-n picurii de ploaie care curg./ Și altoită pe ființa mea imensa lume/ cu toamna și cu seara ei/ mă doare ca o rană./ Spre munți trec nori cu ugerile pline./ Și plouă.” (*Melancolie*³⁸). În cea de-a doua etapă, simbolul se contractă, subiectivismului i se alătură date biografice, repere temporale și spațiale, cu alte cuvinte simbolul suferă o particularizare, prin renunțare la generalizare: „Împărății s-au prădușit./ Războaiele mari ne-au pustiit./ Numai în Lancrăm subț răzor/ rămas-a firav un izvor” (*Izvorul*³⁹).

Întoarcerea la „izvoare” are acum o notă particulară, precisă, terestră. Lancrămul este substitutul „cosmosului” din prima etapă de creație: „Prin cosmos/ auzi-s-ar atuncia măreții mei pași” (*Dați-mi un trup, voi munților*). Constatăm deplasarea spre o viziune constructivă, o proiectare de forme în spațiul atemporal și adimensional, decontextualizat și decontextualizant al expresionismului „tare”.

Expresionismul „tare”, ca „sentiment al absolutului, isterie vitalistă, exacerbare nietzscheană a eului creator, retrăirea autentică a fondului mitic primitiv, interiorizarea și spiritualizarea peisajului, tensiunea vizionară maximă”⁴⁰, propune un model *platonician* de configurare a imaginarului. Platonicianismul lui Blaga reapezintă, în viziunea noastră, atipicitatea stilului poetului în comparație cu expresionismul european al deceniilor doi și trei, ale secolului trecut⁴¹. La acea dată, Lucian Blaga era la curent cu majoritatea mișcărilor literare europene, unele care se încheiau (simbolismul), altele care începeau (suprarealismul și alte curente avangardiste). Ceea ce încercăm să demonstrăm este modul în care Lucian Blaga receptează teoriile acestor mișcări, mod prin care se vor constitui toate elementele primei etape de creație. Non-/anti-principiile moderniste, revoluționarismul avangardelor, „puritatea” poeziei simboliste sunt receptate de Blaga prin acest model *platonician*, pe care îl considerăm substratul și supra-elementul poeziei blagiene, prin care celelalte caracteristici primesc „acordul”. Trăsăturile platonicianismului sunt: vizionarismul, miticismul, idealismul, divinul ca substanță a lumii, subiectivismul extrem: „Când șarpele întinse Evei mărul,

37. George Gană, în *Prefață* la op. cit., p. 22;

38. *Opera poetică*, vol. *Poemele luminii*, op. cit., p. 69;

39. Ibidem, vol. *Ce aude unicornul* (postum), op. cit., p. 497;

40. Marin Mincu, op. cit., p. 32;

41. Excepție făcând poate doar Rilke, al cărui expresionism ortodoxist era foarte apropiat de al lui Blaga;

îi vorbi/ c-un glas ce răsună/ de printre frunze ca un clopoțel de-argint./ Dar s-a-ntâmpat că-i mai șopti apoi/ și ceva în ureche/ încet, nespus decet,/ ceva ce nu se spune în scripturi.// Nici Dumnezeu n-a auzit ce i-a șoptit anume, / cu toate că a ascultat și el./ Și Eva n-a voit s-o spună nici lui/ Adam.// De-atunci femeia-ascunde sub pleoape-o taină/ și-și mișcă geana parca-ar zice/ că ea știe ceva/ ce noi nu știm,/ ce nimenea nu știe,/ nici Dumnezeu chiar.” (Evd⁴²). Marin Mincu îl citează pe Ivan Goll, care spune că: „expresionismul este un soi de generalizare a întregii noastre vieți pe baza unei influențe pur spirituale. Este vorba probabil de a da oricărui act uman o semnificație supra-umană, și am putea vedea în aceasta un elan către divinitate”⁴³ La acestea Marin Mincu adaugă faptul că fără acestă *metodă artistică* „poezia lui Blaga n-ar fi existat”⁴⁴.

Platonicianismului expresionismului „tare” i se opune ruralismul etapei de maturitate. S-a vorbit despre „viziunea folclorică” și despre „filosofia culturală” a lui Lucian Blaga, dar noi ne vom mărgini a spune că înțelegem prin autohtonizarea poeziei blagiene năzuința de a crea un nou stil, pe fundamentul celui vechi, care să definească spiritul românesc și să corespundă acesteia.⁴⁵

Lucian Blaga spunea: „Poezia unor autori moderni de inspirație tehnică și urbană și de mod ermetic îmi face impresia unui laborator cu aer condiționat... Eu, care o viață întreagă am trăit la sat, pe lângă dumbrăvi și printre podgorii, nu prea am încredere în aerul condiționat”.⁴⁶

Eul „îmblânzit” îndepărtează viața citadină de interesele lui, divinul și vizionarismul nu dispar, însă sunt „cosmeticizate”⁴⁷ și „clasicizate”: „Foae udă mătrăgună –/ picurii prin fagi răsună.// Văgăuni și scorburi cască,/ umbre doar mai vin să pască.// Fauni vechi și roșcovani/ scâncet dau sub bolovani// și pe căile amiezii/ se pătrund de neguri iezii.// Se aștern prin adăposturi/ zile moarte, stinse rosturi.// Rod al inimii, de apă,/ crește lacrima-n pleoapă./ Am pierdut, vai, ce-am pierdut?/ Vatră caldă, drum bătut.// Am pierdut soare și lună./ Golul cine mi-l răzbună?” (Noiemvrie⁴⁸).

Ruralismul înseamnă și o întoarcere la natură. „Mistica naturistă” îi dă lui Blaga prilejul de a-și continua proiectul sub forma unui expresionism arhaizat și autohtonizat: „mistica naturistă își găsește mai ușor realitatea concretă la

42. *Opera poetică*, vol. *Poezele luminii*, op. cit., p. 54;

43. Ivan Goll, *Expresionismus*, apud Marin Mincu, op. cit., p. 33;

44. Marin Mincu, op. cit., p. 33;

45. Desigur că acceptăm și teoria potrivit căreia formațiunea culturală de enciclopedist al lui Blaga are mari merite;

46. Lucian Blaga, *Elanul insulei*, apud Eugen Todoran, op. cit., p. 95;

47. Prin *cosmeticizare* înțelegem nota tradiționalistă a poeziilor, bucolismul și pastoralismul devin imperative;

48. *Opera poetică*, vol. *Nebănuitele trepte*, op.cit., p. 265;

care să apeleze: satul arhaic și lumea eresurilor lui”.⁴⁹ Noua componentă îi oferă poetului sursa de care are nevoie pentru etapa expresionismului „slab”: „modul stihial românesc – precizează Blaga – e mai mult *static* și nu *dinamic*, cum ni se înfățișează el în expresionismul german: *un gust pronunțat pentru împlinirile organice...*”⁵⁰ (s.n.).

Constatăm nu doar o îndepărtare de propriul model (cel de tinerețe), dar și o îndepărtare de factorul constitutiv al acestui model: expresionismul german. Avem de-a face cu o diluare a expresionismului „tare”, o diluare nu numai la nivel ideologic⁵¹, dar și stilistic. Eul începe să devină din ce în ce mai absent, imaginea are acum prioritate în fața simbolului.

Cosmosul „misticii naturiste” și ruraliste este diferit de cosmosul astral al primei etape: „pământul transparent”, „grâul cristoforic”, „cerul megieș”, „stele făclii”.⁵² Lirica „nietzscheanismului zgomotos”⁵³ și a „imaginilor cizelate”⁵⁴ din *Poemele luminii* înclină, în cea de-a doua etapă de creație spre lamentație: „Chiar dacă lumea continuă a fi una de semne, purtătoare de peceti mai mult sau mai puțin obscure, lirica lui Blaga se limpezește formal în sensul unei muzicalități goale de conținut, litanice ori invocatoare, simbolistica fiind tot mai decorativă, ca și cum lucifericul ar cădea în paradisiac”.⁵⁵

După ce a fost „resuscitată” de generația ’60, critica blagiană pare să fi repornit pe o pantă descendentă. Blaga, după părerea noastră, încă propune mult. Neoexpresioniștii (sau postexpresioniștii!?) sunt strecurați prin toate „păturile” literaturii noastre, ceea ce dovedește că un eseu despre fărâmele postmoderne (postmoderniste) în creația blagiană ridică intrigi.

Am încercat să propunem în eseu nostru o teorie prin care se poate pătrunde în universul lui Lucian Blaga, doar dintr-o direcție, căci premisele pe care le oferă „nepătrunsul” blagian sunt nenumărate.

49. Ibidem, p. 275;

50. Ibidem, p. 274;

51. Nu doar poezie lui Blaga este supusă acestei „diluări”, ci întreaga operă blagiană: drama-turgie, estetică, filosofie;

52. Lucian Blaga, *Spațiul mioritic în Trilogia culturii*, apud Ovid. S. Crohmălniceanu, op. cit., p. 274;

53. G. Călinescu, apud Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008, p. 677;

54. Eugen Lovinescu, apud Nicolae Manolescu, op. cit., p. 677;

55. Nicolae Manolescu, op. cit., p. 679;

Bibliografie:

I Opera

Blaga, Lucian, *Opera poetică*, Editura Humanitas, București, 1995 (Ediție îngrijită de George Gană și Dorli Blaga)

II Receptarea critică

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

Gană, George, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Editura Minerva, București, 1996

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

Mincu, Marin, *Lucian Blaga. Poezia*, Editura Pontica, Constanța, 1995

Nemoianu, Virgil, *Îmblânzirea romantismului*, Editura Minerva, București, 1998

Todoran, Virgil, *Lucian Blaga. Mit, Poezie, Mit Poetic*, Editura Grai și Suflet – Cultura Națională, București, 1997

Sensul sacrificiului în scenariul religios din dramaturgia lui Lucian Blaga

Cristina-Elena CRISTESCU
Universitatea „Lucian Blaga”, Sibiu

Abstract: The aim of this paper is to analyse Lucian Blaga's religious ideas reflected in his dramaturgy. In order to illustrate his philosophy about different kinds of faith, I chose to analyse three of his dramatic plays, namely "Master Manole", "Zamolxis" and "Children's Crusade". This study tries to outline the fact that Blaga managed to combine religion with myths and history and the mixture resulted from his work is one full of mystery and symbols. There is also emphasized the fact that Blaga's plays have a special musicality and rhythm, these features being typical to his poetry. His unique mystical and existentialist plays are remarkable because they offer to the readers a different perspective about life in all her meanings.

Cuvinte cheie: mit, religie, credință, păgânism, sacrificiu, misticism, spiritualitate.

Teatrul blagian constituie un element reprezentativ în cadrul literaturii moderne românești, fiind numit de asemenea „teatru poetic și filosofic” (Eugen Todoran) sau în concepția lui George Gană, care îl consideră un teatru în cadrul căruia „poetul recurge la dramă ca la o formă de expresie prin definiție „mai obiectivă.”¹ Intenția lui nu e de a organiza dramatic un material de observație, ci de a se exprima altfel decât la modul lirismului direct. Drama va fi deci o „mască”. Cu toate aparențele, ținând de gen, ea va fi un poem desfășurat dramatic, obiectivizat prin personaje, situații etc.” Conform celor afirmate se remarcă faptul că piesele dramatice blagiene prezintă o viziune obiectivă asupra lumii și constituie o altă formă de expresie poetică într-un cadru dramatic diametral opus poeziei a cărei perspectivă este subiectivă.

Cu alte cuvinte, Blaga se detașează într-o oarecare măsură de subiectivism, reușind să construiască întocmai acel tip de dramaturgie obiectivă, în care se remarcă de asemenea, trăsături specific poetice și filosofice. Dintr-un alt unghi, opera dramatică marchează o intersectare a sferei divinului, respectiv a sacralității cu cea a lucifericului care odată cu atingerea celui mai înalt grad se transformă în demonic.

Două caracteristici esențiale se evidențiază cu privire la semnificația

1. George, Gană, Opera literară a lui Lucian Blaga, ed. Minerva, București, 1976, p.312

dramaturgiei blagiene: prima a reinventării genezei într-o variantă mitică, aspect prezent în dramele „Meșterul Manole” și „Zamolxe” unde poetul își plăsmuiește operele conform „atributelor divine-demonice inițiale” precum și „o asumare a tragicului” în detrimentul sacrificiului și al elementelor ce aparțin spiritualității și misticismului cuprinse în mod deosebit în drama „Cruciada copiilor”, fapt remarcat și de George Gană care afirmă ideea că: „la temelia operei lui dramatice se află structura spirituală din care derivă și poezia o dovedesc, de asemenea, reflexele sensibilității lui metafizice, implicarea absolutului în conflictele pieselor, semnificația lor ontologică și, drept urmare, tendința constantă spre mit și mitic.”

Caracterul tragic, respectiv dramatic al operelor se întemeiază pe baza sacrificiului sau a crizei sacrificiale. Această trăsătură este confirmată de asemenea de către Rene Girard în cartea sa „Violența și sacrul” unde afirmă că „este criminal să ucizi victima pentru ca ea este sacră...dar victima nu ar fi sacră dacă nu ar fi ucisă.”²

Plecând de la această idee putem valorifica semnificația mistică ce se ascunde în spatele unei crime. Astfel, cele trei piese „Zamolxe”, „Meșterul Manole” și „Cruciada copiilor” sunt perfect reprezentative pentru evidențierea fondului sacru având un punct comun esențial și anume sacrificiul.

Dan C. Mihăilescu susține în lucrarea sa „Dramaturgia lui Lucian Blaga” faptul că „pasiunea, în ciocnirea ei de obstacole este și originea conflictului dramatic în teatrul lui Blaga”³, ceea ce explică, în definitiv, acțiunile săvârșite de către personajele axiale ale celor trei drame menționate anterior: Zamolxe, Manole și Radu. Această pasiune intrinsecă va genera diverse conflicte între personaje ce se vor finaliza în mod tragic printr-un anumit tip de sacrificiu. Situațiile conflictuale se vor diferenția în funcție de natura pasiunii: „pătimire, în sens creștin, la Manole, ananke, în sens antic, la Zalmoxe, elan mistic la Teodul și Radu (...). Pasiunea construiește, nu devoră, conflictul este soluționat pozitiv, în ciuda faptului că finalul în majoritatea cazurilor este marcat de moartea (sacrificiul) eroului. Moartea este aici desăvârșire și nu simplă săvârșire.”⁴ Cu alte cuvinte, pasiunea acaparează în totalitate rațiunea ființei în vederea definitivării unei dorințe lăuntrice de o forță copleșitoare spre care aspiră spiritul uman. Această comuniune spiritual-sacrificială tinde să înalțe personajul pe o scară superioară a desăvârșirii existențiale.

Un alt aspect reprezentativ ce se identifică în cele trei piese de teatru este marcat de natura religiozității personajelor în jurul cărora se construiește întreaga acțiune. La Blaga, problema religiosului este corelată elementelor mitice, magia și misticismul jucând un rol esențial în definitivarea situației

2. Rene, Girard, *Violența și sacrul*, ed. Nemira, București, 1995, p.7

3. Dan C. Mihăilescu, *Dramaturgia lui Blaga*, ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1984, p.25

4. Ibidem, p.25

dramatice prezentate.

Pentru a putea înțelege și detalia această dimensiune a religiosului și a spiritualității trebuie remarcate în primul rând confesiunile poetului care afirma în autobiografia „Hronicul și cântecul vârstelor” următoarele: „Cu toate acestea contactul cu diversele materii imponderabile și abstracte, cu substanța fictivă a Cerului, a izbutit să deștepte în mine o seamă de interese de aceeași natură, dar degajate de orice criterii dogmatice. Dacă bunăoară catehismul budist mă vrăjise cândva, când eram prin clasa a IV-a a liceului Șaguna, acum aceeași aplecare, multiplicându-și volumul, îmbrățișa în conul său de lumină, întreaga istorie a religiilor și filozofia religiei ca atare (...)”⁵. Altfel spus, acesta susținea faptul că religia, privită dintr-o altă perspectivă decât cea a dogmei propriu-zise, asigură o veritabilă sursă de inspirație iar baza acesteia, și anume diacronia, poate fi dezbătută și interpretată prin numeroase modalități fiind asemenea unui izvor nesecat de informații.

Viziunea blagiană asupra religiozității se identifică în mod cert cu actul creației deoarece după cum afirma și filosoful din Lancrăm „Nu cerul este promisiunea ce ni s-a făcut, ci creația” iar „cel care creează nu simte nevoia mânturii”.

Conform acestor afirmații, fundamentul ființei umane este acela al creației și libertății. În acest mod, omul conștient este liber să decidă și să aleagă calea pe care o urmează în decursul existenței sale iar din acest unghi dogmatismul nu este unul prielnic creației, respectiv al liberei cugetări ci deopotrivă, impune un anumit tip de gândire subordonată unor reguli prestabilite.

Fiind un metafizician convins, Blaga respinge prin multiple argumente revelația divină și consideră că teologia reduce totul la dogmă, astfel luând naștere și un anumit fanatism, toate acestea impunând o anumită limită spiritului cât și gândirii creative.

Cugetările și însemnările filosofice asigură în acest sens concepția sa privitoare la diferențele ce există între sacru, care se materializează în sentimentul religios și credința conform dogmei teologice care pare să subjuge individualitatea spiritului liber pentru a-l integra într-o grupare ce are interese comune bazate pe diverse paradoxuri divine.

Studiind această gândire metafizică a filosofului Blaga, se poate remarca faptul că opera sa dramatică se află într-o strânsă legătură cu noțiunile de sacralitate și misticism într-un cadru al istoriei religiilor. Pentru aprofundarea acestor aspecte, putem lua drept exemple pertinente cele trei drame menționate anterior, „Zamolxe”, „Meșterul Manole” și „Cruciada copiilor”.

Plecând de la totalitatea afirmațiilor susținute anterior, se poate spune

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

ca există un anumit criteriu al clasificării pieselor, lucru pe care George Gană îl remarcă, susținând următoarele: „O grupare a pieselor ar putea fixa deosebirea dintre cele care pornesc de la mituri și legende (Zamolxe, Meșterul Manole, Arca lui Noe, Înviere), cele cu punct de plecare istoric și cu tendința mitizării situației istorice date (Tulburarea apelor, Cruciada copiilor, Avram Iancu, Anton Pann) și cele care înfățișează aspecte posibile ale vieții imediate, interpretate în sens mitic (Daria, Ivanca).”⁶

Limitându-mă exclusiv la analiza celor trei drame „Zamolxe”, „Meșterul Manole” și „Cruciada copiilor” voi urmări, de asemenea, „linia tematică” a pieselor blagiene evidențiind raportul și semnificațiile acestora cu privire la istorie, sacralitate și misticism.

Prima piesă dramatică a lui Blaga, „Zamolxe, mister păgân” conține în textul primei ediții publicate în 1921 (dată în care publică de asemenea și articolul „Revolta fondului nostru nelatin” și ciclul de poeme „Pașii profetului”) o mărturisire a scriitorului care preciza următoarele aspecte privitoare la opera sa: „Istoria ne-a păstrat aproape numai numele acestui profet trac. Religia lui Zalmoxe și anecdota în jurul căreia se țese acțiunea acestui mister nu sunt prin urmare decât o creațiune a autorului”. Structura piesei este una relativ simplă, aceasta fiind împărțită în trei acte, fiecărui act corespunzându-i câte trei scene. În deschiderea dramei, ne este înfățișat Zalmoxe într-un cadru primitiv, și anume „O peșteră larg căscată. Multe stânci. Amurg. Un stejar bătrân cu o scorbură. Zamolxe, cu o piele de căprioară pe umeri, șade în fața peșterii, pe o piatră.”⁷ Ceea ce se remarcă încă de la început este comuniunea strânsă a acestuia cu natura pe care „o trăiește în mod contemplativ”: „Mă-mpărtășesc cu câte-un strop din tot ce crește/ și se pierde/ Nimic nu mi-e străin.” Zalmoxe e „un dac de baștină”, el îndrumându-și semenii astfel: „fii fulger!”, „fii izvor!”. Acesta sugerează celorlalte personaje „un mod de a înțelege și trăi raporturile cu cosmicul, un mod de situare în lume”. Cu alte cuvinte, Zamolxe îndeamnă orientarea semenilor către o religie panteistă după cum remarcă și Pompiliu Constantinescu într-unul din studiile sale: „panteismul formează conținutul poemului dramatic Zamolxe”. Această nouă formă de credință se rezumă la contopirea ființei cu tot ceea ce înseamnă natura, a simți că ești o parte a unui cadru sălbatic și dominat de puritatea spirituală.

În „Opera literară a lui Lucian Blaga” regăsim ideea conform căreia „Zamolxe este Blaga cel însetat de existență, participând prin contemplație, la ea, este poetul „corolei de minuni a lumii”, profetul unui dumnezeu pe care îl inventează el însuși divinizând vitalitatea cosmică(...)”. Un alt aspect este

6. George Gană, Opera literară a lui Lucian Blaga, ed. Minerva, București, 1976, p.314

7. Lucian Blaga, Teatru, edit. Minerva, București, 1971, p.3

acela că „Blaa și-a conceput personajul ca pe un termen necesar al dramei, a cărei structură este prin urmare aceasta: un mod de comunicare contemplativă cu cosmicul (Zamolxe), este confruntat simultan cu o tendință de contopire cu el (dicii) și cu o alta, opusă, de distanțare, de dominare și sublimare în creație a fondului obscur, instinctual al ființei, fond care e „puntea” între om și natură (Magul)”⁸. Conflictul piesei se manifestă conform unei opoziții între două religii, respectiv între susținătorii religiei vechi (Magul și poporul) și a celei noi (Zamolxe), fiind de asemenea perceput și ca un raport între „gândirea dogmatică- gândirea deschisă” sau „religia (instituționalizare) versus credință (fresc-umanul)”.

Zamolxe este nevoit să se ascundă în peșteră pentru a-și proteja credința, respectiv ființa fiind „alungat de ai săi” care percepeau în mod distinct conceptul de credință, care își dedicau întreaga lor conștiință unei ideologii păgâne, venerând o anumită zeitate care se presupunea că le va oferi prosperitate, fertilitate, forță și multe alte atribute la fel de benefice. Principalul aspect al acestui conflict îl reprezintă faptul că „Zamolxe a fost văzut- dincolo de confuzia rege-profet-zeu, ca o natură duală, uranic și teluric” iar cel secundar se reflectă în faptul că „Blaa nu-l pune pe Zamolxe al său să se retragă de bunăvoie în peșteră, ci alungat de ai săi(...). Aceste două date formează însuși nucleul conflictual al piesei, cu cele două fețe ale sale- interior și exterior. În sfârșit, sacrificiul lui Zamolxe, natură egal telurică și celestă este, în planul simbolic al piesei, acea „jertfă necesară” pentru preistoria oricărei civilizații, în fundamentarea spiritualității și ctitorirea locului”, această ultimă afirmație fiind valabilă și în constituirea dramei „Meșterul Manole” ce va fi prezentată ulterior.

Sacrificarea lui Zamolxe poate fi interpretată ca o modalitate de calmare a spiritelor violente și evitarea izbucnirii unor alte conflicte axate pe nerespectarea unor principii comune. În acest sens putem menționa una dintre secvențele ce aparțin lucrării lui Rene Girard „Violența și sacrul” unde acesta afirma următoarele aspecte: „Dacă în societățile primitive nu există un remediu decisiv împotriva violenței, și nici o vindecare infailibilă atunci când echilibrul este tulburat, putem presupune că măsurile preventive, în opoziție cu cele curative, vor juca un rol primordial. Aici regăsim definiția sacrificiului(...). Sacrificiul împiedică să se dezvolte germenii violenței. El îi ajută pe oameni să țină în frâu răzbunarea.”⁹

În consecință, tabloul final al dramei marchează o rezolvare a conflictelor fiind evidențiată scena uciderii lui Zamolxe de către mulțime sub pretextul de a fi un profanator dar și revelația celor prezenți care conștientizează

8. Ibidem (G. Gană), p.318

9. Rene Girard, Violența și sacrul, ed. Nemira, București, 1995, p.24

rezultatul faptului sacrificial săvârșit. Astfel, „dacii și-au depășit pornirile obscure inițiale, proprii unei lumi abia desprinse de natură, au devenit ei înșiși, evitând deopotrivă cultul vitalității exacerbate și panteonul așezat ca un perete despărțitor între om și natură”. Altfel spus drama, „Zamolxe, mister păgân” și esul „Revolta fondului nostru nelatin” au fost publicate în același în același timp, având la bază ideea „dacismului” și „a interesului îndreptat spre stratul cel mai adânc al ființei noastre etnice”. Lucian Blaga reușește să evidențieze această latură ascunsă și puțin detaliată a originilor noastre și să o înglobeze în cadrul operei sale dramatice folosind un titlu sugestiv, respectiv al unui om zeificat, lucru pe care îl aflăm atât de la Herodot în „Istoriei” care afirmă: „După câte am aflat (...) acest Zamolxe a fost om” cât și de la Strabo în „Geografia”: „Fu numit apoi mare preot al zeului pe care geții îl adora mai mult, ceea ce a fost numai un început, căci cu timpul a fost considerat el însuși zeu”. Comparativ istoriei, Blaga își conturează personajul într-o oarecare notă distinctă, acțiunile acestuia fiind în concordanță cu ideea de sacrificiu în numele credinței astfel că „Zamolxe a fost un profet înainte de a fi zeu, adică un om idealizat mai întâi pentru învățătura lui, primit apoi în inima omului ca Zamolxe-zeul, sacrificat ca om pentru a da numele său zeului” însă mai presus de toate acestea el este în viziunea lui Blaga „sufletul dac, miezul ființei noastre etnice, dar acest suflet e mai degrabă, prin trăsăturile lui, sinteza sufletului dac cu cel latin”.

Trecând mai departe, în cadrul definirii particularităților dramaturgiei blagiene distingem drama „Meșterul Manole” ce a fost publicată în anul 1927 și este compusă din cinci acte, fiecare act având un anumit număr de scene.

În „Dramaturgia lui Lucian Blaga”, Dan C. Mihăilescu susținea ideea că „Nu atât Zalmoxe, cât Manole este expresia deplină a ființei blagiene, în teatru, el fiind pus să judece, să constate, să condamne, să jertfească și să se jertfească, lovindu-se de misterul și de „frânele” Necunoscutului - din sine și exterior voinței sale, condamnat la sine însuși de către o situație de neînțeles, singur față de sine, față de Dumnezeu, față de religia acestuia și față de credința sa în aceasta.” Această dramă se încadrează în „timpul mitic românesc” conform tradiției folclorice și se poate afirma faptul că Blaga reface „din punct de vedere structural semnificațiile baladei” realizând o nouă reinterpretare a mitului. Realizarea acestei drame moderne se constituie pe noutatea modului de a prezenta miticul într-un stil artistic specific gândirii filosofice. Punerea personajului axial, Manole, într-o situație tragică fără scăpare și anume aceea de a alege între pasiunea mistuitoare pentru creație și dragostea sinceră întruchipată de soția sa, Mira reprezintă punctul esențial al piesei. Manole este plasat în centrul conflictului, fiind constrâns de presiunea datoriei sociale (Vodă), de cea divină (Dumnezeu), cea afectivă (Mira) și nu

în ultimul rând, cea spirituală (Creația).

Personajul conștientizează gravitatea situației în care se află, tensiunea atingând cote maxime în reprezentarea sacrificiului ce se va înfăptui, sacrificiu ce îl va duce și pe acesta la piere. În vederea demonstrării celor expuse mai sus, Dan C. Mihăilescu spunea despre această operă dramatică următoarele: „Două cuvinte rezumă tragedia lui Manole – revoltă și creație. În perspectivă mitică, legenda meșterului Manole poate fi considerată ca o întrupare a raportului dintre religiozitatea ancestrală românească și religia creștină târzie; Manole devine astfel (și el) în subsidiar, expresia unei revolte a „fondului nostru nelatin”. A crea prin prin revoltă este o stare eminentemente dramatică și, prin analogia cu revolta păgânității fondului primordial (simbolizată în furia distrugătoare a pământului) – o astfel de situație capătă atributele tragicului și ale demonicului”¹⁰.

Meșterul este încă de la începutul piesei stăpânit de patima de a clădi un lăcaș sfânt de o grandoare și o frumusețe copleșitoare pentru ochiul omenesc. Privită din această ipostază, fapta lui Manole este una eretică fiindcă jertfirea soției sale în scopul întemeierii noii biserici nu are la bază învățătura bisericească conform căreia „omul nu poate face nimic prin puterile sale, trebuind să aștepte harul divin”.

Un alt exemplu reprezentativ ce se remarcă în mod cert în piesă este constituit de întrebările și nedumeririle obsedante ce primează în conștiința lui Manole precum: „Cine-mi dărmă zidurile?”, „A fost odată săpat în piatră: „Să nu ucizi”. Și alt fulger de atunci n-a mai căzut să șteargă poruncile!”, „Doamne, Doamne, de ce m-ai părăsit?”, „Jertfa aceasta de neînchipuit cine-o cere? Din lumină Dumnezeu nu poate s-o ceară, fiindcă e jertfă de sânge; din adâncimi, puterile necurate nu pot s-o ceară, fiindcă e jertfă e împotriva lor”¹¹. Acestea au rolul de a intensifica iminența tragicului corelată cu sentimentele de neliniște profundă trăite de meșter în vederea viitoarei sale creații bazate pe jertfirea unei ființe umane. Din această perspectivă, Mira poate fi considerată victima ispășitoare ce va constitui fondul creator, idee regăsită și în cartea „Violența și sacrul” a lui Rene Girard unde acesta afirma că „avem deja serioase motive să credem că violența împotriva victimei ispășitoare ar putea fi în mod radical fondatoare, în sensul că, punând capăt cercului vicios al violenței, ea declanșează din aceeași mișcare un alt cerc vicios, cel al ritualului sacrificial, care ar putea fi cel al întregii culturi”¹².

Pentru realizarea unei opere durabile și solide, creatorul este nevoit să rupă orice legătură ce implică afectivitatea față de oameni pentru a se dedica în totalitate scopului creator. Această sacrificare nu se reduce însă numai la

10. Dan C. Mihăilescu, *Dramaturgia lui Blaga*, ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1984, p.42

11. Lucian Blaga, *Teatru*, edit. Minerva, București, 1971, p.73,74

12. Rene Girard, *Violența și sacrul*, ed. Nemira, București, 1995, p.103

sacrificarea aproapei, în acest context Mira, ci și la cea a sinelui. De aceea, jertfirea Mirei constituie punctul central al piesei, intuit încă de la început prin jocul de cuvinte al acesteia în care se regăsește o „undă de spirit luciferic”. Demonstrativ în acest sens este primul dialog dintre Mira și Manole: „Ce să-mi închipui?”, îi dă ascultare meșterul, intrând în jocul acesteia. „Nu altceva cum ar fi dacă...dacă aş pleca de la tine...și nu m-ai...și nu m-ai mai găsi niciodată? (...) Știu că nici o altă femeie nu ți-ar putea fi mângâiere. Dar cel puțin turlele, turlele s-ar ridica atunci mai subțiri, cerându-mă înapoi cerului. Pe urmă, mare păcat n-ar fi, dacă cerul nu ți-ar da nici un răspuns”¹³. Aceste cuvinte constituie prevestirea a ceea ce urmează să se întâmple deoarece „înainte de a se da pe sine, meșterul e dator să-și „încheie socotelile” cu pământul, tocmai prin dăruirea „celui mai scump spic”, care este Mira. Prin Mira, însă, se va împlini miracolul, dar nu și Manole”.

Personajul axial trebuie să fie total dedicat creației sale astfel încât să poată fi capabil să sacrifice orice în scopul materializării visului creator, idee evidențiată într-una dintre replicile meșterului în discuția purtată cu Mira căreia îi spune astfel: „Între voi două, nici o deosebire nu fac; pentru mine sunteți una”. Răspunsul Mirei este unul într-adevăr sugestiv în vederea împlinirii sacrificiului necesar: „Astea n-ar fi pricină de griji, dar s-ar putea întâmpla într-o zi pe ea s-o numești Mira, iar pe mine - biserica ta. Și zăpăceala ar fi cumplită – ha-ha!”. Aprofundarea discuției dintre cei doi capătă noi dimensiuni în care replicile ludice ale Mirei sugerează de fapt intuirea, respectiv prefigurarea sfârșitului cutremurător al piesei: „(...)Plecarea mea nu te mai mișcă; să zicem, atunci, că fără veste aş muri. Știu că nici o altă femeie nu ți-ar putea fi mângâiere. Dar cel puțin turlele, turlele s-ar ridica atunci mai subțiri, cerându-mă înapoi cerului. Pe urmă, mare păcat n-ar fi dacă cerul nu ți-ar da nici un răspuns. Tu ți-ai avea în veșnică frumusețe biserica”¹⁴. Răspunsul meșterului este de fapt o premeditare a intenției sale din finalul tragediei: „Lasă-mă, Mira. Lasă-mă. Ce vrei? Nu, nu! (..) Mira, tu ești lumina omului! Nu, nu! Mira, de ce? Umilit de fiecare piatră care știe cum trebuie în lume să stea, umilit de fiecare copac care-și înalță menirea, fără de tine aş...”¹⁵. Cuvintele lipsă ale acestei replici se regăsesc în destinul tragic al meșterului, care odată cu isprăvirea creației mult visate și încheierea oricărei datorii pământene se simte pierdut și dorește regăsirea jumătății sale pierdute, întruchipată prin Mira deoarece „jerfta Mirei este jumătatea jertfei lui Manole, pe care el se va grăbi s-o îplinească prin propriul sacrificiu”.

În consecință, sfârșitul operei culminează cu sacrificiul de sine al lui Manole, care odată cu atingerea absolutului creator nu mai aparține

13. Ibidem (L. Blaga), p.90

14. Ibidem (L. Blaga), p.91

15. Ibidem (L. Blaga), p.88

timpului istoric ci prin jertfa și creația sa va fi transpus într-un timp mitic. Cu alte cuvinte, acesta cucerește eternitatea rămânând dovada vie a faptului că marile creații presupun sacrificii umane copleșitoare pentru a putea fi duse la bun sfârșit.

În urma evidențierii anumitor trăsături definitorii celor două opere dramatice bliagene prezentate anterior se va face referire și la o cea de-a treia dramă, respectiv „Cruciada copiilor”, opera cuprinsă în trei acte al căror nucleu vizează imaginea copilului pe fondul unui eveniment religios semnificativ în cadrul istoric: cruciada.

Locul ce constituie baza desfășurării evenimentelor este numit „o cetate de hotar, pe Dunăre în jos” încadrându-se pe axa temporală în jurul anului 1212. Această cetate este una imaginară dacă luăm în considerare spațiul și datele istorice reale ale cruciadelor occidentale existente la acea vreme. Tocmai de aceea, în piesă, acest tărâm nu poartă nicio denumire, drept dovadă avem chiar răspunsul Doamnei la una din întrebările puse de către unul dintre copiii cruciați: „Dragul meu, țara aceasta a schimbat atâtea nume, că acum nu mai are nici unul”¹⁶. Putem astfel reflecta asupra faptului conform căruia teritoriul Valahiei la acea vreme nu avea un contur bine definit iar cruciadele copiilor într-adevăr au existat, însă în cadrul țărilor catolice, respectiv pe teritoriul Franței și al Germaniei al acelor timpuri. Tărâmul imaginat de dramaturg este unul dominat de mister unde se întâmplă lucruri imprevizibile și necunoscute ființei umane. Trecând mai departe, remarcăm conflictul central al operei care nu este unul bazat pe antinomia catolicism-ortodoxism, ci deopotrivă, acesta se constituie în jurul „unui triumf al spiritualității copilului dincolo de sterila dialectică catolic ortodoxă” pe când cel menționat anterior „e numai un cadru” pentru cel original.

Conflictul mamă-copil, iscat între Doamnă și copilul ei Radu, dar și între celelalte mame și copiii lor deveniți cruciați domină pe tot parcursul operei. După cum afirma și Dan C. Mihăilescu în „Dramaturgia lui Lucian Blaga”: „întreg spațiul și tensiunea dilematică, este Doamna” pe când „Radu rămâne pretextul liric al piesei, credința întrupată, spiritualitatea pură și halucinantă de daimonia deopotrivă pozitivă și negativă, a lui Teodul”¹⁷.

Pe de altă parte, Teodul nu este altceva decât un împătimit al dogmei fiind îndoctinat cu argumente obsedante asupra conceptului de mântuire a lumii în care se încrede orbește, este asemenea unui rob al religiei căreia i se dedică întru totul, „sacrificând viața fără a avea sentimentul că o face”, ceea ce reiese și din replicile sale în dialogul cu Doamna: „Ce e pierdere aici e câștig în cer. Între cer și pământ numai nebunul alege pe cel din urmă”. Datorită

16. Ibidem (L. Blaga), p.236

17. Dan C. Mihăilescu, *Dramaturgia lui Blaga*, ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1984, p.39

încrederii depline pe care o acordă dogmei, acesta pare să capete forțe inumane și magnifice părănd o „făptură nepământească, neomenească”. Fascinația uluitoare pe care el o exercită atât asupra copiilor cât și a părinților este una dăunătoare, constituind, în special, o adevărată primejdie pentru conștiința pură și neîntinată a copiilor care îl urmează în așa-zisele propovăduiri care nu fac altceva decât să îi ducă la pieire. Împotrivirea părinților este înfrântă de către acesta, lucru ce se remarcă în secvența următoare a piesei: „Copiii se smulg din mâinile mamelor, se duc în calea lui Teodul! Oamenii s-apropie de el cu furci. Acum se opresc. Teodul merge spre ei (...) Năvală! Teodul e neclintit. Ridică o cruce-n văzduh și stă-n învălmășeală- nemișcat! Doamna: Și acum? (strigătele încetează). Servitorul: Copiii ingenunchează. Mamele, tații ca la un semn se dau la o parte. Călugărul trece printre ei. Doamna: Și nimenea nu ridică...? Servitorul: Nici un braț nu se ridică! N-are nimenea putere împotriva lui. Doamna: De acum mântuiesc-se cine-o putea!”¹⁸.

Deși cu toții prevăd efectele tragice ce vor surveni acestei fărădelegi, nu se pot mobiliza îndeajuns încât să o stopeze, copiii îndreptându-se către o moarte sigură. Doamna este cea care rezistă cu tărie fanatismului dogmei și ajunge chiar la momentul suprem în care se leapădă de creștinism sub instinctul sentimentului matern care este mai profund decât sentimentul de mântuire ce se minimizează în detrimentul prețurii vieții propriu-zise iar ca fapt ilustrativ avem replica Doamnei către Teodul: „Dumnezeul tău nu e Dumnezeu meu! Al meu e lumină bună, al meu e blînd, al meu e apă (...)”¹⁹ sau către Ghenadie: „Nu mai vreau să știu de nici un har. Ajutat-au evangheliile citite pentru scăparea copilului? (..) Mă vînd duhului din pămînt, mă botez a doua oară întru numele cel mai spurcat: te lapezi de Hristos? Mă lapăd! (...)”²⁰. Se pare că instinctul matern este dominant de la începutul pâna la finalul piesei deoarece „doamna nu se împotrivesc lui Teodul ca ortodoxă, ci ca mamă. Și tot așa femeile cetății” însă comparativ celorlalte mame, Doamna reușește să împiedice plecarea copilului său alături de ceilalți cruciați spre necunoscutul fatal.

Pe de altă parte, întoarcerea lui Teodul în cetate de unul singur tulbură spiritele iar mamele pornesc o întreagă revoltă menită să-l ucidă în numele copiilor ce au pierit. Dintr-o altă prismă, putem vedea în Teodul o „victimă rituală”, un *pharmakos* despre care Rene Girard vorbește în cartea sa „Violența și sacrul” ca avînd o dublă semnificație: „pe de o parte, vedem în el un personaj lamentabil, demn de dispreț, și chiar vinovat; el este expus la tot felul de ironii, insulte și, bineînțeles, violențe; pe de altă parte, el este înconjurat cu o venerație cvasi-religioasă; el joacă rolul principal într-un fel

18. Ibidem (L.Blaga), p.273

19. Ibidem (L.Blaga), p.264

20. Ibidem (L.Blaga), p.289

de cult. Această dualitate reflectă metamorfoza al cărei instrument ar trebui să fie victima rituală, în continuarea victimei originare; ea trebuie să atragă asupra sa întreaga violență malefică pentru a o transforma, prin moartea ei, în violență benefică, în pace și fecunditate”²¹. Afirmatia este validă și în definirea rolului unui alt personaj, respectiv a Moșneagului din drama „Tulburarea apelor”, care de asemenea ispășește pedeapsa în scopul purificării religioase și a salvării personajului axial, Popa.

Finalul piesei este un tragic, Doamna renunțând la copilul său al cărui spirit chinuit ajunge să o înduplece văzând suferința cruntă ce îl măcina atât pe interior cât și pe exterior. Replica acesteia „Radule- eu- eu- nu te mai opresc. Du-te și tu!” este reprezentativă deoarece ea alcătuiește în esență „o extrem de firească reacție a mamei înaintea suferințelor copilului” și nu „o cedare artificială operată de autor pentru rezolvarea în favoarea Religiosului, prin capitularea umanului”, ceea ce ne poate inspira un oarecare grad de sentimentalism, în special cu privire la emoțiile și sensibilitatea figurii materne.

Așadar, cum afirmă și George Gană „Cruciada copiilor este o piesă cu și despre copii, victime ale unei psihoze. De aici nota de puritate și un anumit tragism, sentimental am spune”²². Tot ceea ce se petrece în cadrul acestei drame nu este nici pe departe un conflict al celor două religii, cea ortodoxă și cea catolică, ci este asemenea „unui blestem care determină începutul unei minuni (...) o destrămare urmată de revelația unei împliniri spirituale”.

Cu alte cuvinte, făcând o clasificare din punct de vedere religios a celor trei drame prezentate se poate afirma faptul ca acestea se bazează pe principii religioase distincte: „Zalmoxe” reflectă imaginea păgânismului, „Meșterul Manole” se bazează pe principii bogumilice iar „Cruciada copiilor” are la bază creștinismul.

Referitor la generalitățile dramaturgiei blagiene, Eugen Todoran este cel care reușește să surprindă în profunzime semnificațiile acesteia afirmând următoarele: „Teatrul lui Blaga, ca teatru de idei dezvoltă în conflicte tragice cu personaje interiorizate ideea fundamentală a poeziei lui: semnificația ontologică a omului în relație cu el însuși, cu societatea, cu lumea, cu divinitatea. Drama omului constă în ceea ce el creează spre a releva un mister, dar este limitat de frânele transcendente, ramânându-i doar să întrezărească un târâm de dincolo.”²³

Blaga realizează „un teatru poetic de idei” ce evidențiază trilogia poet-filosof- dramaturg. Reinventarea miturilor în cadrul pieselor sale contribuie la valoarea inestimabilă a acestora pe plan artistic, istoric și folcloric. Accentul

21. Rene Girard, *Violența și sacrul*, ed. Nemira, București, 1995, p.105

22. George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, ed. Minerva, București, 1976, p.343

23. Lucian Blaga, *Teatru*, pref. de Eugen Todoran edit. Minerva, București, 1971, p.IX

este pus în mod deosebit pe identificarea conflictului interior, respectiv pe un conflict al ideilor. Dan C. Mihăilescu confirmă câteva caracteristici definitorii ale teatrului acestuia: „ Ceea ce conferă poeticul dramaticului este în primul rând dimensiunea interioară a conflictului, centrarea pe mesajul individual, pasionalitatea dezbaterilor spirituale, soluțiile de extremă în rezolvarea conflictelor, natura dilematică a temelor și mai ales spațiul dindărătul gramaticii textului, un spațiu către care autorul este chemat, o prezență abductivă și nu una deductivă (...)”.

O formă indispensabilă operei sale dramatice o constituie simbolul „care în creația folclorică revelează totdeauna o situație- limită a omului, și nu numai istorică”.

Adoptând un „nou stil” al teatrului, unul expresionist, Blaga optează pentru aprofundarea conotațiilor spiritualității, unde totul este abstractizat iar transcendentul se substituie realității propriu-zise.

Piesele sale sunt de fapt o reflecție a statutului creatorului care este dispus să sacrifice orice pentru o idee inovatoare căreia îi sunt conferite sensuri filosofice existând astfel „posibilitatea valorizării tehnice a conținutului”.

Cuvintele lui Blaga: „după ce am descoperit că viața nu are nici un sens, nu ne rămâne altceva de făcut decât să-i dăm un sens” marchează un reper în definirea întregii sale opere, care este de fapt rezultatul întregului efort intelectual și cercetărilor făcute de acesta în majoritatea domeniilor culturale.

Bibliografie:

Blaga, Lucian, „*Teatru*”, București, Editura Minerva, 1971.

Mihăilescu, Dan C., „*Dramaturgia lui Lucian Blaga*”, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1984.

Gană, George, „*Opera literară a lui Lucian Blaga*”, București, Editura Minerva, 1976.

Girard, Rene, „*Violența și sacrul*”, București, Editura Nemira, 1995.

Todoran, Eugen, „*Lucian Blaga, Mitul dramatic*”, Timișoara, Editura Facla, 1985.

Blaga, Lucian, „*Hronicul și cântecul vârstelor*”, București, Editura Humanitas, 2012.

Lucian Blaga. Între mistic și religie

Alexandra MUREȘAN
Universitatea „Lucian Blaga” Sibiu

Poezia religioasă română își are rădăcinile atât în cărțile sacre (prelucrând artistic teme, motive, imagini, simboluri), cât și în literatura populară, în colindele de stea, din care transpare sentimentul religios, la evocarea unor evenimente importante pentru creștini precum, Nașterea Mântuitorului sau Învierea. Poezia religioasă nu se rezumă doar la plăcerea estetică de care vorbește Barthes, deoarece aceasta dezvoltă un sentiment de pace interioară, bine existențial și frumusețe spirituală cât și de contemplare și rugăciune. Încă de la început aceasta s-a manifestat încă de la început prin imne, sub forma psalmilor și a diferitelor teme biblice, având menirea de purificare a sufletului uman, ori de laudă a lui Dumnezeu, dar și de contopire cu divinitatea.¹

În literatura română, poezia religioasă a fost cultivată cu mult timp în urmă de mitropolitul Dosoftei, cel care cu „osârdie mare” realizase „Psaltirea” în versuri scrisă încă din 1673. Acesta a fost unul dintre cei mai mari cărturari din istoria română, fiind considerat primul poet național, primul care a versificat Psaltirea în Răsăritul ortodox, primul traducător din literatura dramatică universală și din cea istorică în limba română, primul cărturar român care a copiat documente și inscripții, unul dintre primii cunoscători și traducători din literatura patristică și post-patristică contribuind substanțial la formarea limbii literare românești.² După care filosoful Nichifor Crainic, dezvoltă un nou curent ideologic, literar și cultural ce se constituie în perioada interbelică, promovând programatic valorile tradiționale, cărora li se adaugă cu timpul o puternică notă ortodoxistă. Noua ideologie îi oferă lui Crainic șansa de a grupa în jurul lui mari scriitori ai vremii cum ar fi: Lucian Blaga, Vasile Voiculescu, Ion Pilat. Dintre acești poeți singurul care nu se alinează tiparului este Blaga el orientându-se mai degrabă spre expresionism.

Aceasta este perioada creării psalmului, specie a liricii religioase care exprimă atitudinea eului poetic față de forța supremă. Psalmul e „rugă” și „cânt”, după cum ar spune Arghezi, în care se cere și se imploră. Ca terminologie, cuvântul psalm are două accepții, între care există elemente comune, dar și diferențe semnificative.

În cultura modernă, referindu-ne la poezia originală, cultă, psalmul este

1. G. Calinescu - Istoria literaturii române de la origini până în prezent, Editura Fundațiilor pentru literatură și artă, București, 1941

2. Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900, București, 1979, p. 296-302 (bogată bibliografie)

o specie lirică, ce posedă conotații filosofice. Din perspective pronunțate sau aparent religioase, psalmii abordează teme și motive poetice existențiale, plecând de la psalmii biblici.

Dorul, durerea, suferința, supărarea, nostalgia, deznădejdea, interogația, umilința, revolta, căința, rugăciunea sunt câteva dintre elementele ce crează universul emoțional al psalmilor. Deși psalmii reprezintă o capodoperă a culturii religioase ebraice, aceștia au fost preluați de biserica creștină, devenind astfel texte importante pentru cultul bisericesc.

Aceste texte – roștite cu acompaniament muzical – se caracterizează printr-o mare varietate a temelor. Psalmii sunt prin structura lor fie imne de venerație și slavă, fie rugăciuni de recunoștință, implorare, regret sau umilință, înfațișând un monolog adresat divinității.

La început cuvântului psalm i se raportau cele 150 de imne (la care se adaugă și un al 151-lea psalm, cel necanonic), regăsite în Vechiul Testament. Aceștia sunt creați de autori diferiți timp de un mileniu (aprox. -1400-450, î.Hr.), însă îi sunt atribuiți prin tradiție regelui poet David.

În Psalmii lui David, divinitatea este văzută ca un spirit justițiar pe de-o parte, în schimb de cealaltă parte înfațișează un spirit pașnic, darnic și iubitor. Atitudinea psalmistului veterotestamentar este comună cu a poetului Lucian Blaga, în ceea ce privește ideea ascunderii lui Dumnezeu.

De la un poet la altul, psalmul cunoaște diferite metamorfoze în abordare, tematică și substanță poetică. La Lucian Blaga, problematica religiozității este ușor oscilantă, dat fiind faptul că acesta poate să scrie și poezie strict religioasă, dar după cum afirmă Eugen Dorcescu psalmii lui Blaga aparțin poeziei mistice.³

Psalmul lui Blaga, marchează definitiv evoluția acestui tip de lirică. La Blaga psalmul se eliberează oarecum de religie și confesiune până la esențializarea raportării la sacru. Dumnezeu nu este văzut neapărat interlocutorul sfânt creștin, ci principiul absolut, eul divin impersonal, poezia fiind nu atât religioasă cât mistică.

Vom observa în cele ce urmează aceste aspecte concretizate mai cu seamă în poezia psalm. O durere totdeauna mi-a fost singurătatea ta ascunsă,

Dumnezeule, dar ce era să fac?

Când eram copil mă jucam cu tine

și-n închipuire te desfăceam cum desfaci o jucărie.

Apoi sălbăticia mi-a crescut,

cântările mi-au pierit,

și fără să-mi fi fost vreodată aproape

te-am pierdut pentru totdeauna

3. Anca Tomoiogă- Psalmii în literatura română, Editura EuroPress Group, București 2015

în țărână, în foc, în văzduh și pe ape.

Între răsăritul de soare și-apusul de soare
sunt numai tină și rană.

În cer te-ai închis ca-ntr-un coșciug.
O, de n-ai fi mai înrudit cu moartea
decât cu viața,
mi-ai vorbi. De-acolo unde ești,
din pământ ori din poveste mi-ai vorbi.

În spinii de-aci, arată-te, Doamne,
să știu ce-aștepți de la mine.
Să prind din văzduh sulita veninoasă
din adânc azvârlită de altul să te rănească subț aripi?
Ori nu dorești nimic?
Ești mută, neclintit identitate
(rotunjit în sine a este a),
nu ceri nimic. Nici măcar rugăciunea mea.

Iată, stelele intră în lume
deodată cu întrebătoarele mele tristeți.
Iată, e noapte fără ferestre-n afară.
Dumnezeule, de-acum ce mă fac?
În mijlocul tău mă dezbrac. Mă dezbrac de trup
ca de-o haină pe care-o lași în drum.⁴

Poezia supranumită „Psalm” face parte din volumul „În marea trecere”, volum ce evidențiază neliniștile poetului, emoțiile pe care i le transmite propria existență, experiența propriei deveniri, neliniștea, tristețea, abandonul mistic ori bucuria regăsirii în sine și aduce în atenție evoluția eului liric de la îndoială la revelație mistică. O dată cu acest volum, atitudinea poetului se schimbă, dacă până acum omul era aporpiat naturii, acesta se depărtează deoarece ea oferă doar o imagine desacralizată. Echilibrul universal este tulburat de acțiunea cu tentă rațională a omului asupra misterului. Natura își pierde înfățișarea paradisiac, pierde din strălucire poetului nemairămânându-i decât să dorească somnul, accepția acestui termen este de fapt moartea. Acest volum în care poetul tinde spre sacru, caută răspunsuri adresându-I-se unui Dumnezeu ascuns.

Tema poeziei este aparent simplă, ne raportăm la ea ca la o confesiune

4. <http://www.romanianvoice.com/poezii/poezii/psalm.php>

pe ideea căutării drumului către divinitate, către absolut. Dacă psalmistul veterotestamentar David, Îl cunoaște pe Dumnezeu, descoperindu-i-se se raportează la el ca la divinitatea supremă, în schimb la Blaga totul se dispersează el vede divinitatea din altă perspectivă, îl vede ca pe un zeu ascuns, el neînțelegând un Dumnezeu creștin, singura posibilitate de cunoaștere fiind doar prin cunoașterea luciferică. La o analiză mai atentă în acest psalm putem recunoaște ruptura ontologică, „acel creștinism în ruină”, doar altfel înțeles.

Textul induce ideea eliberării de frica neantului, necunoscutului, deși creat sub forma unei confesiuni oferind un tip de scriitura discursivă, împregnată de întrebări retorice, ce îl conduce spre o stare contemplativ, dar în același timp dezvoltă și o atitudine de incertitudine.. Dacă până acum exista o legătură creștină cu divinitatea, aceasta este complet distrusă de viziunea panteistă sugerată de enumerația: te-am pierdut pentru totdeauna / în țărână, în foc, în văzduh și pe ape”, deoarece se invocă elementele primordiale, cele ce crează materia și viața, căreia îi atribuie o îndumnezeire, pe care o vede întocmai ca pe o catastrofă individuală „între răsăritul de soare și apusul de soare /sunt numa tină și rană./în cer te-ai închis ca-ntr-un coșciug./ O, de n-ai fi mai înrudit cu moartea /decât cu viața,/ mi-ai vorbi.”

„Sunt numa tină și rană” este metafora ce sugerează dezastrul, cele două elemente închipuie sensul mistic al ființei- plamadită din pământ și durere-, ilustrând o metaforă revelatorie cu trimiteri la căderea adamică. Ni se amintește despre omul ce a pierdut paradisul, însă primește darul creației prin suferința purificatoare, îndepărtându-l de însuși Creatorul său.

Dispariția divinității face trimitere la afirmația lui Nietzsche, conform căreia Dumnezeu a murit, idee sugerată de comparația: „(în cer te-ai închis) ca-ntr-un coșciug”, afirmație întărită de și de versurile „O, de n-ai fi mai înrudit cu moartea /decât cu viața,/ mi-ai vorbi.” Această dispariție a lui Dumnezeu nu duce la dizolvarea idolilor și a religilor, ci mai degrabă deschide perspective metafizice asupra sacralității, exprimată cu exactitate de metafora „Ești mută, neclintită identitate”, imagine a autorității neștiute, a Marelui Anonim, în termenii săi filozofici.

Versurile ”Când eram copil mă jucam cu tine/și-n închipuire te desfăceam cum desfăci o jucărie” face trimitere la copilăria atemporală și nu la copilăria poetului, această imagine poate fi interpretată totodată și cu etapele poeziei blagiene și viziunea lui despre viață și lume.

Viziunea blagiană a existenței divine se raportează la omniprezență, deși nu are cunoștință de existența lumii, Aceasta stimulează trecerea prin iubire. Idee reamintită și la finalul poeziei, pe care Blaga o traduce printr-un șir de imagini sugestive: „Dumnezeule, de-acum ce mă fac?/ în mijlocul tău mă dezbrac de trup / ca de-o haină pe care-o lași în drum.” Aceste

imagini, revelează sensurile abandonului mistic prin intermediul unui limbaj sentențios, întocmai ca cel al cărților sacre.

Din punct de vedere prozodic ne confruntăm cu un psalm în patru strofe, ce dezvoltă o frenezie a trăirilor, sentimentul absolutului imprimă o tensiune lirică intensă, redată în mod subiectiv, în monologul adresat, prin mărci lexico-gramaticale care evidențiază eul liric: pronumele personale și verbale la I singular. Cele patru strofe inegale cu versuri libere (cu metrica variabilă), al căror ritm interior redă fluxul ideilor și frenezia sentimentelor. Acest tip de prozodie este o eliberare de rigurile clasice, o cale directă de transmitere a ideii și a sentimentului poetic. În poezia lui Lucian Blaga, limbajul artistic și imaginile artistice sunt puse în relație cu un plan filosofic. Monologul poetului se realizează cu o serie de sintagme poetice/metafore, dar și rolul invocației, al întrebărilor retorice care conturează ideea căutării Marelui Anonim.⁵

După cum știm întreaga operă a lui Blaga pornește de la expresionism după cum am menționat într-un alt paragraf al lucrării, Vorbim despre un expresionism orientat spre miturile autohtone, în care prezența eului este puternic marcată de aventura cunoașterii, sub semnul unui fior metafizic, pentru ca maturitatea artistică să-l conducă spre orfism și clasicizare a expresiei lirice. Începutul poetic stă sub semnul expresionismului mitic și spiritualist: „De câte ori un lucru e astfel redat, încât puterea, tensiunea sa interioară îl întrece, îl transcendentează, tratând relațiunile cu cosmicul, cu absolutul, cu iluminatul, avem de-a face cu un produs artistic expresionist” (Lucian Blaga, *Filosofia stilului*). Blaga mărturisește că vine către expresionism din direcția unui „tradiționalism metafizic autohton”. El respinge caricaturatul și grotescul cultivat de expresioniștii germani, manifestându-se euforic și extatic. Imaginea existenței și a lumii este inclusă de o unitate cosmică. Exacerbarea eului, isteria vitalistă, elanul dionisiac, caracterul vizionar, cultivarea mitului primitivității sunt trăsăturile poeziei expresioniste.⁶

În această poezie putem observa o interferență a domeniilor în care activează Blaga, filosofie-religie-literatură. Poetul preia din sistemul său filosofic, teoria metaforei conform căreia geneza metaforei este profund legată de stadiul spiritual în care se află creatorul ei. Lucian Blaga pune în metaforă darul sacru al poeziei pe care îl camuflează sub imaginea religiozității.

5. Ion Pop, *Lucian Blaga - universul liric*, București, Cartea Românească, 1981

6. L. Paicu, M. Lazar, *Eseul*, Editura Art, București, 2011

Bibliografie:

G. Calinescu - Istoria literaturii române de la origini până în prezent, Editura Fundațiilor pentru literatură și artă, București, 1941.

Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900, București, 1979, p. 296-302 (bogată bibliografie).

L. Paicu, M. Lazar, Eseul, Editura Art, București, 2011.

Ion Pop, Lucian Blaga - universul liric, București, Cartea Românească, 1981
<http://www.romanianvoice.com/poezii/poezii/psalm.php>.

Anca Tomoioagă- Psalmii în literatura română, Editura EuroPress Group, București 2015.

Limite ale interiorului în construirea conștiinței

Roxana NISTOR

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu

„Întrebându-se cine spune „eu” în el:dar această neliniște se nivelează în câteva cărți[...] în modul de transcripție în care a făcut-o Sartre în opera „Des rats et des hommes”. Sub numele de „vampir Sartre desemnează aceste voci care ne posedă.Vocea autobiografică face,fără îndoială,parte din ele.S-ar deschide atunci toată psihologia și mistica individului demistificate-o analiză a discursului subiectivității și a individualității ca mit al civilizației noastre.”(Phillipe Lejeune, Pactul autobiografic”).

Literatura închinată eului a luat ființă în lumea occidentală începând din secolul XVIII și constituie un fenomen de civilizație ,expunând probleme complexe precum cele ale memoriei ,ale construcției personalității și autoanalizei.Astfel ,se pun în scenă teme precum :viața individuală,privită din punctul de vedere al istoriei unei personalități de la alfa la omega ,care devine subiectul unui veritabil BildungsRoman al devenirii și al modelării spirituale și culturale ,în care viața palpită din nou sub forma amintirii ,dar cu o frapantă impresie de real ,constituind o „felie de viață”(Emil Zola) reflectată din conștiința și sufletul autorului în oglinda paginilor de hârtie ale cărții.

Dacă am pune sub exercițiul rațiunii încercarea de a revela un model de definire al acestui tip de scriere ,am putea prezenta definiția lui Phillipe Lejeune prin care scrierea autobiografică reprezintă o „Povestire retrospectivă în proză ,pe care o persoană reală o face despre propria existență,atunci când pune accent pe viața sa individuală îndeosebi pe istoria personalității sale.”Scriitorul prefigurează astfel importanța conceptului freudian de „Psihanaliză” în materie de resurse intelectuale și psiho-comportamentale necesare atât cititorului în vederea comprehensiunii textului, cât și autorului ca metodă stilistică de expunere a subiectului operei „Psihanaliza aduce un ajutor valoros cititorului nu pentru că explică individul în lumina istoriei sale și a copilăriei ,ci pentru că surprinde această istorie a discursului său și face din enunțare locul cercetării sale și al terapiei sale.” Același Phillipe Lejeune consideră că opera autobiografică are ca element constitutiv „analiza comportamentului naratorului în interiorul propriului său discurs ,al dorinței sale,al vertijurilor sale și al stratagemelor sale în raport cu adevărul”.

O altă definiție a genului îi aparține criticului Ion Bălu,apărută în cartea „Opera lui Lucian Blaga” „Sintagma „roman de lume interioară” desemnează o narațiune analitică,de introspecție redactată la persoana I de o voce care este și personajul principal al acțiunii.”

O altă voce importantă care își exprimă considerații asupra genului autobiografic este părintele psihanalizei, Sigmund Freud care spunea „tratarea psihanalitică a unei biografii reușește să lămurească sensul celor mai vechi amintiri din copilărie. De obicei, se dovedește că tocmai amintirea pe care cel analizat o redă mai întâi, prin care își începe istoria vieții este cea mai importantă; ea constituie cheia pentru compartimentele tainice ale vieții sale”. Astfel, prin procesul rememorării se creează în conștiința autorului o confruntare a diferitelor voci ale eului interior, ale unor ipostaze latente ale metamorfozei individului în drumul său spre maturitate, care asemenea nuanțelor unei culori, practic se completează una pe cealaltă alcătuind un tot unitar, o singură culoare principală, deci în cazul de față, o singură entitate, genul proxim dacă e să facem o comparație în domeniul logicii, fiecare păstrându-și însă anumite aspecte proprii și unice, deci o diferență specifică. Vocea copilului, a adolescentului și cea a omului matur se împletesc într-un caleidoscop de sentimente, trăiri, gânduri, atitudini și experiențe care se reflectă în conștiința unui singur individ, o personalitate enciclopedică ce poartă amprenta acestui trio existențial, copilărie-adolescență-maturitate.

Din prisma invitației la lectură pe care o propune un astfel de text autobiografic, P. Lejeune afirma că: „Cititorul este invitat să citească romanele nu doar ca ficțiuni, trimițând la un adevăr al naturii umane, ci și ca fantasmе revelatoare ale unui individ.” Natura umană este pusă sub lentila microscopului, sufletul și mintea fiind sondate până în cele mai adânci resorturi interioare de către propria conștiință, revelate sinelui de către el însuși prin tehnici narative precum cea a flash-back-ului sau a monologului interior.

De asemenea, Lejeune considera că prin confundarea de identitate între narator și personaj din autobiografie i se conferă autorului o poziție demiurgică, în care metaforic vorbind, acesta își ia destinul în propriile mâini, modelând scenariul propriei vieți sub semnul unui echilibru ludic între obiectivitate și subiectivitate „De unde pasiunea numelui propriu, care depășește simpla „vanitate de autor”, de vreme ce prin intermediul ei, persoana însăși își revendică existența.”

Personalitate de factură enciclopedică a culturii românești, Lucian Blaga a creat sub amprenta geniului său literar-artistic romanul autobiografic „Hronicul și cântecul vârstelor”. Într-o scrisoare către Domnița Gherghinescu-Vania, Lucian Blaga își descria volumul: „Cartea cuprinde trecutul meu citit în palma mea de poetul din mine.” Prin aceasta el conferă o aură de misticism romanului, plasând exegeza în domeniul chiromanției, viziunea sa asupra propriului destin fiind ghidată de niște căi predestinate care i-au condus pașii spre experiențele care l-au determinat să fie ceea ce este astăzi, el contribuind doar la expunerea lor într-o manieră literară, stilizată de vocea, poetului din

mine”.

Criticul Ion Bălu în lucrarea „Opera lui Lucian Blaga” spunea „Lucian Blaga nu realizează o retrospectivă autobiografică, în sensul strict al cuvântului, ci meditează la cristalizarea personalității sale intelectuale, prin intermediul unei narațiuni confesive, a unei povestiri în care datele concrete ale existenței interferă tulburător „cu o străveche mitologie autohtonă.” Ilustrativ în acest sens este următorul citat din operă: „Începuturile mele stau sub semnul unei fabuloase absențe a cuvântului. Urmele acelei inițiale tăceri le caut însă zadarnic în amintire. N-am putut niciodată să-mi lămuresc, suficient de convingător pentru mine însumi, strania mea detașare de logos în cei dintâi patru ani ai copilăriei.”

Totodată, I. Bălu remarcă hipotextul german al operei „Modelul mărturisit al acestui „cântec al vârstelor” rămâne cartea „Poezie și adevăr” de J.W. Goethe.” Printr-un act mimetic, Lucian Blaga sistează relatarea Bildungsromanului său în jurul vârstei de 25 de ani, la fel ca Goethe.

Deosebirea constă în faptul că Goethe descrie atmosfera spirituală a acelor vremuri, jonglează cu noțiunea de SAECULUM, care reprezintă în scrierea sa un factor ce influențează și sculptează personalitatea individului, pe când Lucian Blaga „reactualizează selectiv amintirile ce-i permit înțelegerea esenței singulare a individualității lui”, evenimentele social-istorice fiind subliniate doar în măsura în care contribuie la dezvoltarea structurilor funcționale narative.

Definitorie pentru existența marelui poet este plasarea incipitului vieții sale sub simbolul mitului tăcerii. Acesta are origini ancestrale, preluate antitetic de Blaga din credința religioasă, în care logosul a devenit una din cele mai puternice unelte din mâna „Marelui Anonim” care au contribuit la crearea întregii existențe. Criticul Corin Braga în lucrarea sa „Lucian Blaga. Geneza lumilor imaginare” sublinia: „Mușenia este echivalată de scriitor cu starea de increat, în timp ce vorbitul coincide cu nașterea, cu ieșirea din „țara fără de nume” intrarea în „lumea celorlalți”. Prin refuzul de a vorbi omul își prelungește starea de gestație, câștigând mai mult timp de a se pregăti pentru încercările care îl așteaptă. O naștere dificilă [...] indică în basme un destin de excepție, în cadrul căruia venirea în lume este o primă probă inițiativă.”

Un alt element ce cântărește greu în balanța conturării personalității lui Blaga este habitus-ul, impactul său asupra poetului fiind creionat atât de unul din aforismele sale din culegerea „Pietre pentru templul meu” și anume: „Toți oamenii de știință, împreună sunt autorii unei singure lumi. Fiecare filosof care-și merită acest nume este autorul unei lumi singulare, a sa. Poetul este autorul unor lumi la plural, căci fiecare poem poate fi o lume pentru sine” cât și prin aceste fragmente din discursul său de recepție în Academia Română, „Elogiul satului românesc”: „Satul trăiește în mine

într-un fel mai palpitant ca experiență vie.” , „Sufletul, în straturile cele mai ascunse ale sale , mi s-a format deci sub înrâurirea acelor puteri anonime ,pe cari cu un termen cam pedant m-am obișnuit să le numesc determinante stilistice ale vieții colective.”

Blaga admite deci că satul ,acest topos mitic și ancestral ,uitat în negurile unui timp arhaic este motorul mișcărilor sale sufletești ,piatra de temelie pe care și-a clădit existența, în cea noapte te-am ales/ca prag de lume/și poteca patimei.”

Satul este acel nucleu spiritual în care tradiția devine un modus vivendi ,iar timpurile par să nu-i poată schimba esența acestui spațiu sacru, plasându-l într-o atemporalitate care poate fi mai degrabă considerată eternitate ,așa cum și Lucian Blaga afirmă în versurile sale din poezia „Sufletul satului” : „Eu cred că veșnicia s-a născut la sat./Aici orice gând e mai încet,/și inima-ți zvâcnește mai rar,/ca și cum nu ți-ar bate în piept,/ci adânc în pământ undeva.”

Devenind o „monadă supremă”(Leibniz), cea mai mică unitate indivizibilă din care ar fi alcătuită lumea lui Blaga ,satul este privit de acesta și ca un loc binecuvântat. În discursul său ținut la Academia Română el afirma: „Vreau să vorbesc despre singura prezență vie ,deși nemuritoare, nemuritoare deși așa terestră, despre unanimitatea noastră înaintaș fără de nume ,despre: satul românesc.”

Tot închinat peisajului rural îi este și acest fragment din „Hronicul și cântecul vârstelor”: „Satul era pentru mine o zonă de minunate interferențe: aici realitatea cu temeierile ei palpabile se întâlnea cu povestea și mitologia biblică ce-și aveau și ele certitudinile lor. Îngerii și Tartorul dracilor cu puii săi negri erau pentru mine ființe ce populau însăși lumea satului .Trăiam palpitând și cu răsufierea oprită când de mirare ,când de spaimă, în mijlocul acestei lumi.”

Vârsta de aur ,copilăria este leagănul dulce și liniștitor al ființei ,în care jocul și prietenia primesc statut de axis mundi. Acest anotimp al existenței umane este și pentru Blaga, un timp al jocului cu prietenii ,al basmelor povestite de mama, al legendelor spuse de tata, al poveștilor ce zguduie întreaga lume a satului ,lume pe care copilul și-o imagina unică „De jur împrejur, la capătul vederii, era pentru mine o margine, marginea lumii.”

În discursul său de la Academia Română, Lucian Blaga identifica o relație între sat și copilărie afirmând : „Copilăria și satul se întregesc reciproc alcătuind un întreg inseparabil. S-ar putea vorbi chiar despre o simbioză între copilărie și sat ,o simbioză datorită căreia fiecare din părți se alege cu un câștig. Căci, pe cât de adevărat e că mediul cel mai potrivit și cel mai fecund al copilăriei e satul, pe atât de adevărat e că și satul la rândul lui își găsește suprema înflorire în sufletul copilului.”

Făcând trimitere la motivul romantic german de Sehnsucht și ilustrând

totodată complexul afectiv caracteristic autorilor de texte autobiografice ,Lucian Blaga precizează urmatorul detaliu semnificativ cu privire la copilărie în „Hronicul și cântecul vârstelor”: „În veghe entuziastă, în luciditatea sporită, nu ne dăm deloc seama că mai târziu aveam să ne gândim tocmai la acest timp ,cu sentimentul unei ireparabile sfâșieri ,ca la o epocă fabuloasă a sufletului nostru”.Ioan Holban în Postfața „ A spune pentru a fi” a romanului blagian surprinde acest sentiment într-o lumină critică revelatoare:„, Prezentul trăirii este înlocuit în textul autobiografic al lui Lucian Blaga cu imperfectul elaborării amintirii ,scriitorul căutând la cumpăna celor cincizeci de ani reperele evoluției sale ,explicându-le ,oferindu-le sensuri noi în perspectiva operei[...].De aceea,creația va fi o continuă căutare a vârstei dintâi ,a singurătății și acalmiei sale ,o întoarcere solemnă spre puterile începuturilor.”

Al.Teodorescu afirma în opera sa: „Lucian Blaga și cultura populară românească ” : „Fondul intim al poetului ,universul său de forme și înțelesuri [...] sunt nemijlocit legate de pământul și sufletul țării,de oameni,de întregul lor tezaur de simțire și expresie” opinie magistral zugrăvită de acest fragment din „Hronicul și cântecul vârstelor” în care vârsta maturității lui Lucian Blaga ,a studenției îi poartă pașii la Facultatea de Teologie din Sibiu,loc care îi influențează devenirea spirituală și intelectuală,un refugiu ales în circumstanțele dezolante ale războiului „În dimineața zilei ,fuseserăm pe-un vârf de măgură mai înaltă ,deasupra satului.Mijea departe în zare cetatea Sibiului,dar numai în bătaia soarelui.Peisajul mi se întindea sub ochi ca o palmă ce așteaptă să-i descifrezi,din linii,trecutul și viitorul.Peisajul acesta,cu oamenii,cu lăcașurile,cu vetrele,cu văzduhul,îmi intra în sânge asemenea unei incete și dulci otrăvi și începea să mă lege.Între mine și cele văzute se dezlănțuia în aceste zile un imperceptibil proces de osmoză ,în urma căruia colțul de lume devenea pentru mine un arhetip cu consecințe ce nu le puteam încă întrezări.”

Tudor Vianu aprecia că „expresia s-a topit totdeauna pentru el în flacăra experiențelor sale”, „Hronicul și cântecul vârstelor ” fiind un roman construit prin înlănțuirea unor experiențe de viață,experiențe ale devenirii intelectuale,spirituale,fizice precum: experiența tăcerii ,școala germană,liceul,facultatea,experiența muntelui,pierderea tatălui,dragostea pentru Cornelia Brediceanu,experiența primelor publicații apărute sub lumina tiparului.

Operă epică în proză ,de factură autobiografică, „Hronicul și cântecul vârstelor este una din comorile pe care ilustrul scriitor Lucian Blaga le-a dăruit tezaurului literaturii române fiind așa cum spunea Ion Bălu „o meditație existențială,un metaforic „cântec al vârstelor”,ce dezvăluie cu fermecătoare pregnanță etapele realizării unei conștiințe intelectuale de excepție.

Bibliografie

Bălu Ion, „OPERA LUI LUCIAN BLAGA” București, Editura Albatros , 1997

Blaga Lucian , „HRONICUL ȘI CÂNTECUL VÂRSTELOR”, Ediție îngrijită de Dorli Blaga , București , Humanitas , 2012

Blaga Lucian, „Elogiul satului românesc”

Braga Corin , „LUCIAN BLAGA. GENEZA LUMILOR IMAGINARE”, Iași, Institutul European, 1998

Lejeune Phillipe, Pactul autobiographic

Teodorescu Alexandru, „LUCIAN BLAGA ȘI CULTURA POPULARĂ ROMÂNEASCĂ”, Editura Junimea

Secțiunea III
STILISTICĂ ȘI POETICĂ

Dubla poetică a romanului autobiografic *Hronicul și cântecul vârstelor*

Andreea Mihaela MARINAȘ
Universitatea din București

Abstract: The paper is called „The Double Poetics of the Autobiographic Novel *Hronicul și cântecul vârstelor*” and it is related to the style of Lucian Blaga’s autobiography. The point of this work is to show that this autobiographic novel has a double poetics. On the one hand, the poetics of autobiography refers to the expressive style of the events which had an impact for the first person narrator. On the other hand, the poetics of fiction is related to the mature voice of the narrator who has filosofic reflexions about factual events from his childhood. On this line, there is a blending between the literary discourse and the autobiographic one and the essay analyses how are they blended and which are the significations and the purpose of this process.

Key-words: poetics of fiction, poetics of autobiography, double discourse, the style of autobiography

Cuvinte cheie: poetica ficțiunii, poetica autobiografiei, dublul discurs, stilul autobiografiei

Motto: *Cartea cuprinde trecutul meu citit în palma mea de poetul din mine.* (Lucian Blaga)

Lucrarea de față își propune să identifice și să analizeze dubla poetică a romanului autobiografic *Hronicul și cântecul vârstelor*, dublă poetică rezultată cheia de lectură aplicată (ficțiune vs. realitate autobiografică).

Philippe Lejeune definește autobiografia ca fiind o „povestire retrospectivă în proză, pe care o persoană reală o face despre propria existență, atunci când pune accent pe viața sa individuală, îndeosebi pe istoria personalității sale”¹. De aici putem deduce că delimitările autobiografiei sunt vagi, pentru că proza aparține genului epic, dar se regăsește și în discursul autobiografic. Totuși, teoreticianul propune o formulă de verificare a apartenenței unui text la genul autobiograficului, și anume îndeplinirea simultană a următoarelor caracteristici: ca *formă a limbajului* trebuie să fie „a) povestire, b) în proză; subiectul tratat să fie viața individuală, istorie a unei personalități”; autorul

1. Philippe Lejeune, *Pactul autobiografic*, trad. Irina Margareta Nistor București, Editura Univers, 2000, p. 12.

să se identifice în plan real cu naratorul și cu personajul principal, iar perspectiva povestirii să fie retrospectivă². Luând pe rând fiecare dintre aceste caracteristici, *Hronicul...* îndeplinește toate condițiile și totuși are ceva mai mult decât atât. În plan structural, textul este o proză în care se povestesc evenimente biografice, iar subiectul are în vedere traseul devenirii spirituale prin prisma acelor fapte. Autorul Lucian Blaga se identifică implicit cu naratorul, deoarece datele biografice ne demonstrează acest lucru: titlul capitolului I este „9 mai 1895” (Blaga:9), data nașterii scriitorului, numele și ocupațiile membrilor familiei corespund, coordonatele spațio-temporale sunt identice – satul Lancrăm, iar numele autorului apare în text sub forma pseudonimului, un alint din copilărie: Lulu, în străinătate căuta scrisori la litera B. Atitudinea cea mai onestă a lectorului este aceea de a respecta „pactul ficțional”³ în narațiune, iar în autobiografie, „pactul autobiografic”⁴. Dar pentru că scopul lucrării nu este să argumenteze încadrarea operei în sfera autobiografiei sau romanului autobiografic (lansez tema de cercetare către cititori), propun să ne centrăm atenția pe poetica discursului. Tzvetan Todorov observă că „nu există fapte, ci doar discursuri despre fapte, adică interpretări ale acestora”⁵, așa cum observăm și la Blaga, deoarece discursul literar este inserat în autobiografie, semn că faptele în sine sunt transfigurate în idei poetice. Dubla poetică se referă pe de-o parte la poetica autobiografiei, adică la stilul reflexiv prin care Blaga își rememorează trecutul și pe de altă parte, biografia nu este numai o sursă de inspirație pentru discursul literar, ci influențează în mod inevitabil tema⁶ sau o anumită direcție a romanului, ilustrând poetica ficțională.

Evenimentele selectate de autor pentru a fi evocate în autobiografie sunt simboluri, puncte de plecare pentru imaginarul poetic și filosofia blagiană, ele creează în planul lumilor imagine stări poetice. În acest sens, Nicolae

2. *Ibidem*, p. 12.

3. Vezi Umberto Eco, *Șase plimbări prin pădurea narativă*, trad. Ștefania Mincu, Constanța, Editura Pontica, 2006.

4. Philippe Lejeune, *Op. cit.*, p. 12.

5. Tzvetan Todorov, „Fictions and Truths”, în *The Morals of History*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1995, p. 46.

6. Mario Vargas Llosa afirmă că autorul unui roman este ales de tema și nu invers, pentru că autorul este purtătorul unor memorii, experiențe, genealogii care îl influențează involuntar. Redăm citatul: „În ceea ce privește temele, cred deci că romancierul se hrănește din sine însuși, precum catoblepasul, [...] o creatură imposibilă, care se autodevorează [...]. În acest sens mai puțin material, desigur, romancierul scormonește și el prin propria-i experiență, căutând jaloane, ori pretexte pentru inventarea de istorii [...]. Romancierul nu-și alege teme; este ales de ele. Dacă scrie despre anumite chestiuni, e pentru că i s-au întâmplat anumite lucruri. În alegerea temei, libertatea scriitorului este relativă, poate chiar inexistentă.” (Mario Vargas Llosa, *Scrisori către un tânăr romancier*, trad. de Mihai Cantuniari, București, Humanitas, 2003, p. 20).

Balotă asociază starea poetică a lui Blaga cu cea a lui Paul Valery, „starea poetică” definind „emoții specific poetice, diferite de orice emoții psihice nu numai prin esența lor muzicală, ci prin faptul că toate sentimentele și actele sau obiectele și evenimentele care participă la starea poetică, își schimbă valoarea”.⁷ Insuși titlul are o dublă stilistică și poetică: *hronic* este o scriere de tip istoric, (cronică- de la gr. *Chronos*= timp), o analiză obiectivă unor evenimente cronologice. Nedatarea sistematică a întâmplărilor din text ne determină să îl citim ca pe o narațiune (deci ficțiune), estompându-se valoarea istorică. *Metafora* „cântecul vârstelor” nu ne duce cu gândul la o biografie rece, ci la o abordare subiectivă, „romanțată”, așa cum însuși autorul afirmă cu privire la autobiografia: „Autobiografiile sunt însă totdeauna romanțate și nici n-ar putea să fie altfel; altfel, autorii ar prefera scrisului sinuciderea”.⁸ Cu alte cuvinte, autorul confirmă că autobiografia îndeplinește și ceea ce H. Plett numește „funcție expresivă”, folosindu-se de discursul literar pentru a transfigura realitatea. Metafora „cântecul vârstelor” este în același timp o imagine auditivă care redă simfonia unei vârste inocente și idilice care l-a marcat pe autor. Astfel, unele „emisii” sunt stridente, altele sunt calde, duioase, sugerând faptul că autorul este uneori critică cu propria existență și alteori este îngăduitoare.

Philippe Gasparini definește autoficțiunea (sau un echivalent al romanului autobiografic, cum l-am numit noi) ca fiind un gen care se află la confluența dintre autobiografie și ficțiune. Acest lucru conferă și mai multă ambiguitate textului, deoarece semnificațiile se pot multiplica și avem acest caz de autoficțiune încă din incipit, deoarece există o dublă poetică a tăcerii. Tratând textul ca fiind unul autobiografic, metafora *absența cuvântului* este una plasticizantă, autorul sugerând incapacitatea de a vorbi. Întreaga familie era uimită de faptul că micul Lucian nu putea rosti niciun cuvânt până la vârsta de patru ani. Pe de altă parte, aceeași metaforă poate fi interpretată ca fiind revelatorie. De această dată, ea devine mai ambiguă și mai expresivă, deoarece depășește sfera concretului biografic, ceea ce înseamnă că este vorba de poetica ficțiunii. Tăcerea devine pentru Blaga un mit poetic și existențial, așa cum observă și Corin Braga în studiile sale: „tăcerea este o poetică a

7. Nicolae Balotă, „Demers pentru o ontologie poetică”, în *Arte poetice ale secolului XX*, București, Minerva, 1976, p. 40.

8. George Gană, „Lucian Blaga memorialist”, Prefață la Lucian Blaga, *Opere 6. Hronicul și cântecul vârstelor*, București, Minerva, 1997, p. VI.

9. Heinrich Plett, în „Patru aspecte asupra noțiunii de «literatură»” arată că literatura îndeplinește patru funcții: mimetică, expresivă, retorică și receptivă. Funcția expresivă este dată de exprimarea emoțiilor, chiar și în genul biograficului (Vezi *Introducere în teoria literaturii*. Antologie de texte, Catedra de teoria literaturii (ed.), Editura Universității din București, 2002, pp. 127-130.

necuvântului revelator”¹⁰. Traumatismul infantil din realitatea biografică este transfigurat în plan filosofic, deoarece pentru poet, tăcerea este o taină, o interiorizare și o protecție a sinelui, dar și o tehnică de creație care totuși, are nevoie de cuvânt pentru a exista. Creația este un fel de mântuire în plan poetic, dar, așa cum omul a pierdut nemurirea (perfecțiunea-asociată cu tăcerea), el trebuie să sufere (adică să vorbească) pentru a ajunge la mântuire și de aceea nu există creație fără cuvânt. Tăcerea este cumva determinată și de contextul în care el a venit pe lume, imediat după moartea surorii sale la vârsta de doar doi ani și poate fi o formă de doliu pentru sora care murise. El mărturisește „că fetița suferindă nu a scos niciun sunet” (Blaga:13) după întâmplarea cu pricina și de aceea, tăcerea lui îi determină pe părinți să vadă în el imaginea copilei; era o alinare pentru ei, dar el simțea că identitatea îi era diluată. Dacă ar fi vorbit, ar fi tulburat și mai mult suferința părinților. Își asumă tăcerea și rolul de substit pentru a nu-și dezvălui identitatea, aici intervenind și complexul copilului nedorit, căci sora care murise era un copil blând, iar el nu era decât o imagine a ei.

Un alt argument pentru dubla poetică este metafora nenăscutului, textualizată prin sintagma „starea mea embrionară” (Blaga:11). Aceasta ilustrează capacitatea imaginativă a autorului de a asocia tăcerea cu fătul încă nenăscut, ca și cum nu ar avea nicio capacitate de a se conecta cu exteriorul. În plan ficțional, metafora poate fi asociată cu omul paradisiac, care nu a căzut încă în păcat. Folosirea vorbirii duce la păcat, care înseamnă, de fapt, o impuritate spirituală. El nu mai este obiectiv, nu mai este un judecător drept, imparțial, nici al celorlalți, dar mai cu seamă al propriilor fapte. Când a intrat în păcat, și-a pierdut calitatea de „chip și asemănare a lui Dumnezeu”.

Autobiografia lui Blaga are o dublă natură, documentară și literară¹¹, dar cea documentară este cumva absorbită de cea literară, pentru că lectorul nu se limitează la curiozitățile biografice, așa cum se întâmplă de regulă cu genul biograficului. Autorul este rușinat atunci când trebuie să vorbească și ilustrează această emoție infantilă prin acoperirea ochilor cu mâna: „Țineam mâna, rușinat, peste ochi, și vorbeam”(Blaga:11). Pe de altă parte, găsim interpretare și dincolo de contingent, rușinea fiind percepută ca pe o trădare a sinelui care este constrâns să intre în temporalitate, dar își asumă condiția și percepe cuvântul ca pe un păcat: „ca și cum m-aș fi împotrivit să iau în primire chiar păcatul originar al neamului omenesc” (Blaga:11). Această interpretare o găsim și la Corin Braga: „Blaga amplifică semnificația reală a

10. Corin Braga, *Lucian Blaga. Geneza lumilor imaginare*, Iași, Institutul European, 1998, p. 16.

11. George Gană, „Lucian Blaga memorialist”, Prefață la *Lucian Blaga, Opere 6. Hronicul și cântecul vârstelor*, București, Minerva, 1997, p. V.

rușinii până la dimensiunea metafizică a păcatului adamic.”¹²

Un alt aspect important este dimensiunea temporală a întâmplărilor. Vârsta se raportează la timp, dar are o dimensiune transcendentă prin metafora *cântecului*. Blaga introduce timpul mitic prin cel obiectiv, iar incipitul este cel mai ilustrativ pentru această dublă poetică. „Începuturile mele” se raportează la un timp metafizic al eternității. În ceea ce privește timpurile verbale, predomină imperfectul care dă o valoare iterativă faptelor și stărilor, dar se observă un timp al narațiunii și un timp al analizei. Ambele sunt utilizate la trecut, dar timpul analizei se raportează la prezentul narării, prezent al experienței prin care sunt filtrate evenimentele trecute (ex: „se prelungea”, „se căznea”, „îmi amintesc cu satisfacție ... că izbutisem...”, „mă integram”). Găsim forme arhaice și regionalisme în timpul narațiunii („bolboacă”, „bicisnic”, „vălmășag”, „câne”, „hiară”, „gușați”, „fonfi”, „tonți”, „zănatici” etc.). Aceste exprimări arhaice și regionale din realitate descriu factual, dar expresiv, lumea apusă a copilăriei, folosind un lexic specific acelei vârste. După enumerarea becisnicilor, tonților, zănaticilor, continuă cu o meditație filosofică: „În acest cadru de completă nuditate a naturii răsărea în noi flora confuză a tuturor instinctelor și ciuguleam din ciorchinii celor mai variate stricăciuni ale închipuirii cu desăvârșită nevinovăție” (Blaga: 12). În partea a doua el o interpretează pe prima, dar se observă deja imaginația abstractă apotelui. Descrierile fizice sunt urmate de analiza omului matur și astfel dau o dublă semnificație. Cu verb la același timp, dar evident într-un alt timp al descrierii, al gândirii, al analizei, autorul face o interpretare a momentelor, a stărilor. Poetica se dublează prin faptul că metafora subtilă înlocuiește enumerația arhaică. Are bruște schimbări, descrie evenimetele cu ochi de copil, apoi le cugetă prin filtrul maturității: „Sora mea, Letiția, cea mai mare între frați, se căsătorea cu un tânăr din același sat, tocmai în timpul când, lepădându-mi veșmântul muiat în liniști de-nceput, mă integram cu atâtea ocoliri și amăgiri în regnul uman” (Blaga: 11-12). „Autorul implicat” intervine în text prin vocea „naratorului dramatizat”¹³, pus în scenă de la vârsta copilăriei până la cea a maturității.

Privindu-și retrospectiv trecutul, personajul-narator afirmă că a venit pe lume pentru a „umple un gol” și poate avea un sens metaforic, de altfel legat

12. Corin Braga, *Psihobiografii*, Iași, Polirom, 2011, p. 62.

13. *Autorul implicat și naratorul dramatizat* sunt concepte teoretizate de Wayne C. Booth. Autorul implicat este cel care poartă masca naratorului dramatizat (care se pune în scenă). Autorul își subsumează textul prin rolul de autor pe care vocea naratorului o joacă. Vezi Wayne C. Booth, „Tipuri de narațiune” în *Antologie de texte*, Catedra de teoria literaturii (ed.), *Op. cit.*, pp. 520-539.

de metafora tăcerii. Pe de-o parte, el vine pe lume ca să umple golul surorii pierdute la vârsta de doi ani, dar în plan metafizic, golul sugerează suferința și asumarea misiunii autorului de a umple nu numai golul familiei, ci alte lipsuri existente până la el și pe care le putea umple în creație, pentru că adevărata menire a literaturii este contemplarea estetică, în acest sens, textul, deși în proză, poate fi considerat o artă poetică.

Detaliile oferă calitatea unei autobiografii, el cunoaște foarte bine casa, dar descrierile au rolul de a metaforiza. Autorul nu realizează o evocare de tip descriptiv a locurilor, ci insistă pe trăiri și interpretări profunde. Să observăm fraza următoare: „Bănuiam sub scoarța castanului lăcașul unui duh legat în chip misterios de destinul casei și al familiei, trepte de piatră cizelate de pași și netezite de ploii” (Blaga:14). Alternează descrierea brută a unor evenimente sau imagini din realitatea obiectivă (poetica autobiografiei), cu îndelungi meditații, căutări de sensuri, de justificări a unor atitudini și încercări de introducere a unor perspective (poetica ficțiunii). Avem o dublă poetică, deoarece la început, noi, cititorii intuim că va descrie vreun mușuroi de furnici sau o altă „prăsilă de broaște râioase”, dar el sugerează implicațiile totemice cu rol în ocrotirea familiei.

Este notabilă și construcția cu rol metaforic „biserici de nisip”, care desemnează dorința autorului de a deveni arhitect, dar, în plan ficțional, faptul că bisericile pe care le construia erau din nisipși se prăbușeau la fiecare adiere de vânt simbolizează efemeritatea construcției, dar și efemeritatea ideii de a deveni arhitect. Această metaforă are o dublă poetică, deoarece autorul se raportează la date autobiografice (se juca în nisip), dar anticipează niște schimbări de atitudine, de vocație; iese din sfera descrierii momentului și face salturi în timp.

Copilăria este un instrument al meditației, o sursă a ludicului de inspirație pentru literatură și pentru hermeneutică. În acest sens, este remarcabilă și secvența jocului cu copiii satului, care duce la pierderea găștelor. Scriitorul introduce secvența prin metafora „păcatului”, care are dublă semnificație: pe de-o parte, copilul se așteaptă la o pedeapsă aspră pentru fapta săvârșită și, vrând să o ispășească, îl urmează smerit pe tatăl său care merge să recupereze cârdul pierdut. Pe de altă parte, metafora este comparabilă cu *Pilda fiului risipitor*: vocația pastorală a *Tatălui* scris cu majusculă (la fel ca și *Mama*, de altfel) capătă astfel semnificația unui părinte ceresc. Tatăl îl iartă, iar fiul este fericit că și-a găsit „sufletele” (turma, cârdul), și totodată și-a izbăvit sufletul.

În concluzie, *Hronicul și cântecul vârstelor* ilustrează o dublă poetică de discurs. Pe de-o parte, discursul autobiografic este un discurs poetic prin autenticitatea, sinceritatea și pitorescul faptelor care au avut loc la vârsta inițierii și formării. O faptă concretă este descrisă poetic, pentru că autorul imprimă un stil subiectiv și astfel „distorsionează” într-o anumită măsură

realitatea. Pe de altă parte, el este selectiv în evenimentele descrise, fiindcă le alege pe cele care pot justifica evoluția sa interioară, iar vocea naratorului spune, în plan ficțional mai mult decât o simplă narațiune, relevând orientarea estetică și filosofică a literaturii sale.

Bibliografie:

- Blaga, L. (1979): *Opere 6. Hronicul și cântecul vârstelor*, Editura Minerva, București (ediție îngrijită de Dorli Blaga).
- Blaga, L. (1997): *Opere 6. Hronicul și cântecul vârstelor*, Editura Minerva, București (ediție critică de George Gană).
- Balotă, N. (1976): *Arte poetice ale secolului XX*, Editura Minerva, București.
- Braga, C. (1998): *Lucian Blaga. Geneza lumilor imaginare*, Institutul European, Iași.
- Idem. (2011): *Psihobiografii*, Editura Polirom, Iași.
- Catedra de teoria literaturii (ed.) (2002), *Introducere în teoria literaturii*. Antologie de texte, Editura Universității din București.
- Eco, U. (2006): *Șase plimbări prin pădurea narativă*, trad. Ștefania Mincu, Editura Pontica, Constanța.
- Gană, G. (1976): *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Editura Minerva, București.
- Gasparini, Ph. (2008): *Autofiction: Une aventure du langage*, Editions du Seuil, Paris.
- Lejeune, Ph. (2000): *Pactul autobiografic*, trad. Irina Margareta Nistor, Editura Univers, București.
- Llosa, M. V. (2003): *Scrisori către un tânăr romancier*, trad. de Mihai Cantuniari, Editura Humanitas, București.
- Todorov, T. (1995): *The Morals of History*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Aforism și Poiesis

Iasmina BOT
Universitatea de Vest din Timișoara

Abstract: Both Lucian Blaga and Constantin Brâncuși offer through their dictums a vision which is centered on their works. We can identify in both cases a ludic tendency of perceiving their creations. The game has an important role in establishing the nearness between the reader or spectator and the work or sculpture. As far as Blaga is concerned, the creation, also known as *poiesis*, is the equivalent of all the arts that his work includes. For Constantin Brâncuși the creative process revolves around his art, the sculpture.

Cuvinte cheie: aforism, poiesis, Lucian Blaga, Constantin Brâncuși, creație

Key-words: dictum, poiesis, Lucian Blaga, Constantin Brâncuși, creation

„Ce este aforismul?
O floare în stare de grație.
Aleasă să conceapă Logosul și să-l nască”

În cadrul acestei lucrări va fi urmărit modul în care se poate realiza o apropiere între aforismele lui Lucian Blaga și cele ale lui Constantin Brâncuși, în ceea ce presupune procesul de creație – *poiesis* pentru fiecare dintre ei. De asemenea, atenția se va îndrepta și asupra corespondențelor dintre opera propriu-zisă și sinteza teoretică inerentă aforismelor. Lucian Blaga afirmă în *Discobolul* că procesul de creație a unui aforism presupune încadrarea ideilor într-un tipar prestabilit, sieși suficient, aducându-le în „situația de a refuza orice adaos. Un aforism trebuie să fie ceva canonic încheiat, ca Biblia”¹. Asemănarea dintre adagiu și Biblie, cartea fundamentală a iudaismului și creștinismului, reliefează caracterul cvasidivin al celui dintâi termen. În aforismele sale, scriitorul își propune să contureze o nouă direcție de receptare a unor aspecte sau situații pe care le întâlnim atât în cadrul operei blagiene, cât și în alte domenii sau chiar în viața cotidiană. Esența maximelor sale e centrată pe crearea unei stări de cugetare adâncă privitoare la semnificația lor, ca și cum cititorul s-ar afla sub influența magică a unei vrăji, întrucât aforismele „cele mai valabile au un accent de descântec. Ele

1. Lucian Blaga, *Aforisme*, Text stabilit și îngrijit de Monica Manu, București, Editura Humanitas, 2008, p. 15.

sunt gânduri care vrăjesc”².

Pentru Constantin Brâncuși, procesul creativ gravitează în jurul artei sale, sculptura. Este cunoscut faptul că Lucian Blaga admira și aprecia opera lui Constantin Brâncuși, iar această admirație se afirmă și în câteva dintre maximele sale. Într-una dintre definițiile aforismului pe care scriitorul le formulează, el pornește de la ideea că „genurile literare trebuie să fi fost născocite de ființe mitologice. «Cumințenia pământului» a născocit aforismul”³. *Cumințenia pământului* creată de Brâncuși întruchipează un simbol al ideii de rugă în sine, dar și al înțelepciunii. Fără îndoială, aforismul tinde să evidențieze aceleași valori precum originalul. Pentru sculptorul Brâncuși, procesul de definire a aforismului coincide cu modul în care era perceput proverbul în gândirea populară, astfel că reprezintă „o condensare de înțelepciune, adică, o concentrare extraordinară a unui sculptor conținut filosofic, un fulger și o săgeată de lumină asupra experienței omenești”⁴. La fel ca întreaga sa creație, și maximele brâncușiene sugerează focalizarea asupra unei dimensiuni ce transcende realitatea, lăsând în urmă efemeritatea ființei umane.

Predilecția lui Lucian Blaga pentru ilustrarea temelor sale reprezentative, precum misticul, aspirația spre absolut ș.a., se regăsește atât în cadrul poemelor și dramaturgiei, cât și în cel al aforismelor. Cugetările sale privitoare la creație sunt învăluite în manieră subtilă într-o formă a ironicului cu tendințe ludice. Nu de puține ori lectura adagiilor evidențiază tocmai tendința autorului de a jongla cu o serie de cuvinte sub forma unui joc. Chiar dacă în cadrul aforismelor blagiene există acel amestec între ironic și ludic, ele continuă să își păstreze caracterul meditativ. Într-o altă încercare de definire a aforismului, Blaga îl prezenta drept „un simplu grăunte de metal nobil, dar care poate avea greutatea unei lumi”⁵. Astfel, adagiul dobândește forța de a susține lumea tocmai prin simplitatea sa. Scriitorul, pe care Blaga îl prezintă într-una dintre maximele sale ca fiind „un donator de sânge la spitalul cuvintelor”⁶, e dator să creeze o conexiune între el și operele lui, în așa manieră încât tema predilectă a creațiilor să devină perceptibilă încă de la primele tangențe cu textul. O viziune asupra creației asemănătoare cu cea pe care o sesizăm în aforismele blagiene e prezentă și în cele ale lui Brâncuși, focalizate în cazul celui din urmă pe geneza artei. În aceeași măsură în care Blaga e preocupat de receptarea operelor sale, Brâncuși oferă prin intermediul

2. Idem, *ibidem*, p. 219.

3. Idem, *ibidem*, p. 213.

4. Constantin Zărnescu, *Aforismele și textele lui Brâncuși*, Craiova, Editura Scrisul românesc, 1980, p. 25-26.

5. Idem, *ibidem*, p. 37.

6. Idem, *ibidem*, p. 103.

unuia dintre aforismele sale o definiție a procesului de creație a artei: „Opera de artă trebuie să fie creată ca și o crimă perfectă – fără pată și fără urmă de autor. Arta (mea) este realitatea însăși. Arta nu este o evadare din realitate, ci o intrare în realitatea cea mai adevărată – poate în singura realitate posibilă”⁷. Sensurile ascunse, pe care nu le comunică sculpturile brâncușiene privurilor superficiale, dobândesc semnificație în cadrul aforismelor. Lucrarea de față e centrată pe ilustrarea modului în care scriitorul Lucian Blaga și sculptorul Constantin Brâncuși se raportează la propria operă prin intermediul aforismelor.

În viziunea blagiană, la baza procesului creativ se află tendința de ascensiune spre absolut, întrucât gânditorul susține că „Pentru muncă trebuiesc brațe și mâini. Pentru creație trebuiesc aripi. Brațele și aripile au desigur o origine comună, dar funcții diferite; brațele și aripile pot fi omoloage, dar între ele nu există nicio analogie”⁸. E de la sine înțeles faptul că brațele nu au capacitatea de a oferi darul zborului, precum o au aripile, aceasta fiind principala deosebire dintre ele. Aripile nu îi pot fi atribuite decât unei ființe capabile să creeze o operă remarcabilă, pe când brațele devin reprezentante ale dimensiunii telurice. Se observă, de asemenea, și în sculpturile brâncușiene dorința de a accede spre spațiul eteric, pornind de la *Coloana infinitului* și sfârșind cu galeria *Păsărilor*. Cu scopul de a ilustra modul în care creația sa contribuie la dobândirea unui statut cvasidivin, Brâncuși realizează în cadrul unui aforism o analogie între încercarea de eliberare a unei păsări captive și cea a unui sculptor care se află în căutarea inspirației: „O pasăre a intrat odată prin fereastra Atelierului meu. Și încerca să iasă bătând în geam și nu găsea ieșirea – căci se lovea mereu de sticlă. S-a așezat apoi să se odihnească. Și a încercat din nou și a ieșit. Sculptura este la fel: dacă găsești acel geam (acea ieșire) te ridici înspre cer, intri în împărăția cerurilor”⁹.

Pentru a continua în aceeași manieră de definire a procesului creativ ca pe un act impunător trebuie semnalată comparația pe care Blaga o realizează între modul de receptare a creației și construirea piramidelor. Mormintele vechilor conducători ai Egiptului simbolizau dovada grandetei lor chiar și după moarte, întocmai cum opera unui scriitor rămâne în atenția posterității pentru o perioadă îndelungată de timp. Două dintre aforismele bliagene surprind asemănarea dintre cele două ipostaze: „Pentru vechii faraoni ai Egiptului «a crea» însemna «a-ți clădi un mormânt». [...] O viață întreagă suntem preocupați de moarte întocmai ca faraonii care și-au clădit

7. Idem, *ibidem*, p. 125.

8. Lucian Blaga, *Aforisme*, ed. cit., p. 297.

9. Constantin Zărnescu, *op. cit.*, p. 130.

piramidele. Este o piramidă secretă în orice operă”¹⁰. Altfel spus, scriitorul își asigură perenitatea creației prin inserția unor sensuri multiple, care să suscite interesul cititorului la fiecare lectură, la fel cum contemplarea piramidelor stârnește curiozitatea și admirația posterității. Și pentru Constantin Brâncuși arta sa reprezintă o formă de persistență în pofida trecerii timpului, întrucât susține că „o sculptură nu se sfârșește niciodată în postamentul său, ci se continuă în cer, în pedestal – și în pământ”¹¹. Întâlnim în multe dintre aforismele lui Brâncuși afinitatea pentru sculpturile care, mai presus de toate, tind spre atingerea perfecțiunii. Pentru Lucian Blaga, arta brâncușiană „în ansamblu poartă pecetea aceluiși amestec, tendința spre masivitate și în același timp spre o finețe ce nu se pierde în efecte și nuanțe”¹². Tocmai simplitatea pe care o emană creațiile lui Brâncuși reprezintă, de fapt, esența lor, astfel că nu forma exterioară e cea care trebuie să capteze interesul, ci latura spirituală la care face trimitere, pentru că numai astfel îi putem recunoaște valoarea. Sculpturile lui Brâncuși nu evidențiază trăsăturile caracteristice unei anumite perioade sau ale unui curent, întrucât le-a creat tocmai din dorința de a reflecta o analogie în ceea ce privește cele trei dimensiuni temporale, trecut, prezent și viitor: „Această sculptură (operă de o viață întreagă) va aparține tuturor timpurilor, din pricină că am despuiat forma esențială de toate trăsăturile, care ar putea să vă povestească de vreo anumită epocă, sau de vreo perioadă de ani”¹³.

Lucian Blaga este unul dintre primii oameni de cultură care își expune punctul de vedere în ceea ce privește sculpturile lui Brâncuși. Întrucât îl consideră un artist ale cărui opere au contribuit la evoluția artei, Blaga insistă asupra valorilor naționale pe care sculpturile brâncușiene le evocă, dar și asupra consacrării acestuia pe plan universal prin lucrările sale. Într-unul dintre aforismele sale, pe care Blaga îl denumește chiar *Brâncuși*, susține: „Sculptorul Brâncuși a încercat să reducă la forme și linii ultime o pasăre și a creat o stranie divinitate a extazului. Același sculptor a cioplit și a cizelat un ou, preocupat exclusiv de problema figurilor fundamentale; și totuși, depășindu-se, el a întruchipat oul cosmic, ce amintește nu se știe ce teo- și cosmogonie orfică. Cu ajutorul cui opera de artă reușește să-și întrecă propriile intenții? Cu ajutorul întregului Univers, mai puțin conștiința autorului ei”¹⁴. Trebuie constatat faptul că scriitorul Blaga se identifică, până la un anumit punct, cu sculptorul Brâncuși, din moment ce amândoi vizează atingerea unui

10. Lucian Blaga, *Aforisme*, ed. cit., p. 91, 137-138.

11. Constantin Zărnescu, *op. cit.*, p. 141.

12. Lucian Blaga, *Ceasornicul de nisip*, Ediție îngrijită, prefață și bibliografie de Mircea Popa, Cluj, Editura Dacia, 1973, p. 200.

13. Constantin Zărnescu, *op. cit.*, p. 142.

14. Idem, *ibidem*, p. 43.

țel comun în cadrul creațiilor lor, absolutul. Odată ce opera e finalizată, e necesar să fie eliberată pentru a putea fi expusă interpretărilor, indiferent de natura lor. Constantin Zărnescu conturează o viziune asemănătoare cu cea a lui Blaga, în ceea ce privește măreția lucrărilor brâncușiene, astfel că susține: „Sculpturile lui Constantin Brâncuși ne creează și această extrem de subtilă senzație: că se sufocă sub plafoanele sălilor de muzeu, tocmai pentru că ele tind în viziunea demiurgului să ocupe cerul întreg (crescând – nevăzute în ele însele, ca însăși vegetația și natura) și reclamând dimensiuni spațiale absolute”¹⁵. Avântul și exaltarea ce caracterizează fiecare dintre sculpturile brâncușiene contribuie în mare parte la apariția stării de claustrare în spații închise, din moment ce scopul pentru care au fost create este altul.

În ceea ce privește ipostaza de creator, se observă faptul că atât Blaga, cât și Brâncuși consideră că opera lor reflectă întocmai dovada puterii cu care au fost înzestrați. Astfel că Blaga afirma într-unul dintre aforismele sale: „Personal, mă simt o «existență creatoare». Toată filosofia mea este un sprijin teoretic pe care-l dau acestui fel de existență”¹⁶. Filosofia blagiană relevă într-adevăr o viziune ascetică, de o complexitate surprinzătoare, pe care o vom întâlni și în cadrul poeziilor, operelor sale dramatice etc. Dacă Lucian Blaga consideră că opera sa, fie că e vorba de poezie, dramaturgie, filosofie ș.a., e cea care îi conferă statutul de creator, în aceeași situație se încadrează și Brâncuși, care susține: „Ceea ce fac eu astăzi, mi-a fost dat ca să fac! Căci am venit pe lume cu o menire”¹⁷. Se considera un ales și a și dovedit acest lucru prin sculpturile sale, a căror valoare e echivalentă cu lucrările lui Michelangelo Buonarroti sau Phidias. Tocmai de aceea sculptorul ne îndeamnă să îi descoperim arta, experiență ce va conduce la descoperirea ludicului, acesta fiind și scopul pe care îl urmărește Brâncuși. Lucrările sale oferă o viziune nouă, un mod inedit de percepere a realității, centrat adeseori pe joc, deoarece „Lumea poate fi salvată prin artă. Artistul face, în fond, jucării pentru oamenii mari”¹⁸. Ludicul e cel care îndeamnă la cunoaștere, la identificarea cu un factor anume, în cazul lui Brâncuși, cu operele sale de artă.

Dacă prin statutul de creatori Blaga și Brâncuși construiesc opere ce devin simboluri ale transcendentului, în ipostaza concretă de poet și sculptor mecanismul creator nu e supus unor modificări semnificative. Privind lucrurile din perspectiva poetului, Blaga devine „nu atât un mântuitor, cât un mântuitor al cuvintelor. El scoate cuvintele din starea lor naturală și le aduce

15. Idem, *ibidem*, p. 83.

16. Lucian Blaga, *Aforisme*, ed. cit., p. 222.

17. Constantin Zărnescu, *op. cit.*, p. 143.

18. Idem, *ibidem*, p. 109.

în starea de grație”¹⁹. Numai scriitorul e demn de arta de a mânui cuvintele în așa manieră încât ideile să prindă contur, iar în acest mod opera să atingă țelul propus de autor. Blaga sesizează faptul că există direcții opuse, dar și comune între poezia sa și metafizică. Prima intenționează să devină creație, dar ajunge în final revelare, în timp ce a doua urmează calea revelării, însă rămâne la stadiul de creație. În versiunea filosofului, Blaga devine autorul unei lumi proprii, ai cărei piloni sunt reprezentați de conceptele filosofice pe care le formulează. Poetul însă deține rolul de făuritor al mai multor lumi, fiecare dintre poeziile sale reprezentând o lume caracteristică pentru sine. Pe de altă parte, Brâncuși ne oferă în aforismele sale viziunea sculptorului, care „se luptă cu materialele: piatră, bronz, marmură, sau alte materiale; și încearcă să îmbine toate formele într-o unitate perfectă și să le insuflă viață. Iar dacă nu formăm o singură ființă cu opera noastră, este mai bine să ne apucăm de altceva, decât să încercăm să fim sculptori”²⁰. În momentul în care simbioza dintre creator și creație e inexistentă, eforturile depuse sunt zadarnice.

În opera de artă a lui Brâncuși sesizăm predispoziția pentru dinamism, pasiunea pentru zbor, tendința de a accede spre absolut, astfel că sculptorul afirmă: „Eu doresc să redau mișcare și viață, avânt și bucurie curată. [...] Și încetul cu încetul, drumul meu s-a croit”²¹. Prin utilizarea unei structuri simbolice, *drumul meu s-a croit*, care poate fi întâlnită și în opere ce aparțin literaturii antice, sculptorul își personalizează direcția pe care o va urma pe tot parcursul vieții. Printre temele pe care le descoperim în creațiile ambilor artiști se numără ascensiunea spre absolut, zborul, marea trecere de la un efemeritate la desăvârșire etc. În ceea ce îl privește pe Blaga, regăsim aceste teme în cadrul unor poezii precum *Vreau să joc!*, *Pasărea sfântă*, *Dați-mi un trup, voi, munților!* ș.a. Pentru Constantin Brâncuși, fiecare operă e o cale de a realiza o comunicare și, implicit, o legătură între sculpturile sale și oameni, deoarece arta are o funcție cathartică. Temele menționate mai sus sunt întâlnite în creații precum *Păsările în văzduh*, *Coloana Infinitului*, *Cocoșul*, *Cumințenia pământului* ș.a. În viziunea lui Ion Pogorilovschi, *Pasărea măiastră* reprezintă, prin excelență, viziunea sculptorului asupra operelor sale: „Cine va îndrăzni să judece Pasărea lui Brâncuși? [...] *Să se știe că această Pasăre* [...] nu este decât imaginea lui Brâncuși”²².

În concluzie, Lucian Blaga și Constantin Brâncuși încearcă să surprindă prin intermediul operelor lor esența dimensiunii interioare a

19. Lucian Blaga, *Aforisme*, ed. cit., p. 27.

20. Constantin Zărnescu, *op. cit.*, p. 115.

21. Idem, *ibidem.*, p. 107.

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

creațiilor, cea spirituală, în raport cu forma exterioară. Aforismul blagian este construit în așa măsură încât să penduleze „între formulă și aluzie”²³, altfel spus, să teoretizeze un element, dar să evidențieze și caracterul său aluziv. Pentru Brâncuși, procesul de creație devine vital, astfel că susține la un moment dat: „Eu aș vrea să creez – așa cum respir”²⁴. Descoperim că ambii artiști își doresc să atingă perfecțiunea, astfel că fiecare operă reprezintă un pas spre atingerea țelului propus. Arta celor doi e centrată pe descoperirea sensurilor ascunse pe care poetica, dramaturgia, filosofia blagiană, dar și sculptura brâncușiană încearcă să le transmită.

Bibliografie:

- Blaga, L. (1973): *Ceasornicul de nisip*, Ediție îngrijită, prefață și bibliografie de Mircea Popa, Editura Dacia, Cluj.
- Blaga, L. (2008): *Aforisme*, Text îngrijit și stabilit de Monica Manu, Editura Humanitas, București.
- Pogorilovschi, I. (2006): *Polemice Brâncuși: cu replici și ecouri*, Editura Dacia, Cluj-Napoca.
- Zărnescu, C. (1980): *Aforismele și textele lui Brâncuși*, Editura Scrisul românesc, Craiova.

23. Lucian Blaga, *Aforisme*, ed. cit., p. 252.

24. Constantin Zărnescu, *op. cit.*, p. 115.

Lectură și relectură - Recitirea versurilor blagiene

Ana DROC
Universitatea „Lucian Blaga”, Sibiu

Abstract: The following essay is talking about Lucian Blaga's poetry and it is focusing on the reading techniques, related to Paul Cornea's classification and also, the way in which some poems may be interpreted in nowadays. In this essay we are focusing on some poems of the volume „La curțile dorului”: „În preajma strămoșilor”, „Cîntecul Bradului”, „Alean”, „Bunavestire pentru floarea mărului”, „Întoarcere”, „Asfințit marin”.

Cuvinte cheie: lectură, relectură, tehnici de lectură, codificare, decodificare.

Lectura unui text înseamnă o activitate care constă în luarea în mod selectiv a unor structuri și transformarea lor în indici semnificați, în vederea stabilirii unui sens. Ea are în vedere, de asemenea, relația autor-text-cititor, fiecare dintre cele trei elemente individualizându-se sub influența mai multor aspecte.

Pe de o parte, autorul, în calitate de prim creator al unui text, urmărește să-și transmită ideile și convingerile cu privire la anumite teme, direcționate spre posibili cititori ai creației sale. „Poetul este un donator de sânge la spitalul cuvintelor”, adică el este nu atât un mînuitor, cât un mînuitor al cuvintelor. (Lucian Blaga). Textul, la rîndul său, considerat independent atât față de autor cât și față de cititor, primește un sens dat de înțelesul cuvintelor și modul în care acestea îi oferă o finalitate.

Pe de altă parte, nu căutarea sensului este importantă pentru interpretare, ci procesul creării sensului, cititorul fiind cel care alcătuiește adevăratul înțeles, clădindu-și o perspectivă asupra textului folosind propriul său sistem de referințe. Acest sistem poate consta în cărțile citite anterior, orizontul său de așteptare, interesul pe care îl manifestă, experiența de viață și afectivă etc. Antoine Compagnon spunea că „textul instruieste iar cititorul construiește”¹.

Fiecare dintre cele trei elemente ale legăturii precizate sunt echivalente în teoria lui Umberto Eco în cartea „Limitele interpretării” cu trei forme de interes în actul lecturii, astfel: *intentio autoris* (ceea ce autorul a vrut să spună), *intentio operis* (ceea ce transmite textul) și *intentio lectoris* (ține seama doar de dorințele și înclinațiile cititorului). Spre exemplu, în poezia „În preajma strămoșilor”, autorul se adresează doar sieși, într-o confesiune

1. Compagnon Antoine (2007), *Demonul teoriei*, Editura Echinox, Cluj-Napoca p. 57

șoptită, privindu-se pe sine în raport cu lumea care nu este cea reală, ci una imaginară. Intenția sa este de a contura imaginea morții, întreaga lume părând a fi cuprinsă între hotarele dincolo de care începe nimicul, efectul cel mai puternic al spaimei de neființă. Moartea este pentru Blaga procesul prin care totul se reduce la nimic, poezia sa construindu-se pe opoziția existență-neexistență, a fi-a nu fi. Intenția operei este de a relua și remodela componentele imaginarului, deoarece, în tot volumul „La curțile dorului” se evocă nostalgia satului natal și lumea rurală, realizând o mitologie a dorului de țară. „Ca un discret omagiu adus națiunii căreia îi aparține, poetul dă expresie emblematică sentimentelor de prețuire, considerație și mândrie față de pământul strămoșesc”². Intenția lectoris se identifică cu tipologia cititorului și perioada în care lectura are loc, astfel că, un cititor al acelei perioade, cu o sensibilitate afectată în urma celui de-al doilea Război mondial va identifica moartea glorioasă a sufletului pe câmpul de luptă, apoi moartea trupului sub acțiunea timpului, a scarabeilor și a viermilor. Imaginea strămoșilor este asociată cu „crengile noastre căzute în ținuturi amare și reci”, de aici rezultând o oarecare răzvrătire împotriva sorții, a destinului uman și a morții nedrepte, care pe lângă durere și suferință, aduce întuneric. Trupurile strămoșilor sunt asociate cu lucrurile sfinte, deoarece, viermii „se cuminecă” cu carnea lor iar scarabeii „sărută pământeștile luturi”.

Deoarece actul lecturii implică stabilirea unui cod de lectură din partea cititorului în vederea receptării mesajului, putem afirma că lectura este un act personal al căutării sensurilor, deci o hermeneutică a textului. Polivalența interpretărilor este dată de tipologiile diferite ale cititorilor și este acceptată de către hermeneutică. Paul Cornea stabilește trei tipologii ale cititorului: lectorul alter-ego (scriitorul ca prim cititor al operei sale), lectorul vizat (publicul țintă) și lectorul înscris (cititorul ca personaj al cărții). Tot Paul Cornea stabilește și criteriile de validare ale unei interpretări: relevanța (ceea ce presupune ca grila de lectură să fie adecvată textului), pertinența (supunerea necondiționată la stimulii textului, precum și limitarea subiectivității), coerența, istoricitatea (orice interpretare este dată, depinde de o epocă, un grup social, o tradiție culturală) și intertextualitatea (interpretarea se pliază și se proiectează pe fundalul celor precedente).

Poezia „Cîntecul bradului” poate fi astfel interpretată ca o venerație adusă pădurii, exprimată printr-un cult al arborelui, pe care Blaga îl așază în mijlocul universului, ca pe un arbore sacru, cu vârful sub centrul cerului, mijlocitor între cele două țărâmurii. El concentrează o „forță vitală” care se opune tuturor factorilor care o neagă (licheni, buhe, viespi, păianjeni). Arborele poetului este arborele vieții, „simbol al existenței universale pe care

2. Gană George – Opera literară a lui Lucian Blaga, București, Editura Minerva, 1974, p 181

o venerează și o cîntă”³, emblemă a universului său. („Și făr’ de-asfințit în imperiul meu/ tînăr brad strajuiște mereu”).

„Alean” poate fi înțeleasă ca o dorință de contopire cu cosmicul, contopire în care se reflectă pierderea de sine. Pentru Blaga, pierderea de sine înseamnă salvare de singurătate. „Un alt glas preia metafora poetului”⁴, și îl previne că pierderea de sine este trădare de sine. Este vorba despre glasul vocației creatoare a lui Blaga, mai puternică decât nevoia lui de contopire cu cosmicul. Neputința de a duce până la capăt elanul mistic, al integrării în marele tot, se datorează acestei vocații creatoare cu care, mai mult decât cu oricine altcineva Blaga se identifică și care este „incompatibilă cu anonimatul”. Dorința de contopire cu cosmicul se oprește în pragul refuzului de a fi anulat ca eu, starea de contempla semnificând starea de veghe, de „încîntare în fața existentului”⁵. (Eugen Todoran)

În „Bunavestire pentru floarea mărului”, prin fondul folcloric autohton, se menține ideea că vântul vine în ajutorul omului, dar motivul îl reia poetul într-o formă ce îi dă semnificația unui mit integral al naturii. Bunavestire extinsă la întreaga fire prin, „slujba vântului”, dătătoare de rod, presupune o naștere a divinității din puterea naturii. Minunea întrupării fiind ceva firesc, nașterea lui Iisus este o „bunavestire într-o solidaritate a omului cu ritmurile cosmice”⁶, de aceea, „trezirea” naturii primăvara face ca imaginea poetică a umanizării lui Dumnezeu să „păgâneze mitul biblic” (Eugen Todoran). Taina harului divin se confundă cu fecundarea naturii: „polenul a căzut în potire/ ca un jar îl îndură/ toate florile [...] bucură-te floarea mărului/ și nu te speria de rod”. Nu numai omul, ci natura toată este primitoare a „transcendentului care coboară” (numit așa de Blaga). Așa s-a născut erezia, după care natura este opera lui Dumnezeu, pentru că Iisus s-a întrupat nu numai în om, ci în întreaga natură: „o revenire la panteismul păgân, dovadă de necredință în creștinism”.

În termenii lui Umberto Eco, operele sunt deschise (opera aperta) interpretărilor multiple, permițând mai multe chei de lectură, dar, în același timp devin și opace pentru că cititorul nu este niciodată sigur dacă a înțeles sensul adevărat al textului. Antoine Compagnon în „Demonul teoriei” vorbește despre orizontul de așteptare al cititorului în momentul lecturii, fiind de părere că „atunci când citim, așteptarea noastră depinde de ceea ce am citit deja [...], iar evenimentele neprevăzute pe care le întâlnim în cursul lecturii ne obligă să ne reformulăm așteptările și să reinterprețăm ceea ce am citit deja”. El îndruma lectura spre două direcții simultan: înainte și înapoi,

3. Todoran Eugen – Lucian Blaga, Mitul poetic, Timișoara, Editura Facla, 1983, p. 97

4. Ibidem, p. 107

5. Ibidem, p. 108

6. Ibidem, p. 145

adică „la originea căutării sensurilor și a revizuirii continue”.

În măsura în care scrisul este o codificare, deoarece autorul mesajului nefiind prezent în momentul în care acesta este citit, lectorul nu poate primi nici un indiciu în vederea înțelegerii, lectura este o decodificare realizată de unul sau mai mulți cititori, ca receptori ai mesajului. Aceștia pot fi cititorii comuni, care sunt interesați doar de firul narațiunii, de stratul aparent al textului, sau specializați, care caută înțelesurile și sensurile mai profunde în actul lecturii.

În poezia „Trezire”, cititorul comun va identifica elementele evidente care sugerează venirea primăverii precum sintagma „Martie sună” care se repetă în a treia strofă, precum și munca albinelor care „amestecă învierea”, fapt ce sugerează strângerea polenului florilor abia trezite la viață. „Copacul meu” poate fi asociat cu eul interior al poetului, care este forțat să se trezească din somn, din „starea dumnezeiască” de către toate elementele naturii („câte puteri sunt, se leagă-mpreună”). Cititorul specializat va observa că în poeziile lui Blaga anotimpurile „au căpătat subînțelesuri spirituale”⁷, poemele primăverii fiind în esență exclamații care întâmpină izbucnirea luminii, a vieții, impunând ideea de proces, de devenire. Regretul trezirii este indirect, exprimat prin trezirea arborelui, acesta fiind un înlocuitor simbolic al lui. „Blaga este de fapt un poet al veghei, nu al somnului, un spirit pe care neliniștile nu-l lasă să se abandoneze vieții vegetative, dorită ca dătătoare de inconștientă beatitudine, dar nu și trăită”⁸. Arborele este simbol al vieții, făcând legătura dintre lumea pământescă și lumea cerească. „Arborele este una din coloanele cerului cu rădăcini în adâncul pământului și cu coroana în văzduhul senin, într-o permanentă stare dumnezeiască.”⁹ (Eugen Todoran)

Lectura literară, ca act al decodificării, presupune trei elemente fundamentale: percepție, înțelegere și interpretare. Percepția se referă la ceea ce implică lectura activă, în sensul identificării trăsăturilor generale și particulare. Acest tip de lectură este întotdeauna în concurență cu vizualul deoarece atât textul scris, cât și imaginea devin mijloace de comunicare: textul de tip succesiv, iar imaginea de tip simultan. Înțelegerea pe care Paul Cornea o definea „momentul esențial al lecturii” pentru că ea reunește toate activitățile cognitive, grație cărora unitățile grafematice la nivel propozițional, sintactic, textual sunt transformate în unități purtătoare de sens. Interpretarea este definită în raport cu cele trei intenții despre care vorbea Umberto Eco.

Percepția în poezia „Întoarcere” presupune identificarea sentimentelor de dor și nostalgie față de satul românesc al autorului, precum și regăsirea

7. Călinescu George – Istoria literaturii române de la origini până în prezent, București, Fundația regală pentru literatură și artă, 1941, p. 359

8. Todoran Eugen – Lucian Blaga, Mitul poetic, Timișoara, Editura Facla, 1981, p. 56

9. Ibidem, p. 83.

acestui neschimbat. Înțelegerea se realizează prin urmărirea unor particularități ale poeziei: 8 strofe care conțin câte două versuri (distihuri), măsura fiind de 7-8 silabe. Interpretarea: ne aflăm lângă satul aproape pustiu al lui Lucian Blaga, singurele prezențe fiind eul liric și umbrele („prins cu umbrele tovarăș”). Poetul regăsește satul neschimbat asupra evoluției trecerii timpului, identificând și alte elemente cu valoare sentimentală („amintește-mi-se-arinul” sau „greierii părinților”). Înțelegerea se realizează, așa cum am observat, în trei etape: negocierea unor coduri de lectură, punerea în valoare a contextului și a paratextului și depășirea indeterminărilor de orice tip.

În poezia „Asfințit marin”, percepția implică observarea lumii exotice văzută ca un tărâm de o frumusețe nemaîntâlnită. Impunerea codurilor de lectură ale înțelegerii textului echivalează cu identificarea celor șapte distihuri care conțin măsura de 9-10 silabe. Se poate observa de asemenea paralelismul efemer-eternitate. Succesiunea zilelor și a nopților ce conturează o lume ascunsă, lumea-poveste a miturilor originare („Ziuă se curmă, și veștile/ Umbra mărește poveștile”).. Interpretarea: poezia este o meditație asupra trecerii timpului și a stingerii luminii, a amurgului, a întoarcerii lumii în orizontul de taine în care s-a născut. Trecerea este marcată prin elemente precum amurgul, umbrele, soarele care „cade în mările somnului”, proiectând percepția în spațiul misterelor blagiene. Soarele și steaua sunt factori hipnotici, îndemnând la somn și cunoaștere luciferică, la deslușirea semnelor din adâncuri («Steaua te-atinge cu genele./ Mut tălmăcește toate semnele).

Matei Călinescu în cartea „A citi, a reciti” este de părere că scrisul a întreținut întotdeauna o relație complexă și mereu schimbătoare cu secretivitatea. El adoptă modelul de lectură propus de Strauss, cel al „comorii tănuite”, care constă în citirea extrem de atentă și recitirea constantă a clasicilor, presupunând existența unei „comori tănuite” de semnificații care se cer căutate cu răbdare, perseverență, aproape eroism. El consideră că nu există vreo metodă universală pentru a face deosebire între intenția autorului, intenția textului și intenția cititorului, textele individuale prezentând versiuni individuale a unei probleme. „Versiunile individuale în cauză ne vor conduce ele însele la niște soluții individuale, depinzând de focalizarea asupra lor și de interesele celui care caută o rezolvare”¹⁰. În poezia „Corbul”, câmpul alb poate sugera lumina, creând iluzia legăturii cu cerul, imaginea iernii fiind asociată cu sentimentul uitării semnelor vieții odată cu moartea vegetației, precum și în vechile mituri, unde dispariția lunii de pe bolta cerului era semnul morții naturii. Corbul „întrupat din funingeni” ale focului cosmic devine un simbol funerar („Corbul își măsura pasul, scrie-n zăpadă / nou testament,

10. Călinescu Matei – A citi, a reciti, Iași, Editura Polirom, 2003, p. 118

sau poate o veste cerească”). În credințele populare, corbul semnifică pasărea care nu s-a întors din zborul peste apele nesfârșite, animalul iernii, blestemat de Noe să-și clocească ouăle până în luna lui Faur, când e frigul cel mai mare, lăsându-le sa crape de ger, pentru a ieși puii din ele.

De asemenea, în poezia „Ciocârlia” se pot acorda semnificații mitologice, în credințele poporului român ciocârlia fiind pasărea făcută de Dumnezeu, sau prin blestemul mamei soarelui, dintr-o femeie ca să se curme dragostea dintre ea și soare. Una dintre povești ne spune că a fost odată un împărat Ciocârlan-craiul, despre a cărui fată numai morții nu aflaseră: se numea Lia și nu dorea să se căsătorească cu un om pământean. Deși fiul vântului o pețea, ea se îndrăgostește de chipul fără seamăn al soarelui. Maica Domnului a prefăcut-o în pasăre, ca să-și istovească patima. De atunci, ciocârlia se ridică în văzduh spre soare, până ce vântul o doboară la pământ, căci ea întrupează o făptură cu inima ruptă de durere. În miturile solare, păsările sunt vestitoare ale luminii. În poezia lui Blaga, ciocârlia este întruparea lui Iisus, el nefiind vizibil doar în ființa umană, ci în toate ființele naturii. Ca zeu pământean, Iisus este numit altfel după natura întrupării lui, ca și întrebarea poetului: „Cîntă cineva în nori de zi/ deodată cu zorile. Cine o fi?/ Cîntă cineva-n văzduh./ E o pasăre! E duh?/ Numai el o fi, numai el:/ pământeanul puținel/ cu trupul ca bucatele,/ cu glasul ca seninul/ cu sînge ca aminul./ Numai el poate fi:/ Hristosul păsăresc.”

În mitul poetic blagian, nașterea lui Iisus este confruntată cu starea „dumnezeiască” a naturii, cu rodul pământesc. „Transcendentul care coboară, asimilat firii, sacralizează astfel întreaga natură”¹¹. Pentru omul modern, viața lui Iisus confundată cu legenda și mitul înseamnă ficțiune poetică, personificare a ideii sacrificiului lui Dumnezeu, în sensurile miturilor întâlnite în cultura orientală. Blaga, ca filosof, înscrie semnificația umană a lui Iisus în marea tradiție a mișcării spirituale umaniste, prin susținerea creației omului ca o modalitate proprie de existență, în opoziție cu revelația divină a adevărului.

Acestea fiind spuse, pot afirma că orice text care poartă un sens poate fi citit din mai multe perspective, indiferent de tehnica de lectură utilizată. Textele blagiene pot căpăta și astăzi noi semnificații și interpretări date de către cititor, deoarece el este cel care creează noi înțelesuri.

Atât lectura poeziilor lui Blaga, cât și înțelegerea lor implică alte procese, atât din punctul de vedere al criteriului istoricității, cât și schimbării continue a societății, a mentalității și chiar a înțelegerii emoțiilor. Așadar, orice poezie poate căpăta un înțeles dat de cititorul care folosește propriul său sistem de referințe, creându-se în acest mod un nou produs al lecturii.

11. Todoran Eugen – Lucian Blaga, Mitul poetic, Timișoara, Editura Facla, 1983, p. 188

Bibliografie:

- Bălu Ion – Lucian Blaga, București, Editura Albatros, 1986
- Blaga Lucian – Poezii, București, Editura Eminescu, 1988.
- Călinescu George – Istoria literaturii române de la origini până în prezent, București, Fundația regală pentru literatură și artă, 1941.
- Călinescu Matei – A citi, a reciti, Iași, Editura Polirom, 2003.
- Compagnon Antoine – Demonul teoriei, Cluj-Napoca, Editura Echinox, 2007.
- Cornea Paul – Introducere în teoria lecturii, Iași Editura Polirom, 1998.
- Eco Umberto – Opera deschisă, București, Editura pentru literatură universală, 1969.
- Gană George – Opera literară a lui Lucian Blaga, București, Editura Minerva, 1974.
- Todoran Eugen – Lucian Blaga, Mitul poetic, Timișoara, Editura Facla, 1981.
- Todoran Eugen – Lucian Blaga, Mitul poetic, Timișoara, Editura Facla, 1983.

Secțiunea IV
FILOSOFIA ȘI ESTETICA LUI LUCIAN BLAGA

Expresionismul blagian autohton și tradiția germană

Olaru Ovio

Universitatea „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca

Abstract: This study aims to shed light on the contradictory nature of Lucian Blaga's poetry in the romanian critical study. Labeled as an expressionist by the country's major critics, it remains to be seen whether or not his expressionistic traits are a result of cultural appropriation or total immersion in the phenomenon of german expressionism. By clearly pointing out the differences and similarities of Lucian Blaga's poetry and the poetry of his german contemporaries, we aim to demonstrate that his understanding of expressionism goes beyond the traditional definition of the concept.

Keywords: Lucian Blaga, communism, german expressionism, critical reception, marginality, modernity and tradition.

Probabil cel mai reprezentativ dicton pentru poezia, filozofia și Welanschauungul lui Lucian Blaga este „Lucian Blaga este mut ca o lebădă”. Este unul din puținele cazuri în care clișeul invocat se confirmă, și nu regăsim în sensul profund al acestui vers decât refuzul strident al exprimării și calmul cu valențe transcendente al întregii stilistici bliagene. Întrucât dincolo de contextul biografic, care atestă faptul că Lucian Blaga, fiu de preot aparținând unei familii de intelectuali rurali, nu și-a formulat primele cuvinte până la vârsta de 4 ani, tăcerea e o constantă a creației sale, întemeiată pe un refuz abstinent al mecanizării, progresului fără discernământ și derivei istorice. De altfel, întreaga retorică pe care poetul și filozoful a construit-o pe marginea experienței transcedentale e în acest sens grăitoare: „Spiritul științific izolează voit lumea de om și-și construiește viziunile din elemente care nu sunt vii, din mișcări care nu sunt eforturi, din tendințe care nu sunt doruri, din acțiuni care nu înseamnă nici bucurie, nici suferințe, din substanțe care se amestecă și se desfac fără ură și fără elan.”¹

Această lucrare, departe de a încerca să problematizeze aspecte ale viziunii estetice ale lui Lucian Blaga discutate pe larg în cărți precum *Trilogia Cunoașterii* și *Trilogia Culturii*, intenționează să expună trăsăturile esențiale ale stilisticii și poeticii bliagene, luând în considerare mărcile specifice ale expresionismului – curent în care el, vom vedea dacă pe bună dreptate sau nu – a fost integrat de critică. Cu această ocazie vom trage și niște concluzii

1. Lucian Blaga, *Geneza metaforei și sensul culturii*, Fundația pentru Literatură și Artă “Regele Carol II”, București, 1937.

generale referitoare la diferențele și paralelele dintre poetica lui Lucian Blaga și cea a antemergătorilor lui germani, luând în considerare, printre altele, așa-zisele vârste ale lui Blaga. Având în vedere întinderea operei lui, sunt foarte dificil de trasat niște linii fixe referitoare la întregul lui parcurs poetic, complementar ideilor pe care opera sa filozofică le-a lansat. De aceea, e necesară tratarea câtorva modificări suferite de discursul său de-a lungul anilor, urmărind derularea cronologică a poeticii lui, de la *Poemele luminii* (1919) până la *Nebănuitele trepte* (1943), trecând prin volumele intermediare, *Pașii profetului* (1921), *În marea trecere* (1924), *Lauda somnului* (1929), *La cumpăna apelor* (1933) și *La curțile dorului* (1938).

Într-un volum dedicat lui Lucian Blaga², Ion Pop remarca tocmai această evoluție, identificând trei etape lirice, trei vârste și trei moduri de raportare la sine și lume. Regăsim în *Poemele luminii* un Blaga solar, avid de corporalitate, vitalist, dionisiac și senzorial. O a doua etapă lirică o reprezintă la Blaga aceea a decepției, a așa-zisei „tristeți metafizice” – după cum este intitulat și un poem –, unde „actualitatea istorică apare ca degradare, deteriorare a purelor obârșii”³, unde unitatea, pierdută, se traduce printr-o constatare resemnată a conflictului ireconciliabil dintre lume și spiritual, dintre experiența fenomenală și sfera esențelor: „Marea obsesie a eului alienat rămâne aceea a restaurării relației exemplare cu o lume «paradisiacă», a ieșirii din mișcarea distructivă a «marii treceri»”⁴. Zonele de interes ale liricii lui sunt acum acelea de eludare a realului, de respiro metafizic și reflecție amară. O a treia stază poetică blagiană o reprezintă aceea a calmului, a echilibrului regăsit, unde poezia devine mai abstractă, iar întrebările, deși fără răspuns, nu mai necesită unul, fiindcă eul și-a găsit pacea în precaritate. Ion Pop nu este singurul critic care a remarcat scindarea eului blagian, Ovid S. Crohmălniceanu identificând la rândul-i două trepte ale raportării lui Blaga la lume: „Lirismul primelor poeme ale lui Blaga are două surse principale. Una aparține expansiunii vitale juvenile, răspunde nevoii sufletului tânăr de a se cheltui în cuprinderi frenetice; alta e a interiorizării, datorită spiritului are descoperă neconținut relații tainice în jurul său și le înregistrează tulburat. Poetul oscilează între instinct și reflecție.”⁵

Sondarea diferitelor etape în creația poetului este relevantă în măsura în care lucrarea de față își propune o detașare față de reflexele criticii. Etichetarea lui Lucian Blaga drept expresionist este foarte facilă, și pentru că este facilă, devine problematică. Expresionismul lui, devenit calul de bătaie

2. Ion Pop, *Lucian Blaga: universul liric*, Editura Paralela 45, Pitești, 1999.

3. *Idem.*, p. 36.

4. Ion Pop, *Op. Cit.*, p. 39.

5. Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Vol. 2, Editura Minerva, 1974, București, p. 219.

al interpretării, instituționalizat prin introducerea autorului în programa liceală, construiește o paradigmă osificată, intangibilă pentru subtilitățile care pot surveni în analiză și oarbă la tentative hermeneutice contrare. Categorie, acest lucru se datorează și pozițiilor de autoritate din care au fost emise încadrările, de la Eugen Lovinescu la Ovid S. Crohmălniceanu, poziții față de care critica ulterioară nu a formulat teze polemice. Nepuse la îndoială, aceste formulări s-au sedimentat puternic.

Expresionismul și-a declarat explicit predilecția pentru forma fixă și expresia tare, preferând la nivel stilistic efectele puternice, aliterația, asonanța, ritmicitatea sintactică, rima și muzicalitatea. Acest demers calofil este întrucâtva paradoxal, având în vedere disonanța viziunii, abisalitatea, pesimismul și construcțiile apocaliptice. “Stilizarea deformantă, șarja expresivă, obținută prin reducția energetică a amănuntelor în căutarea unei viziuni simultaneiste și totalitare”⁶ sunt trăsături esențiale ale curentului despre care Ovid S. Crohmălniceanu va face afirmația că “freneticul apare ridicat la rangul de principiu vital”. Estetica expresionistă, militantă și absolutistă, produce mutații în om și în realitatea lui înconjurătoare, operând reducții la nivelul percepției și radicalizând impresiile: “De însemnătate în orice stil nu e locul ce-l ocupă natura în el, ci valoarea fundamentală ce tinde s-o realizeze. În expresionism, valoarea aceasta e absolutul. Arta care tinde spre tipic retușa individualului; expresionismul exagerează uneori acest individual, cum de altfel îl poate și complet înlătura.”⁷ Nu este de ignorat nici dimensiunea puternic politică a expresionismului: provenind din straturi sociale dezavantajate, periferici la origine, poeții expresioniști au luat poziții antiburheze, pledând pentru o artă înțeleasă ca manifest vital și strigăt violent deopotrivă, opunându-se dezumanizării, urbanizării excesive, industrializării și tehnologizării din ce în ce mai evidente a cotidianului. Dezorientarea, pierderea individualității, lenta și sigura standardizare, acestea sunt constantele liricii expresioniste germane, împreună cu obsesia tanatică și construcțiile apocaliptice. Pe de altă parte, același Ovid S. Crohmălniceanu reclama absența unui program literar expresionist în spațiul românesc, notând că “expresionismul a fost o mișcare extrem de *deschisă*, fără un program estetic foarte riguros, care să reclame adeziuni integrale și să refuze o mare libertate inițiativelor locale.”⁸ În acest context, încheierea unui nucleu al expresionismului în jurul revistei *Gândirea* reprezintă o adevărată realizare. Familiarizați cu lirica germană, cunoscători ai limbii sau chiar scriind în germană (cazul poetului Oscar Walter Cisek), unii dintre

6. Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română și expresionismul*, Editura Universalia, București, 2002, p. 12.

7. Lucian Blaga, *Filosofia stilului*, Editura C.N., București, 1924, p. 68.

8. Ovid S. Crohmălniceanu, *Op. Cit.*, p. 51.

ei chiar rezidând pentru anumite perioade de timp pe teritoriul Germaniei, contributorii revistei *Gândirea* au cochetat intens cu lirica occidentală. Fapt de altfel normal, având în vedere deschiderea culturală interbelică. De altfel, însuși Lucian Blaga a teoretizat felul în care cultura germană și cea franceză au polarizat câmpul influențelor, identificând „două feluri de influențe: «modelatoare» și «catalitice». Primele le-a exercitat asupra noastră mai ales cultura franceză. [...] Cultura germană, dimpotrivă, a avut neconținut gustul «individualului», «particularului». De aceea, influențele pe care le-a exercitat au fost îndeosebi «catalitice»”⁹ Motiv pentru care devine, poate, explicabil de ce expresionismul nu și-a conservat întocmai cadrele formale atunci când a fost preluat de cultura română și, mai mult decât atât, de ce etichetele nu corespund. Bazându-și sistemul filozofic pe o schematică a marginalității și exclusului, pornind aprioric de pe bazele unei «culturi minore»¹⁰ – fără ca această etichetă să aibă vreo valență peiorativă –, Blaga actualizează constantele formale ale expresionismului în spațiul mioritic, adăugând sau eliminând, după caz, din trăsăturile care constituie specificul expresionismului de tradiție germană.

Fiindcă printre expresioniștii români a fost încadrat și Lucian Blaga. Ovid S. Crohmălniceanu, referindu-se la *Poeemele luminii*, remarcă faptul că „Blaga se mișcă în universul misticist al liricii expresioniste, dar deocamdată mai mult prin anumite preferințe tematice, comune și literaturii neoromantice germane.”¹¹ Însă dacă expresioniștii germani se caracterizau prin urbanitate și exploatarea până la ultimele consecințe a spațiului citadin, înstrăinat, inuman și rece, reușind să genereze o poezie frustă, violentă și pe deplin disonantă, atât în viziune cât și în stil, notele discordante, tristețea și intensitățile prelucrate cu disperare lipsesc cu desăvârșire din poemele lui Lucian Blaga. Poezia sa din prima etapă lirică se caracterizează printr-o dorință de unitate și printr-un optimism angajat plenar în natură și în lumea satului, înțelese în sensul lor de heterotoposuri sacre, descrise în culori ideale și înrădăcinate în mit: „Satul se conturează astfel ca un *refugiu mitic*, dominat de valori ale sufletescului [...], deci un teritoriu unde cunoașterea redevine

9. Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Vol. 2, Editura Minerva, București, 1974, p. 197-198.

10. Relevant în acest sens este și ceea ce autorul afirmă referitor la conceptul de *cultură minoră*: „«Copilărescul» culturii minore nu are înfățișarea unei faze de o anume durată, ci aspect de structură, care poate fi eternă. Cultura minoră nu este așa dar întâia vârstă a unei culturi înțeleasă ca subiect de sine stătător, destinat să se maturizeze încetul cu încetul.” În: Lucian Blaga, *Geneza metaforei și sensul culturii*, Fundația pentru Literatură și Artă “Regele Carol II”, București, 1937, p. 15.

11. Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Vol. 2, Editura Minerva, București, 1974, p. 223.

participare, manifestându-se ca *trăire organică* a lumii valorizată în calitatea sa de cosmos original, scos de sub acțiunea corozivă a temporalității”¹². Unul din cadrele esențiale ale expresionismului, Orașul, entitate tentaculară, alienantă, a cărei prezență e justificată de industrializarea de început de secol 20 și de schimbările sociale pe care ea le-a adus cu sine, e din capul locului eliminat: “Angoasa claustrării citadine, așa cum o întâlnim la Trakl și Heym, e, de obicei, înlocuită cu frenezia naturistă, cu patosul dionisiac al ciudatului neguțător, un Pan travestit, sosit în cetate și vândă greieri.”¹³ Stilul lui Blaga din prima etapă a creației stă sub semnul dionisiacului și al vitalismului hedonist nietzschean. Dacă vitalismul expresionist era unul potențat de moarte și accelerat de amenințarea războiului, vitalismul blagian e mai degrabă un hedonism de origine dionisiacă, panism și panteism deopotrivă, în care natura și nu orașul provoacă exploziile vitale. Versuri precum „o sete era de păcate, de focuri, de avânturi, de patimi,/ o sete de lume și soare” sau „vreau să joc, cum niciodată n-am jucat!/ să nu se simtă Dumnezeu/ în mine/ un rob în temniță – încătușat.”, arhicunoscute, conțin o dinamică care doar la nivel declarativ amintesc de setea agresivă de viață a omologilor expresioniști de limbă germană. Departate de a prefera un lexic tăios și de a mutila limbajul de dragul expresiei, Lucian Blaga se mișcă în sfera unui vocabular curățat de neologisme și al unui limbaj cu apetențe mitice, corespunzând propriei concepții filozofice, luând simultan distanță față de spiritul tehnicist al prezentului, fiindcă, precum mărturisește el însuși: „Omul orașului, mai ales al orașului, care poartă amprentele timpurilor moderne, trăiește în dimensiuni și stări tocmai opuse: în fragment, în relativitate, în concretul mecanic, într-o trează tristete și în lucidă superficialitate. Impresiile omului dela oraș, puse pe cântar de precizie, îngheață, devenind mărimi de calcul; ele nu se amplifică prin raportare intuitivă la un cosmos, nu dobândesc proporții și nu se rezolvă în urzeli mitice, ca impresiile omului dela sat.”¹⁴

Etapă metafizică este cea în care eul poemelor își problematizează poziția în lume. Dar problematizarea nu depășește cadrul resemnării, îndemnului blând către origini: „Din orașele pământului/ fecioare albe vor porni/ cu priviri înalte către munți./ pe urma lor vor merge tineri goi/ spre sori păduratici,/ și tot e e trup omenesc va purcede/ să mai învețe odat’/ poveștile uitate ale sângelui.” Nu există o luptă, nodul conflictual lasă locul unei negocieri cu lumea și cu sinele. După *Pașii profetului* (1921), Ion Pop remarcă o mutație a viziunii, notând că „rostitorul discursului liric se definește acum sub semnul unui acut sentiment de vinovăție: respins, exilat

12. Ion Pop, *Op. Cit.*, p. 133.

13. Mircea Vaida, *Lucian Blaga. Afinități și izvoare*, Editura Minerva, București, 1975, p. 120.

14. Lucian Blaga, *Op. Cit.*, p. 21.

din realitatea fraternală a elementelor, el trăiește intens drama damnării.”¹⁵ Mai mult decât atât, în niciuna din ipostazele poetice ale lui Blaga nu răzbat apetențele social critice sau „aplecarea expresionismului spre satira violentă socială și strigătul de revoltă.” Neîncrederea lui în fața demersului civilizator și tehnologizant nu posedă acea notă isterică: departe de a opera el însuși o regresie agresivă, el o enunță simplu și firesc, fiindcă, precum remarcă același Ovid S. Crohmălniceanu: „panismul, starea aceasta de toropeală oarbă, edenică, e expresia indiferenței senine a firii.”¹⁶, panism pe care tot el îl denumeste, mai încolo, „o formă de manifestare originală a vitalismului expresionist.”

Nici la nivel stilistic, poetul nu corespunde profilului expresionist. Pentru Blaga, predilecția pentru arhaisme, regionalisme și instrumente poetice specifice creațiilor literare populare („cu aroma-i ca veninul/ amintește-mi-se-arinul// mult mă mustră frunza-ngustă/ vântul lacrima mi-o gustă” etc.), se explică prin gândirea mitică care-l face să-și construiască întregul edificiu literar pornind de la matrici originare. Muzicalitatea nu se produce prin intermediul parataxei predilecte expresioniștilor, pentru care aliterația, asonanța și rima sonoră erau instrumentele cele mai întrebuințate, ci prin aglomerările de atribute („vraja nepătrunsului ascuns/ în adâncimi de întuneric”) și de substantive („flămând să-ți mistui/ puterea, sângele, mândria, primăvara, totul”), care imprimă versurilor o dinamică golită de tragism și gravitate. Metaforele sunt la rândul lor construite prin alăturare de substantive („cuibul veșniciei”, „streășina curat-a veșniciei”, „minunile-ntunericului” etc), regăsim refrene („e moartea-atunci la căpătâiul meu”) sau repetiții întăritoare. Suntem tentați să vedem în recurența substantivelor și în enumerări tocmai acea stază apolinică, complementul dionisiacului nietzschean¹⁷ pe care Blaga îl preia, și în pasivitatea enumerației să găsim bucuria contemplației senine. Departe de a duce în această direcție interpretativă, stilul lui Blaga e unul dinamic și angajat, în care substantivele, în loc să oprească în fașă fluiditatea, o sporesc adesea prin intermediul conjuncției „și” („eu iubesc/ și flori și ochi și buze și morminte.” sau „și strig/ și strig”).

Locul unde cele două estetici se întâlnesc plenar este cel al transcendentului. Blaga, interiorizat, caută un refugiu și se află sub semnul nodului existențial pe care „marea trecere” îl ridică: “De câte ori un lucru e

15. Ion Pop, *Lucian Blaga: universul liric*, Editura Paralela 45, Pitești, 1999, p. 30.

16. Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română și expresionismul*, Editura Universală, București, 2002, p. 71.

17. Dionisiacul și apolinicul, categorii deja epuizate hermeneutic și intrate în canonul interpretării lui Lucian Blaga, chiar și în didactica literaturii române, sunt folosite aici instrumental și nu constituie nucleul argumentației.

astfel redat, încât puterea, tensiunea sa interioară, îl întrece, îl transcendează, trădând relațiuni cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul, avem de-a face cu un produs artistic expresionist.”¹⁸ Această definiție, însă, e una riscantă tocmai datorită reducției pe care o operează. A limita expresionismul la transcendental, pe lângă a face o nedreptate curentului, lărgște prezumțios aria de acoperire a conceptului, facilitând încadrările. De aceea, faptul că poetica lui Blaga posedă alonje metafizice nu e un argument mulțumitor. O altă paralelă cu expresionismul o reprezintă pierderea eului, însă dacă în expresionism eul se dizolva în aglomerările urbane, lăsându-se înghițit de determinismul implacabil și condițiile unei istorii dezumanizante, devenind doar o masă organică, vulnerabilă în fața medicinei și a armelor de distrugere în masă deopotrivă, la Blaga ea e înțeleasă ca pericol de pierdere a obârșiei, a tradiției, a refugiului. Subiectul este pierdut doar în măsura în care s-a desprins de origini, îmbrățișând fără discernământ lumea fenomenală.

Pornim de la ideea că un curent se definește nu atât stilistic, cât vizionar. Complexul de credințe, structurile ideatice și *Weltanschauungul* definesc romantismul în aceeași măsură în care definesc modernismul și subcurențele integrabile lui. Dincolo de încadrările generaționiste, adesea riscante în cronologiile literare, e foarte clar că ceea ce contribuie la formarea unui curent nu e atât influența stilistică – care se poate perpetua inercial, în absența fondului ideatic – cât ansamblul conceptual și acel *Zeitgeist*, condiționare socio-istorică, sedimentare a lecturilor și conștiința acută a tradiției culturale deopotrivă. De aceea, neconcordanța poeticii expresioniste cu poetica blagiană e un fapt insurmontabil. Diferențele de viziune sunt ireconciliabile. Dacă putem vorbi de un expresionism blagian, trebuie să redefinim acest termen. Redefinindu-l, însă, îi ratăm specificul. Fiindcă în cazul expresionismului, chiar și luând în considerare diferitele școli și maniere în care el s-a manifestat, putem vorbi de un specific. Iar acest specific nu corespunde îndeajuns de mult cu cel blagian încât să poată fi vorba mai mult decât o puternică influență, iar nu adoptarea unui program literar. (Firește, asta ridică întrebări cu privire la mecanismele influenței: din ce moment putem vorbi despre o rețetă, de unde devine influența imersiune totală?) În ceea ce îl privește pe autorul de față, discuția se poartă pe marginea unei poetici telurice, mitice și mistice, cu încărcături profund tradiționale. Despre angoasa acută, disperarea ternă și vitalismul violent nu poate fi vorba, ci despre refugiul senin în zonele de acalmie, în sânul naturii înțelese ca origine, spațiu fertil și sigur deopotrivă. Nici vorbă de aglomerarea de diapozitive urbane, alienante, sau de deformarea grotescă a umanului în favoarea imaginii omului industrial, blazat și pervertit. El recuperează lirica

18. Lucian Blaga, *Filosofia stilului*, Editura C.N., București, 1924, p. 68.

populară, sămănătoristă, eliberând-o de încărcătura puternic politică și recontextualizând-o pentru a-i oferi dimensiuni mitice. Nu regăsim în Blaga nici predilecția pentru angajamentul social, antirăzboinic, nici impulsul antiutopic și apocaliptic, nici optimismul exaltat al expresioniștilor germani. Nici „obsesivul tipăt expresionist, negura agoniei, traumatismele psihice nu sunt caracteristice eului blagian.”¹⁹ Versurile lui, deși arătând o înclinare spre stilizare, nu denotă aceeași preocupare pentru intensitatea efectului, parataxa e aproape inexistentă, iar gustul pentru concret, pentru descrierea peisajelor în note sumbre, lasă loc unei permanente mistificări.

Există, probabil, necesitatea de a-l instrumentaliza critic pe Lucian Blaga. Expresionist pentru criticii care simțeau acut nevoia racordării la occident, precum Eugen Lovinescu²⁰, tradiționalist pentru criticii cu afinități rural-populiste – Nicolae Iorga²¹ – sau care nu erau la curent cu noile tendințe, fiecare și-a proiectat asupra lui un set de concepte. Atacurile la nivel de statut instituțional pe care le-a suferit odată cu sfârșitul războiului, excluderea din Academie în 1948 și etichetarea lui ca simpatizant fascist – prezumțioasă, datorată doar formării lui intelectuale și înclinațiilor spre cultura germană –, interzicerea publicării etc reprezintă motivele pentru care receptarea lui critică a suferit în anii 50 o sincopă. Numai odată cu traducerea lui *Faust* din anul 1955, numele său va reapărea în atenția publicului. Chiar și în condițiile acestea, recuperarea lui s-a făcut de pe poziții ideologice clare, în vederea unei convertiri a lui Blaga și a ștergerii din poetica lui a oricărei urme de ideologie de dreapta. Criticul care a avut îndrăzneala, în epocă, a recuperării lui Blaga, dedicându-i o monografie în 1963, este tot Ovid S. Crohmălniceanu, care, evitând cu orice preț etichetările proprii expresionismului, politizează discursul, argumentând că misticismul poetului are mize antiburgheze. Astfel a fost recuperat după osificarea ideologică stalinistă, urmând ca mai apoi, postum, lirica lui, panteistă și ruralistă, să se găsească în relativ acord cu climatul politic.

În contextul primei receptări, în cel al recuperării critice de după anii ‘50 și cel al sedimentării postume a operei, Lucian Blaga s-a bucurat de o

19. Mircea Vaida, *Op. Cit.*, p. 120.

20. „Tendința ultimului sfert de veac ar merge spre colectivismul spiritual, spre arta abstractă și stilizarea lăuntrică, noul stil al vieții născut din setea de absolut. Concepția filozofiei culturii prin reducere la unitate, la stil, a reluat-o scriitorul apoi în *Fețele unui veac*, susținând congruența tendințelor epocii noastre spre absolut, spre tipic, spre anonim, adică spre expresionism.”, susținea Eugen Lovinescu în: Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane, 1900-1937*, Editura Minerva, București, 1989, p. 54.

21. Referitor la critica sămănătoristă și Nicolae Iorga, Lovinescu va remarca „confuzia eticului cu esteticul, înglobând apoi și confuzia etnicului, adică luarea în considerare a artei numai prin raportul ei față de «popor» și al ideii naționale”. În: Eugen Lovinescu, *Op. Cit.*, p. 15.

lectură eterogenă. În fond, poate tocmai acesta este semnul unei poetici majore. Ușurința cu care opera lui Blaga s-a pretat unor interpretări adesea contradictorii, fără ca liniile de forță ale poeziei lui să sufere în vreun fel și fără ca ea să devină instrument politic în bătăliile ideologice ale vremii, relevă duranța teoretică a operei și larghețea viziunii lui ca poet.

Bibliografie:

- Blaga, Dorli (ed.); Gană, George (ed., pref.), *Lucian Blaga. Opera poetică*, Editura Humanitas, București, 2007.
- Blaga, Lucian, *Geneza metaforei și sensul culturii*, Fundația pentru Literatură și Artă "Regele Carol II", București, 1937.
- Crohmălniceanu, Ovid S.; Heitmann, Klaus, *Cercul literar de la Sibiu și influența catalitică a culturii germane*, Editura Universalia, București, 1999.
- Crohmălniceanu, Ovid S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Vol. 2, Editura Minerva, București, 1974.
- Crohmălniceanu, Ovid S., *Literatura română și expresionismul*, Editura Universalia, București, 2002.
- Lovinescu, Eugen, *Istoria literaturii române contemporane. 1900-1937*, Editura Minerva, București, 1989.
- Pop, Ion, *Lucian Blaga: universul liric*, Editura Paralela 45, Pitești, 1999.
- Vaida, Mircea, *Lucian Blaga. Afinități și izvoare*, Editura Minerva, București, 1975.
- Vianu, Tudor, *Fragmente moderne*, Editura Meridiane, București, 1972.

Anabasis și Catabasis

Gabriela-Emilia MERCE
Universitatea De Vest din Timișoara

Abstract: In this essay we tried to demonstrate the existence of two principles in Blaga's work, which are in the same time opposite and complementary. These principles, the height and the depth, represent the base for Lucian Blaga's philosophy of culture. The analyses made by Lucian Blaga in *Trilogy of Culture* show that even when he speaks about space, time or unconscious, in reality all is about these two coordinates which define the style of a culture: it is about height (anabasis) and depth (catabasis). So, after we analyzed the proportion between the theories presented by Blaga in *Trilogy of Culture* and the results obtained by him, we found that each culture is built on one of these principles or is the result of their cancellation.

Cuvinte cheie: anabasis, catabasis, spațiu, timp, inconștient
Key words: height, depth, space, time, unconscious

Această lucrare își propune să demonstreze existența a două principii opuse, dar complementare, pe baza cărora Lucian Blaga și-a elaborat filosofia culturii: înălțul și adâncul. Astfel, urmărind analizele filosofului Blaga din *Trilogia culturii*, putem observa că în demersul său, fie că e vorba despre spațiu, fie că e despre timp sau chiar despre inconștient, el recurge la ideile de înalt și de adânc, afirmând în capitolul *Dimensiunile viziunii filosofice* că „O idee sau o viziune filosofică nu au în sine [...] nimic dimensional în sensul propriu al cuvântului, ele se referă totuși la «ceva» ce s-ar putea clădi pe anume axe imaginare, cari implică un sus, un jos”¹.

Pornind de la sensul primar al cuvintelor grecești *anabasis* și *catabasis*, primul însemnând „ascensiune”, iar al doilea „coborâre”, vom constata că la Blaga „unitatea stilistică”², aflată „între fenomenele susceptibile de-o interpretare filosofică”³, presupune atât *anabasis*, cât și *catabasis*. Astfel, înălțul ține de arhitectura spațiului și de dimensiunile timpului, pe când adâncul vizează cu precădere inconștientul. De aceea, „adâncimea este pentru spiritul adânc substrat, virtualitate sau origine”⁴. Totodată, „unitatea stilistică” în

1. Lucian Blaga, *Despre conștiința filosofică*, Ediție îngrijită de Dorli Blaga și Ion Maxim, Cu un studiu de Henri Wald, Editura Facla, Timișoara, 1974, p. 84.

2. Idem, *Trilogia culturii*, Cuvânt înainte de Dumitru Ghișe Editura pentru Literatură Universală, București, 1969, p. 3.

3. Idem, *ibidem*.

4. Tudor Vianu, *Studii de filosofie și estetică • Dualismul artei*, Editura 100+1 GRAMAR,

viziune blagiană implică omul ca identitate culturală integrată într-o formă de cultură. Între om, stil și cultură există o interdependență, ce ar putea fi reprezentată sub forma unor cercuri concentrice. În acest context, vorbim despre apariția unui „stil cultural”, idee ce s-a conturat „într-o perioadă de acut criticism conștient, într-o fază de saturație intelectuală când spiritul european pătruns de gustul descompunerii, se complăcea într-un foarte anarhic amestec de stiluri”⁵, deoarece ființa își activează, dintr-o pornire mai degrabă inconștientă decât conștientă, starea de latență într-un cadru cultural. Stilul, reflexie a culturii oglindită în uman, spune Blaga, e „unitate de forme, accente și atitudini”⁶, care diferă de la o cultură la alta. Lucian Blaga radiografiază modelele existente până la el, încadrându-le în funcție de raportul înalt-adânc. Vom observa că sunt cazuri în care domină fie ideea de înalt, fie cea de adânc sau sunt situații când înaltul anulează adâncul și, invers, situații în care se formează o nouă axă, cea a orizontalității. „Formă”, „accentul” și „atitudinea” vor funcționa ca niște cercuri concentrice, deoarece fiecare o va integra la un moment dat pe cealaltă. La un prim nivel al analizei, Blaga se va ocupa de forma spațiului, formă ce va suferi modificări în funcție de accentele socialului, dar și în funcție de atitudinea creatorului. Tudor Vianu constată în studiul *Adâncimea filosofică* faptul că spiritul adânc „își reprezintă în mod natural latențele îngropate în actualitate”⁷, în timp ce „pentru filosoful înalt, lumea este materialul din care se construiește viitorul”⁸. Similar, Blaga relevă că «înaltului» „îi asociem aproape involuntar însușiri precum aceea a luminozității, a seninului, a raționalului sau suprarăționalului, a chemării mântuitoare”⁹, pe când „adâncul” este asociat cu „motive precum al obscurului, al turburelui, al tragicului, al iraționalului, al refuzului”¹⁰. Revenind la „formă”, pentru Lucian Blaga „formă” e „orizontul”, situând „înaltul” și „adâncul” sub forma unor orizonturi spațiale și temporale. Din punctul de vedere al spațialității, el preia modelul lui Spengler care „așază în centrul generator al unei culturi un anume «sentiment al spațiului»”¹¹. Spengler va înțelege, menționează Blaga, spațiul „ca un act creator al sensibilității, variabil ca și diversele culturi”¹².

Atât pentru Spengler, cât și pentru Frobenius, cultura e „un organism

București, 2001, p. 11.

5. Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, ed. cit., p. 8.

6. Idem, *ibidem*, p. 12-13.

7. Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 11.

8. Idem, *ibidem*.

9. Lucian Blaga, *Despre conștiința filosofică*, ed. cit., p. 89.

10. Idem, *ibidem*.

11. Idem, *Trilogia culturii*, ed. cit., p. 34.

12. Idem, *ibidem*.

independent, mai presus de oameni”¹³, iar acel „sentiment al spațiului” e chiar „sămânța culturii”¹⁴. Cei doi își îndreaptă atenția către simbolurile spațiale ale diferitelor culturi, către un spațiu bine definit ce va deveni simbolul acesteia. Spengler aplică acest simbolism spațial culturilor istorice monumentale raportate la un „suflet”, ca substrat al oricărei culturi, ocupându-se, așadar, de cultura antică, occidentală și arabă. El asociază cultura antică simbolului „corpului izolat”, corelează cultura occidentală cu „infiniul tridimensional”, în timp ce cultura arabă ar intra în simbolistica „peșterii boltite”. Dacă am pune în oglindă sistemul de simboluri spenglerian cu principiul blagian, am putea face următoarele remarci: imaginea „peșterii boltite” face trimitere la ideea de închidere, la anularea funcției anabasice, pe când „infiniul tridimensional” e în același timp caracterizat și de înălțime, și de adâncime, dacă urmărim axa blagiană. De altfel, după Spengler, culturii antice îi corespunde o stare apolinică, o stare de liniște, iar culturii occidentale i-ar reveni atributul „faustescului”, pe care Blaga îl explică: „Faustiană este în genere o existență trăită profund conștient, care se privește pe sine însăși și se cufundă în sine cu veșnic și infinit nesațiu; faustiană e cultura memoriilor, a reflexiilor, a perspectivelor în timp și spațiu, a expansiunilor în toate domeniile și a problematizărilor fără capăt”¹⁵.

Dacă Spengler definește cultura printr-o raportare directă și imediată la un «sentiment al spațiului» receptabil la nivel arhitectural, Frobenius, întemeietorul morfologiei culturii, își construiește demersul având ca punct de plecare un model abstract. Astfel, el pornește de la identificarea fundamentului mitologic al unei culturi, ca mai apoi să se preocupe de formele concrete pe care acest «sentiment al spațiului» le ia în funcție de compatibilitatea dintre suflul mitologic și prospețimea spiritului culturii respective. Conform sistemului de gândire al lui Frobenius, raportabil la cel blagian, constatăm că întregul proces analitic este orientat dinspre adânc spre înalt. Frobenius se preocupă de situarea culturii africane în funcție de existența unui «sentiment al spațiului», divizând-o în cultura hamită și în cultura etiopă. Parafrazându-l pe Frobenius, Blaga ilustrează că „Așa numita cultură hamită este [...] caracterizată prin sentimentul unei îngustimi sufocante”¹⁶. Astfel, continuă Blaga: „Spiritul hamit, în genere pătruns de spaimă în fața puterilor demonice și ale morții, se desfășoară într-un spațiu specific, strâmt și apăsător, care predispune la disperare [...] un spațiu închis, spațiul limitat de-o boltă cosmică, *spațiul-peșteră*”¹⁷. În schimb, culturii etiope îi corespunde

13. Idem, *ibidem*, p. 36.

14. Idem, *ibidem*.

15. Idem, *ibidem*, p. 38.

16. Idem, *ibidem*, p. 36.

17. Idem, *ibidem*.

„spațiul *infin*it, *nelimitat*”¹⁸, spiritul etiop eliminând orice complex legat de finitudine, legat de ideea morții. Comparând cele două ipostaze ale culturii africane, Frobenius, intervine Blaga, stabilește existența unui sentiment al infinitului opus celui al peșterii cosmice. Odată făcută delimitarea acestor „sentimente ale spațiului”, Frobenius asociază europeanului, occidentalului „sentimentul infinitului”¹⁹, iar despre oriental și asiatic afirmă că „trăiește, în genere, în sentimentul peșterii, sau al spațiului-boltă”²⁰. Blaga nu este de acord cu această ultimă asociere propusă de Frobenius, considerând-o mult prea generală.

Pe lângă studiile lui Spengler și Frobenius, intră în sfera de interes blagian și scrierile lui Alois Riegl. Despre el, Blaga afirmă: „Alois Riegl a fost întâi istoric al artelor, care și-a dat cu toată claritatea necesară seama de împrejurarea că arta diverselor timpuri și locuri nu zace pe o singură linie de evoluție a capacității artistice, ci e condiționată de o diversitate a orientării artistice”²¹. În acest sens, Riegl va stabili rolul pe care-l are „sentimentul spațiului” în determinarea stilului unei culturi. De aceea, Riegl, când se referă la cultura egipteană, vorbește despre un fel de „sfială de spațiu”. Această „sfială de spațiu” „ar sta la baza arhitecturii din Valea Nilului”²², întrucât „interesele practice sau ritualurile cereau spații închise de proporții mari”²³. Dacă Riegl ar fi urmat schema blagiană, noi am fi observat că la el are loc anularea *anabasisului* prin *catabasis*, pentru că închiderea într-un spațiu, fie el de proporții grandioase, înseamnă limitare. Această limitare spune ceva despre sufletul egiptean care din momentul nașterii tinde spre retragere, spre refugiu în lumea de dincolo. Sunt bine-cunoscute ritualurile egiptene de conservare a corpului. Este o adevărată știință ce implică o înțelegere superioară a lumii prin interiorizare, prin retragerea din lumea concretă, la care Blaga se raportează astfel: „Egipteanul trăia inconștient într-un *orizont specific* față de care el nu se simțea înaintând, ci în *retragere*.”²⁴

Sesizăm la Blaga existența unei limite ce se stabilește între conștient și inconștient, delimitare ce a influențat receptarea blagiană a celor două orizonturi. Nuanțele ce diferențiază cele două componente ale psihicului uman sunt clar conturate de Blaga prin raportare la spațiu și timp. Blaga face remarcă potrivit căreia „morfologia culturii înțelege intuiția spațiului”²⁵

18. Idem, *ibidem*.

19. Idem, *ibidem*, p. 37.

20. Idem, *ibidem*.

21. Idem, *ibidem*, p. 34.

22. Idem, *ibidem*.

23. Idem, *ibidem*.

24. Idem, *ibidem*, p. 85.

25. Idem, *ibidem*, p. 40.

ca un dat al conștiinței. Ulterior, revine asupra subiectului, adăugând că „Spațiul și timpul sunt cele două orizonturi concrete ale conștiinței, înțelegând ca o despicare polară între «subiect» și «obiect»”²⁶. Raportându-se la atitudinea anabasică și catabasică, se trece din sfera conștiinței în cea a inconștientului, bazându-se tot pe ideile de înalt și de adânc ce se întâlnesc pe o axă a verticalității. E o coborâre înțelegată sub forma unei sondări în profunzime, adâncimea sa filosofică putând fi reperată succesiv în astfel de abordări sistematice. Pentru Blaga, „inconștientul uman atribuie spațiului și timpului structuri și forme foarte determinate în asemănări cu indeterminația și plasticitatea capricioasă care caracterizează spațiul și timpul pe planul sensibilității conștiente”²⁷. Tot el adaugă că e esențial „felul în care inconștientul interpretează sensul fundamental al oricărei mișcări posibile în cadrul unui orizont oarecare”²⁸ sau că „inconștientul își creează prin simpla actualizare a latențelor sale, ca o întâie proiectiune un cadru primar organic, de natură orizontică”²⁹.

Este necesar să observăm că pentru Blaga principiul filosofic de gândire este următorul: acesta mai întâi enunță, ca mai apoi, prin exemplificări, să adâncească subiectul abordat. În acest context, este potrivită afirmația lui Tudor Vianu, conform căreia „față de spiritul ingenios și de cel ascuțit, adâncimea nu operează pe același plan. Ingeniozitatea și ascuțimea au de-a face cu suprafața lucrurilor; adâncimea și înălțimea spiritului o părăsesc”³⁰. Deducem că adâncimea filosofică are o direcție clară: caută substratul, originea, necunoscutul. Revenind la dimensiunile orizontului temporal, trebuie să facem următoarea precizare: la Blaga cele trei ipostaze ale temporalității sunt înțelese prin coborârea dinspre conștient spre inconștient: „Forma ce o ia timpul atârână în cele din urmă de accentul cu care inconștientul apasă asupra uneia din dimensiunile timpului.”³¹ Blaga asociază, astfel, viitorului *timpul-havuz*, trecutului *timpul-cascadă*, iar prezentului *timpul-fluviu*, deoarece „în această configurare a timpului se exprimă ca și în cazul orizonturilor spațiale inconștiente, anume înclinări, preferințe și o sete de cadru propriu ale substanței sufletești umane.”³² În această configurare a dimensiunilor temporale putem observa, din nou, apetența pentru *anabasis* și *catabisis*. *Timpul-havuz* ar fi *anabasis*, deoarece „este orizontul deschis unor trăiri îndreptate prin excelență către viitor. În cadrul acestui orizont temporal se

26. Idem, *ibidem*.

27. Idem, *ibidem*, p. 41.

28. Idem, *ibidem*, p. 82.

29. Idem, *ibidem*.

30. Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 11.

31. Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, ed. cit., p. 52.

32. Idem, *ibidem*.

atribuie o valoare exclusivă și dominantă, o suveranitate acaparantă de care nu se bucură nici prezentul și nici trecutul, care sunt privite cel mai mult ca trepte, într-o suire fără capăt.”³³ Dacă *timpul-havuz* e *anabasis*, *timpul-cascadă* e *catabasis*. *Timpul-cascadă* „reprezintă orizontul unor trăiri pentru care accentul supremei valori zace pe dimensiunea trecutului”³⁴. *Timpul-cascadă* este, în viziune blagiană, „cădere, devalorizare, decadență”³⁵, „are semnificația unei necurmăte îndepărtări”³⁶. *Timpul-fluviu* mediază celelalte două ipostaze temporale. Pentru *timpul-fluviu* ideile de înalt și de adânc dispar, această dimensiune a timpului reprezentând „prezentul permanent”³⁷.

Urmărind caracteristicile dimensiunilor temporalității la Blaga, ajungem la concluzia potrivit căreia cultura română se află la interferența *timpului-havuz* cu *timpul-cascadă*. Această situație temporală este racordată spiritului culturii române, care se află între identificare și afirmare. De altfel, spiritul cultural român sugerează inclusiv complexul destinului culturilor minore, despre care Blaga afirmă că îl „ține pe om îndeobște mult mai aproape de natură. Cultura majoră îl depărtează și-l înstrăinează de rânduilele firei.”³⁸ Identificarea presupune *catabasis*, pe când afirmarea e *anabasis*. Cele două puncte de referință pentru cultura română au și o reprezentare spațială. Blaga situează cultura română într-un orizont „înalt, ritmic și indefinit alcătuit din deal și vale”³⁹, numind „acest spațiu-matrice, înalt și indefinit ondulat, și înzestrat cu specificele accente ale unui anume sentiment al destinului: spațiu mioritic”⁴⁰, fiind, un orizont ce „se desprinde din linia interioară a doinei [...] din atmosfera și duhul baladelor noastre.”⁴¹ E un orizont în care „satele românești sunt așezate mult mai întâmplător în peisajele ce le încadrează”⁴², un orizont în care arhitectura caselor reflectă o funcție anabasică.

Concluzionăm prin sintetizarea demersului nostru analitic ce a avut drept scop expunerea și argumentarea ideii potrivit căreia Lucian Blaga a constituit o filosofie a culturii bazându-se pe două principii aflate în relație de opoziție și complementaritate: înaltul și adâncul. Pentru a demonstra această ipoteză, am pornit de la observarea receptării de către Blaga a teoriilor privind existența unui *sentiment al spațiului*, ca mai apoi să trasăm axa verticalității

33. Idem, *ibidem*.

34. Idem, *ibidem*.

35. Idem, *ibidem*.

36. Idem, *ibidem*.

37. Idem, *ibidem*.

38. Idem, *ibidem*, p. 274.

39. Idem, *ibidem*, p. 151.

40. Idem, *ibidem*, p. 125.

41. Idem, *ibidem*.

42. Idem, *Zări și etape*, text îngrijit și bibliografie de Dorli Blaga, Editura pentru Literatură, București, 1968.

conform rezultatelor investigațiilor blagiene. În mod similar, am procedat și în reprezentarea dimensiunilor temporale, respectiv a raportului conștient – inconștient. Încheiem prin reflecția blagiană cu referire la o posibilă receptare a culturii din perspectiva raportării acesteia la vârstele omului: „Copilul [...] se simte un mic demiurg [...], omul matur [...] își dă seama de limite, și se intercalează în natură și în societate ca în sisteme ierarhice”⁴³. Această asociere face trimitere, așadar, la complexul fiecărei culturi, fie ea o cultură majoră, fie ea minoră.

Bibliografie:

- Blaga, L. (1974): Despre conștiința filosofică, Ediție îngrijită de Dorli Blaga și Ion Maxim, Cu un studiu de Henri Wald, Editura Facla, Timișoara.
- Blaga, L. (1969): Trilogia culturii, Cuvânt înainte de Dumitru Ghișe, Editura pentru Literatură Universală, București.
- Blaga, L. (1968): Zări și etape, text îngrijit și bibliografie de Dorli Blaga, Editura pentru Literatură, București.
- Vianu, T. (2001): Studii de filosofie și estetică • Dualismul artei, Editura 100+1 GRAMAR, București.

43. Idem, *Trilogia culturii*, ed. cit. p. 269.

Poezia inconștientului-*Laudă somnului*

Maria DANEȘ

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu

Abstract: The following article focuses on a perception of the subconscious mind found in poetical imaginary. Lucian Blaga has an unique (point of) view that emerges out of his biography and grows into metaphor and philosophy. I have focused on "Laudă somnului" volume, which contains the pure poetry of the subconscious.

Cuvinte cheie: poezie, inconștient, somn, metaforă, simbol

Keywords: poetry, unconscious, sleep, metaphor, symbol

În "Tentația universalului" Adriana Neacșu sintetizează ideile generale ale filozofiei românești care încearcă să răspundă întrebările existențiale de la care pleacă orice preocupare a gândirii umane. În capitolul dedicat lui Nicolae Iorga este evidențiată viziunea acestuia asupra modelului culturii care se realizează în două moduri, "istoric" și "geometric". Diferența între "cultura istorică" și cea "geometrică" ar fi una de profunzime, în prima omul este perceput ca destin, ca devenire, ca participant la evenimente succesive, fără posibilitate de sustragere, iar a doua cuprinde omul ca esență în care "Spiritul reprezintă, de fapt, atmosfera generală care impulsionează creația culturală, stilul care o definește, precum și înțelesurile ei profunde, ceea ce o întemeiază și o justifică".

Pentru un asemenea tip de cultură (cel geometric) pledează și Blaga exemplificând cu "spațiu mioritic" o matrice stilistică, de creație a unui popor, care se manifestă independent de cursul istoric sau de limitele geografice. Aprofundând, Noica explică acest caracter de interiorizare, în care omul își depășește limitele culturale accesând "locurile comune ale spiritului", accesul la arhetip :

"Lepădați-vă de istorie. N-ați învățat nimic de la ea decât câteva legende în plus (...) Uitați. Adormiți.(...)Să oprim orice mișcare, să omitem tot, să ne dormim somnul general-și pe urmă să visăm."

Ceea ce putem să deducem este nu că un tip de cunoaștere l-ar exclude pe celălalt, dar că ele se completează într-un fel în care este potențată evoluția culturală și creatoare. Întorcându-ne la Blaga, nu putem decât să amintim de cunoașterea paradizică și de cea luciferică, de abolirea limitelor istorice ale cunoașterii empirice printr-o scrutare în interiorul ființei ca purtătoare a cifrului atavic. Adriana Neacșu punctează, întărind convingerea desprinsă din rândurile scrise de Noica, referindu-se la cultura europeană:

”Într-adevăr, una din trăsăturile culturii adevărate este limitația ce nu limitează, adică deschiderea fără pierderea identității, continua devenire, inventivitatea, creația și, prin aceasta, sfidarea morții.” Astfel, cultura și civilizația sunt în primul rând potențiale și se nasc, cresc și decad lăsând în urmă ceea ce izvorăște din fondul comun al inconștientului colectiv, care nu se supune legilor omului ca ființă perisabilă.

De-a lungul timpului s-au cunoscut diferite accepțiuni ale cunoașterii sinelui uman, în termeni diferiți de la un gânditor la altul. Preocupările lui Blaga asupra naturii inconștientului parcurg drumul de la cultură la creație într-un demers atât de firesc, ca și cum ar fi fost călăuzit instinctual, căutând semnele cele mai evidente de sensibilitate imaterială. Găsește la romanticii Schelling, Carus și Goethe primele indicii ale descoperirii inconștientului, însă pentru ei era încă un domeniu nedefinit și neclar. Geo Săvulescu observă specificate o serie de evidențe culturale europene care amintesc în diferite forme despre ceea ce Noica numea ”cunoaștere geometrică”, iar Blaga ”cunoaștere luciferică”:

”Nu știi dacă daimonul lui Socrate nu sălășluia tot în inconștient. De ce avea nevoie Socrate de acest dialog interior?”.

Un alt indiciu ar fi demonstrația făcută de filozoful grec lui Menon cum ”un sclav neștiutor de carte, neinstruit, poate rezolva o problemă de geometrie dacă este bine condus prin întrebări”, demers care, fără să forțeze concluziile, ajunge la ele printr-o practică simplă, arătând niște trăsături umane universale, care vin din altă parte decât din conștient, pe care Platon le numea ”Megale gene”, iar Aristotel le găsește denumirea de ”Categorii”. Mai târziu atrage atenția expresia kantiană ”a priori”, pe care Săvulescu o interpretează ca pe:

”Sinteza între ce vedem, auzim, simțim, între intuițiile și percepțiile noastre, cu ceva de dincolo, de dincoace, din lumea inteligibilă, pe care o avem și care funcționează inconștient.”

Lucian Blaga vorbește despre inconștient ca despre poezie. În volumul *Laudă somnului* recunoaștem imaginile poetice captate de un ochi fotosensibil, care explorează inconștientul printr-un ”Se-poetic” în căutare de valențe metaforice. Gânditorul, la curent cu studiile în domeniul psihanalitic din timpul său, alege să (își) explice inconștientul uman care descinde dintr-un inconștient colectiv deținător al mitului, al misterului, al impulsului creativ, aflate într-o ordine cosmică. Săvulescu propune ideea că Blaga, la începutul demersului său filozofic alege să o abordeze personală, bazată pe factori culturali:

”După ce înțelege punctul de vedere a lui Freud și Jung, psihanaliza fiind stăpână pe acest domeniu în perioada când începe el să-și scrie primele opusculă, și după ce-și dă seama că această abordare medicală, în toată

bogăția ei este totuși săracă, preferând să realizeze o abordare, pe care o va numi "cosmotică, în care inconștientul este un domeniu de sine stătător".

Argumentele "cosmotice" se regăsesc în toate planurile creației blagiene, realizând linii de corespondență între filozofie și poezie, între spectrul "categoriilor" și metafore:

"Există în inconștient o magmă rămasă încă neghicită, o magmă de atitudini și de moduri de a reacționa după o logică, alta dar nu mai puțin tare decât a conștiinței, un ritm interior, consolidat într-un fel de tainic simțămînt al destinului, un apetit primar de forme, o efervescentă a închipuirii dătătoare de sens, adică un mănunchi de inițiative de o putere spărgătoare de stăvili ca a semințelor și de o exuberanță năvalnică, precum a larvelor sau a vieții embrionare." (Eonul dogmatic, p.32)

Poetului nu-i rămâne decât să descindă din conștientul marcat de realitatea bio-psihologică și cea culturală cărora le aparține în "celălalt tărâm" unde tipul este arhetip, iar ideea are substanță de matrice.

Evidențe ale interesului blagian pentru forma cunoașterii de sine, a deschiderii ochiului interior găsim, după cum argumentează Corin Braga încă din asumarea experiențelor sale infantile, adică a refuzului de a comunica prin limbaj articulat pînă la vârsta de patru ani, căutând explicații ale fenomenului din punct de vedere psihanalitic, atent la relația cu familia, și mai ales cu mama-centrul universului oricărui copil pînă la acea vîrstă. Braga îl vede într-o postură a increatului, fiind de asemenea subiectul unui transfer de identitate a surorii moarte încă dinaintea venirii sale pe lume. Femeia, mama în acest caz, apare ca figura centrală din "Biblică", unde principiul creștin feminin este amplasat în decorul satului etern,

"În casă lângă blidarul cu smălțuri rare

În fiecare zi păzești cu răbdare

Somnul marelui prunc"

împrumutând practici ale țărăncii imemoriale, echivalente cu cele ale unui univers animist, precreștin în care se dezvoltă practici oculte încărcate de simbolistic. Timpul are valențele eternului aduse în prezent, "tu umbli și astăzi rîzînd/ pe cărări cu jocuri de apă". Regeresiunea se face în somnul copilului retras din lume, protejat de brațele materne, singura perturbare fiind infuzia de real care amenință pacea paradisiacă, prin îngerii mesageri care "trîntesc prea tare ușile/ venind sau ieșind"

Poate acesta constituie cel mai relevant moment biografic al autorului pentru volumul "Laudă somnului", refuzul său de a vorbi pînă la patru ani, fiind o perioadă neobișnuit de lungă în care, deși recepta mesajele verbale ale familiei și apropiaților, procesul se oprea undeva înaintea de răspuns, copilul auzea, recepta totul în jurul său, fără însă a duce pînă la capăt comunicarea prin articulare de sunete și cuvinte. Muțenia sa psihologică a fost considerată

de Braga ca fiind în strânsă comuniune cu doliul mamei, care pierduse un copil, și care ar fi transferat "culpa" către noul născut. Dezvoltarea ulterioară a copilului și mai târziu a maturului Blaga pare să umple de conținut psihologic, filozofic și poetic această perioadă, aprofundându-și cunoașterea prin folosirea resorturilor intuiției care nu dă niciodată greș.

"Printre umbre prelungi

Rostul mi-amân"(Cap aplecat)

Versurile par să justifice starea infantilă în care obiectele nu au nume, în care lumea nu este deocamdată creată de cuvânt, o lume pre-articulată.

Mircea Eliade a descoperit în acest volum calități de capodoperă, în felul în care construcția ideatică a textelor scapă logicii raționale apusene și adoptă o viziune proprie meditației orientale:

"Și nu e deloc o simplă întâmplare faptul că Lucian Blaga, teoreticianul filozofiei stilului românesc, omul care a scris cel mai mult și cel mai bine la noi despre polivalența culturilor istorice, același Lucian Blaga a numit volumul său fundamental de versuri *Lauda somnului*. În poezia și drama lui Blaga somnul joacă un rol decisiv; „somnul» este întoarcerea la unitatea organică primordială, la starea paradiziacă a creației fără conștiință."

Analizând apartenența culturală a temei "somnului", Eliade o regăsește în cultura orientală ca opus al cerebralității cunoașterii și experiențelor de tip occidental care o traduce ca pe o non acțiune. "De altfel, „somnul" este ridiculizat numai în Europa; numai anumite popoare occidentale îl socotesc ca un simbol al lenei, al prostiei și sterilității spirituale."

În momentul intruziunii modelului spiritual vestic în această lume imponderabilă, traiectoria cosmologică suferă modificări distorsiuni de semnal și stupefacția noului înțeles, ca în poezia "Drumul sfântului":

"Pe cal turnat în oțele

Sfântul Gheorghe caută semne

de drum-și de vânt

se oglindește pe rând

în ape sfinte și rele."

Prima strofă se repetă la finalul poeziei, printr-o construcție circulară, ridicând, împreună cu revelațiile conținutului o întrebare evidentă: De ce?, al cărui răspuns tot atât de evident este complementarul De ce nu? Legile celui altă țărâm deconstruiesc imaginea din picturile creștine care înfățișează confruntarea propriu-zisă a binelui cu răul, (a sfântului cu balaurul) căutarea fiind singura acțiune posibilă în această stare. În studiul său "Celălalt țărâm" Blaga lasă întrebărilor singurul sens posibil al cunoașterii:

"Iată de pildă câteva probleme posibile în legătură cu configurația și constituția inconștientului: are inconștientul înfățișarea monadică a unei personalități sau o formă de natură mai impersonală? Cum e lăuntric

configurat inconștientul? în sfere, care se juxtapun, sau în sfere, care se includ de la mai mare la mai mic, sau în sfere, care se întretaie? De ce grad de relativă independență se bucură diversele sfere? Enumerăm aceste întrebări nu pentru a le da un răspuns, ci numai pentru a arăta fațetele perspectivei.”

Sensurile cunoscute empiric se pierd și mai ales se înstrăinează de ele însele, apele sunt ”sfinte și rele”, planetele ”galbene și fără lege”, iar copacii ”rămân cu cuiburi goale subțiori”. Elementele adjuvante au alt rol decât cel tradițional de a înlesni drumul eroului, ”calul și-a pierdut potcoava de trei ori”, iar principiul feminin, înzestrat cu cu virtuți protectoare, Tu-ul poetic, avertizează doar eroul că nu își va putea manifesta calitățile dominante cu care este înzestrat, deoarece nu știe să funcționeze după principiile care guvernează universul această lume. Echilibrul nu se atinge prin confruntare, ci prin explorare.

”Timpul e un ”deja-vu”, iar spațiul suferă de imponderabilitate într-un straniu efect potențat și de ineditul rimei:

”Subt bolți de nicăieri nici un ecou
Părul tău joacă în vântul
pe care l-am întâlnit ieri în alt oraș
și care ne-a ajuns din nou”(Drumuri)

Recunoaștem o lume paralelă, o lume posibilă în care trecutul e suprapus prezentului într-un mod tot atât de firesc, ca într-o fantă cuantică, în care rămâne nedeslușit dacă visul își face loc în realitate sau realitatea în vis. Somnul este călăuza care însoțește creația poetică în demersul introspectiv, unde stăriile nu i se opune non-starea, ci o altfel de stare. Metafora nu se subțiază la întâlnirea cu spațiul poate rarefiat al inconștientului, siensiunea poetică nu se dizolvă în eter, ci se intensifică și se densifică în forță de sugestie:

”Cu zvonuri surde prin arbori
se ridică veacuri fierbinți.
În somn sângele meu ca un val
se trage din mine
înapoi în părinți.”(Somn)

Deși este elegiac și moartea este o prezență des întâlnită în poemele sale, ea apare ca o idee a perenității naturale, ca o parte a unui circuit:”Într-o singură zi mugurii și iarba au crescut / repede ca unghiile și părul morților”(Echinocțiu) Dorința omului nu cheamă sfârșitul și nici nu simte o anxietate în vecinătatea lui. Scopul suprem este cunoașterea în toate formele, practicând un drum invers, oglindit, nefiresc, iar ceea ce găsește trebuie să rămână mai departe în mister: ”Înalță-te fără sfârșit,/ dar să nu ne descoperi niciodată ce vezi”(Pasărea sfântă). Nu întâmplător imaginarul poetic se desfășoară într-un spațiu arhaic, familiar, propice visării. Acela este poate singurul loc în care mentalul poate să-și acceseze natura absconsă în

siguranță, fără anxietate. Și odată cufundat în somn imaginea devine mai clară, ochiul mai treaz, pregătit să surprindă cu exactitate peisaje decadente, muribunde, în descompunere: ”Arhanghelii sosiți să pedepsească orașul/s-au rătăcit prin baruri cu penele arse.”(Veac)

Bibliografie:

Blaga, Lucian, Poemele Luminii, Editura pentru literatură, 1968

Blaga, Lucian, Trilogia cunoașterii, Eonul dogmatic, Editura Humanitas, București, 2011, p.32

Braga, Corin, Lucian Blaga, Geneza lumilor imaginare, Editura Tracus Arte, 2013

Eliade, Mircea, Fragmentarium, Editura Humanitas, București, 1992, p 108

<https://books.google.ro/>

[books?id=qiqWBQAAQBAJ&pg=PT98&lpg=PT98&dq=despre%20somn%20h7HmaPnc&hl=ro&sa=X&ved=0ahUKEwjVybWq5N_PAhVBnhQKHW32BM4Q6AEIKDAD#v=onepage&q=despre%20somn%20filosofie&f=false](https://books.google.ro/books?id=qiqWBQAAQBAJ&pg=PT98&lpg=PT98&dq=despre%20somn%20h7HmaPnc&hl=ro&sa=X&ved=0ahUKEwjVybWq5N_PAhVBnhQKHW32BM4Q6AEIKDAD#v=onepage&q=despre%20somn%20filosofie&f=false)

<http://www.savulescu-md.ro/documente/blaga/cap1.html>

Complexitatea unei teorii: între filozofie și critică

Andreea – Silvana SLAVU
Universitatea „Lucian Blaga”, Sibiu

Abstract: Lucian Blaga has been a great personality who possessed that „european-oriented” mind which brought the Romanian national spirit in the same direction of development as the European cultural ideology was. His works are to be considered of a great modernism, he being the modernist who managed to rally the national culture to the European one. Antoine Compagnon classifies these types of individuals as the Antimodernists – the most modern minds – and not only that the critic's theory frames Lucian Blaga as being one of these literate men, but his theoretical statements also completes this Romanian personality's philosophical theory. This paper develops an argumentation of the antimodernity of the Romanian philosopher following Antoine Compagnon's principles and demonstrates the ability of two theories to form a complex unity regarding the matter of literature.

Cuvinte cheie: Filosofie, Blaga, Antimodernism, teorie, literatura

Key words: Philosophy, Blaga, Antimodernism, theory, literature

Simpatia față de un mit, care astăzi va lua chipul unei personalități prolifică a culturii române, și anume, Lucian Blaga, aduce cu sine dorința de explorare și valorificare a înzestrărilor și a profunzimii acestei ființe, ale cărei scrieri evocă un caracter captivant și plin de mister.

Lucian Blaga este Omul care poate privi detașat spre trecut, deși este prins în acea mișcare ex abrupto a istoriei; se remarcă într-o perioadă de mare efervescență în plan european, atât în sfera culturală, cât și politică. El este un modern în libertate ce se afirmă și pe filieră științifică, a cărui filozofie condensează resorturile psiho-ontice ale literaturii ce pot fi evaluate și în cheia critică a lui Antoine Compagnon. Teoretizările celui din urmă nu vizează doar domeniul ca particularitate de exprimare a ideilor și/sau a creării de lumi, ci și actanții sociali, fapt ce aduce în discuție încadrarea filozofului nostru în aria adevăraților moderni, indivizi parafași de critic în lucrarea sa „Antimodernii”.

În continuare aducem în discuție o constatare prin care revendicăm luciditatea teoreticianului – aici gen proxim- și generalitatea proiectului său. Repertoriul conceptual propagat într-un anumit context, fie social, fie intelectual este surescitat într-o manieră ecluzică de mozaicul ideologic al acestui individ lucid ale cărui afirmații de natură universală sunt aplicabile

indiferent de domeniu, pe o axă muabilă de subiecte. Teoriile pot fi de sorginte filozofică, literară sau critică, iar una dintre caracteristicile de seamă ale acestora se ramarcă a fi capacitatea de a se asocia, completa sau chiar mixa între ele, dezvoltându-se pe același concept, însă oferind felurite perspective.

Indiferent de spațiul original, ele devin complementare, fapt ce poate fi demonstrat având în vedere factorul național într-un context multicultural; ¹ „Influențat de Gabriel Tarde, criticul de direcție, Eugen Lovinescu, promovează sincronizarea literară și culturală cu Occidentul, prin imitarea formelor, dar și prin diferențierea la care participă factorul etnic și originalitatea autorului. Manifestările de cultură ale unei epoci se dezvoltă din perspectiva unui spirit al veacului, sunt modelate de o tendință sincronă, ceea ce explică existența unor trăsături similare la mai multe opere, autori, teme, procedee din spații culturale diferite.”

În anul 1929 prin lucrarea sa ” Istoria literaturii române contemporane” , criticul teoretizează modernismul, curent ce pe plan literar-filozofic, în cazul de față, revendicând cu precădere filiera conceptual-psihologică și cea a limbajului, se caracterizează prin anumite trăsături regăsite și la filozoful nostru Lucian Blaga; sentimentul spațiului – viziunea spațiului inconștientului/ conștiinței -, simțul elementarității – epistemologia, solidaritatea față de cunoașterea luciferică - căutarea – cenzura transcendentală și conștiința statutului de Om – și seninătatea ataraxică – fluiditatea ideilor - dezvoltând o psihologie labirintică ce se materializează însă, într-un limbaj relativ facil de înțeles.

Ținând seamă de cele expuse anterior și pornind de la un nivel micro, nivelul național, se poate, prin baza conceptuală ce promovează imperativul ralierii la valorile civilizației și culturii europene propusă de Eugen Lovinescu, ca exponentul spațiului românesc, Lucian Blaga, să fie analizat urmărind viziunea criticului francez Antoine Compagnon.

Astfel, lucrarea de față propune atât o argumentare a încadrării filozofului Lucian Blaga în sfera antimodernilor, pe baza aparatului ideologic expus de A. Compagnon în lucrarea sa „Antimodernii” și luând în considerare teoretizările lovinesciene aplicate în spațiul original al acestuia, dar și o încercare de demonstrare a capacității teoriilor de a se alia – dubla perspectivă, critico-filozofică, oferită de Compagnon și Blaga asupra conceptelor de literatură și stil - .

Lucian Blaga se definește a fi un antimodern prin vitalitatea scrierii, prin pasiunea pentru general și dorința de a facilita accesul în aria filozofică, prin simetrie, prin autodidacticism, sensibilitate pentru frumos și stil. În lucrarea sa , criticul francez dezvoltă cinci constante pe care se va clădi argumentarea,

1. George Bădărău: Modernismul Interbelic, op. cit. p. 8

respectiv istorică sau politică, filozofică, morală sau existențială, teologică, estetică și de stil; abordând aceste arii de cercetare se observă o analiză de ordin psiho-moral a individului ce implică (de)construcția filozofului Lucian Blaga și nu a omului de litere, deși creația sa literară survine ca o oglindă a conștiinței sale filozofice.

Sub amprenta primeia, istorico-politică, constatăm că antimodernul este un emigrat din interior, un contrarevolutionar rămas în istorie, care oscilează între refuz și angajare. El devine însuși o dilemă, stocând în propria ființă imboldul detașării, a cultivării, cât și sentimentul constrângerii sau al adaptării în fluxul colectiv; vorbim, în fapt, despre o contrarevoluție născută sub semnul „sufragiului universal”, dreptul divin al celor mulți, în cazul de față dreptul de a se exprima liber, de a lumina și a fi luminat. Din unghiul unei astfel de teoretizări putem privi conceptul filozofic blagian ca fiind o revoltă spre evoluție, un stindard al iluminării, o (anti)acțiune cu țelul de a educa; educo, educare devine un drept de uzufruct exercitat de individ prin accesarea bazei informaționale promovate de filozof.

Din punct de vedere filozofic, după cum se exprimă Chateaubriand, observăm o forță, o ordine și un curs al lucrurilor prin care se esențializează verita effetuale sau adevărul propriu-zis. Blaga își dovedește pragmatismul prin oferirea unor puncte de vedere practice legate de mecanismul de funcționare al elementelor de ordin psihologic, atât în conceperea operei de artă, cât și în modelarea sau transformarea individului social. Lucrarea sa științifică este o teorie generală care îi demască afinitatea pentru original și general, încrederea în expunerile teoretice, autodidacticismul și gustul pentru o exactă simetrie – dorința sa a fost ca întreaga operă să apară în patru tomuri, fiecare prezentând trei lucrări –.

Pe planul ontic, întâlnim pesimismul, constantă ce alimentează activismul, vitalitatea fiind paradoxal, o moralitate de natură sociologică; moralul se definește prin opusul optimismului, care, în scrierea lui Compagnon, se regăsește sub forma credinței în progres al cărei rezultat este un om în involuție, omul leneș. La acest nivel se permite întemeierea unei morale individuale, care la L. Blaga se conturează prin însușirea crezului de a fi solidar, un om al oamenilor, scopul scrierii sale în această sferă fiind, de fapt, comprehensiunea sau deschiderea domeniului filozofiei întregii comunități. El privește spre trecut și agreează prezentul incumbând asupra granițelor temporale și, totodată, abolindu-le prin credința în schimbare - lege universală.

Aria teologică, devine o platformă explicativă a ființei ca mediu de propagare a momentului originar; la fel ca și în scena biblică, omul poartă un fundament al răului universal ce motivează substanța sau materia neagră, care împiedică progresul moral și alimentează plus-cunoașterea. Eticul,

în teza blagiană, militează pentru potențarea misterului și nu reducția sa; pentru filozof, misterul devine un concept guvernator, universal prin care se conturează relația cu divinitatea, legătura creație-creator, ce este mijlocită de cenzura transcendențială a Marelui Anonim care împiedică revelarea tainelor.

Comutând spre ultimele două constante ce se axează pe individul în sine –estetică și de stil –, vom avea în vedere conceptul de literatură, întrucât sub autoritatea acestuia, critica și filozofia devin complementare. În cadrul esteticii vorbim despre „sublim” prin ecuația S+A unde S este sublimul și A admirația, iar în ceea ce privește stilul, elementul cheie este vituperarea.

Sublimul se definește ca fiind un amestec de admirație și teamă care se deschide spre infinit pe două coordonate axiologice; matematic, unde primează dimensiunea „mare la modul absolut” și dinamic, unde nucleul este puterea „infinit de putere”. Astfel, acesta devine un atribut forte al „Misterului” blagian, nu doar pentru accentuarea enigmei, a forței, ci și prin modul superlativ de creare a unei epoci prin unicitate, prin bagajul ideologic și de experiențe reversibile ale ființei ce instigă la extaz și oroare. Gustul sublim al subiecților existenței este în corpore de un resort divin, conferind libertate și în același timp dileme, individul devenind un emblematic al veacului „ros întruna de o mare dorință”. Bлага, prin aspirațiile sale și ambiția de a lărgi orizontul conștiinței semenilor, reușește să restituie antimodernismului energia, fapt ce îl propulsează spre estetul etern. Ca orice artist, el își revendică statutul de mediator între Social și Frumos, situație ce implantează imperiozitatea unui anumit mod de expunere a ideilor. Ținând seamă de afirmația lui Buffon „Stilul este omul însuși” remarcăm la filozoful nostru o simetrie, amplificare și reluare de noțiuni prin care se conturează o multitudine de imagini condensate și teoretizări empirice.

Figurile de gândire și asocierile de termeni trădează pasiunea pentru limbă și imixtiunile de predicție și predică, asupra cărora insistă și Compagnon în lucrarea sa.

Toate aceste elemente vor marca teza sa, domeniul literar căpătând o bază psiho-motorie de susținere și revelare prin minus-cunoaștere. În completarea conceptelor, criticul Antoine Compagnon oferă în scrierea sa „Demonul Teoriei” o reflectare, un discurs despre prejudecăți, perspective și adevăruri incontestabile ce survin ca un argument de nuanțare a planului filozofic. Deși teoria literară nu este considerată o știință, ea dezvoltă totuși forme valide ce se pot anexa puzzle-ului textual blagian.

Aceasta, chiar dacă se remarcă a fi doar un domeniu al filologiei, poate fi totuși văzută sau transformată într-o metodă pedagogică menită să cerceteze asupra ipotezelor explicite și/sau implicite emise în momentul creației. În urma acestor considerente, o aplicație a celor expuse rămân conceptele de Literatură și de Stil, care au fost abordate de ambii teoreticieni.

Literatura este o artă și, deci implicit o creație de cultură. În plan filozofic, vorbim de artă ca fiind semnul condiției umane , iar în plan critic ca fiind mărturia cea mai accesibilă a culturii.

Cultura singularizează omul, iar Omul , luat ca exponent al rasei este capabil de a oferi un canon literar compus din operele cele mai apreciate din punct de vedere al formei, dar și pentru universalitatea conținutului lor.

Unicitatea se revendică, din modul ontologic specific, căci el există în orizontul misterului și încearcă revelarea acestuia prin plâsmuiri de cultură – revelarea e întotdeauna metaforică-. Deasemenea, un alt argument constă în categoriile abisale stilistice – vom relua discuția în extenso în cele ce urmează – care sunt funcții ce îngăduie depășirea lumii concrete imediate , dar care, simultan, îl împiedică să reveleze misterele în chip absolut, pozitiv-adevat. Putem vorbi de o stare creatoare permanentă, impulsionată nu doar de categoriile abisale , ci și de Marele Anonim, care fiind considerat centrul existenței, alocă frâne transcendente ce împiedică cunoașterea absolută. Deși, paradoxal, omul este el însuși o creație, îl putem într-o oarecare măsură considera geniu prin forța, intuiția și simțurile cu care a fost înzestrat. Geniul, în termeni filozofici, este exponentul suprem al destinului uman deținând darul revelator, de a converti misterele în metafore și tipare stilistice; definiția este completată de studiul filologic prin afirmarea capacității de percepție a acestuia asupra unei națiuni, a cărui spirit se face simțit în literatură.

Maturizarea omului de cultură, atingerea statutului menționat, survine în urma mutației ontologice, schimbare prin care omul capătă conștiința trăirii în orizontul plin de mistere și așa cum se exprimă Blaga,² „ misterul este orizontul omniprezent al modului specific de a exista al omului „. Astfel îi este motivată propensiunea de cercetare și descoperire, funcția de creator și opera , care devine un „ memento” al propriei condiții. Inconștientul reflectat în operă aduce conștient în domeniul scrierii discuția asupra limbajului, intrând astfel într-o sferă hermeneutică. Omul ce scrie- autorul- simte profunzimea și nu instrumentalitatea limbii. El se impune prin spirit, ignorând litera care omoară și conferă insipiditate compoziției.

Opera e întotdeauna profetică și se lasă explorată, adică intră sub autoritatea cititorului ce va realiza o deconstrucție de semnificații ale textului; aici intervine polisemantismul textual întrucât discursul are tot atâtea sensuri , câți cititori , și cum nu există nici un mijloc de stabilire a validității datorită unei interpretări, cititorul se substituie din acel moment autorului în calitate de criteriu al interpretării. Orice interpretare e dependentă de criteriile contextuale, astfel că, din punct de vedere istoric, ea poate fi privită ca un dialog între trecut și prezent, distanța temporală sau fuziunea de orizonturi

2. Ovidiu Drimba: *Filosofia lui Blaga*, op. cit. p. 99

păstrând viu trecutul și determinându-l pe interpret să-și conștientizeze ideile anticipate. Ca act psihologic întâlnim precompreensiunea, o anticipare de sens sprijinită pe o prejudecată, ce survine în urma dorinței de înțelegere a scrierii.

Expunând totuși complexitatea ariei cercetate – literatura- trebuie specificat faptul că ³încercările de revelare ale cunoașterii se fac prin mijloace imaginar-intelectuale și cu tendința de a converti misterele pe un plan de inteligibilitate, iar încercările revelatorii ale artei se fac cu mijloace intuitiv-concrete și cu aspirația de a corecta misterele în termeni de sensibilitate.” Bifuncționalismul sensibilității se propagă pe două arii, respectiv, facultatea de contact cu lumea dată unde se comunică indicii și se semnalează mistere și facultatea receptoare de artă unde se „comunică” revelări.

Cunoașterea este un factor esențial al ambelor structuri ideologice, fapt regăsit nu doar în abordările conceptelor de autor, cititor și operă, ci și în expunerea celui de lume sau mimesis. Din punctul de vedere a lui Compagnon, cunoașterea ajunge la o relație sinonimică cu termenul de înțelegere proprie a omului - felul în care construiește, locuiește lumea -.

El - mimesisul - este un act cognitiv prin care experiența capătă o formă, producând totalități semnificative cu valoare publică și comunitară. Blaga afirmă că misterul este un orizont real al umanității, cheie ce validează mimesis-ul ca fiind o metoda pedagogică de asimilare a experienței, devenind automat un mod de cunoaștere. În epistemologia sa punctează importanța cunoașterii luciferice, întrucât potențează misterul, activând în progres și intensitate; cea paradisiacă pe de altă parte este o formă concretă bazată pe observație și explicație. În literatură, taina a fost mereu metaforizată și cultivată, astfel că mimesisul poate fi asociat primului tip de cunoaștere.

Acesta devine o cale de receptare a Frumosului literar, fiind un instrument intermediar între cele trei instanțe, autor-cititor-operă.

Conceptul de Frumos, în artă, se prezintă sub felurite structuri ce au ca rezultantă o axă variabilă de reprezentare estetică construită pe trei puncte complementare; para-esteticul, efectul produs de încălcarea domeniilor – păstrarea frumosului unui lucru dintr-un plan în altul-, esteticul natural, localizat în orizontul lumii date și resimțit de privitor ca structură a unui fenomen natural și esteticul artistic focusat pe orizontul misterelor și resimțit ca structură revelatorie a unui mister captat în tipare stilistice. Ținând seamă de considerațiile precedente, rolul operei de artă, operei literare este să transpună prin înseși condițiile și aspectele ei obiectiv-sensibile în orizontul misterului și al revelării.

Actanții domeniului în cauză - autorul și cititorul, statute interschimbabile

3. Ovidiu Drîmba: Filosofia lui Blaga, op. cit., p. 108

– devin exploratori ai tainei, iar mimesisul parte a triumphiului de constante (autor-cititor-mimesis) ale literaturii al cărui centru de greutate este însăși opera literară.

În continuare, noțiunea de stil va fi expusă pe două coordonate, astfel că în plan filozofic sau blagian vorbim de un fenomen alcătuit din forme, orizonturi, accente și atitudini, iar într-o arie critico-teoretică aducem în discuție matricea sensurilor.

Științific, pornim de la teza ⁴, „Inconștientul își are structuri și conținuturi cu totul altele decât conștiința”; el se declară în consecință o realitate „psihospirituală amplă cu structuri dinamice și cu inițiative proprii, un miez substanțial organizat după legi imanente”; Își este sieși un factor suficient păstrând mereu ordinea și echilibrul. Stilul se clădește, așadar, pe cinci factori în directă legătură cu dimensiunile psihocognitive: orizontul spațial – al conștiinței definit ca posibilitate invariabilă universală care stă la îndemâna tuturor de a-și crea orizontul său spațial și cel al inconștientului văzut ca posibilitate variabilă și particulară de a-și crea fiecare inconștient al unei culturi orizontul propriu-, orizontul temporal reprezentând forma timpului ce atârână de accentul dat de inconștientul care apasă asupra unei dimensiuni temporale (prima timpul-havuz axat pe preferințe și aspirații spre viitor, timp-cascadă unde idealul este fixat în trecut, omenirea ce se îndepărtează de starea originară și timp-fluviu focusat pe prezent, carpe diem, și care poate fi identificat în toate concepțiile statice despre lume și viață), accentul axiologic ce desemnează atitudinea inconștientului de a da un accent de valoare unui orizont asupra căruia s-a fixat – pozitiv, aspirația spre infinit și negativ, orizontul direcționat spre mic, până la dispariție, epuizare, astupare în univers microscopic-, atitudinile, anabasică sau de înaintare în orizont, cucerirea necunoscutului, cutezanța abordării noutății, catabasică de retragere din orizont, cultivarea culturii unei comunități proprii, indienii și neutră sau intermediară ce vizează prelungirea și deplina integrare în ordinea firească, viață statică și vegetativă; și năzuința formativă care este în fapt un act permanent de alegere a unei forme, hotărâște asupra procesului de configurare manifestându-se în trei moduri – individualizant, caracterizat prin redarea particularului, tehnica detaliului și dragostea de duhul și de peisajul local, tipizant în cadrul căruia personajele devin arhetipuri, ideale ale ființelor și lucrurilor și stihial unde se afirmă simbolurile și reprezentările schematice fiind explorată esența, calitatea ce imprimă caracterul fundamental. Aceste variabile independente marchează ființa și permit identificarea operei și recunoașterea autorului. În extenso, aducem ca o bază argumentativă scrierea lui Compagnon, în care, stilul este caracterizat ca fiind o variație formală pe

4. Ovidiu Drîmba: *Filosofia lui Blaga*, op. cit., pp. 31-35

un conținut mai mult sau mai puțin stabil.

În ideologia criticului, noțiunea este asociată termenului de simptom al unei personalități, desemnând un cod de expresie, un ansamblu de trăsături formale detectabile și oglindind o singularitate – conferă autenticitate operei –.

Din punct de vedere al discursului teoretic, discutăm la nivel de definiție despre un polisemantism, stilul prezentând următoarele conotații: normă, fiind inseparabil de o judecată de valoare, un ornament, o abatere sau variație stilistică, un mijloc de expresie și o cultură, rezumând spiritualitatea și implicit Weltanschauung-ul. Relația cultură-stil nu este doar un formalism din imperiozitate, ci implică două coordonate; constantă de grup sau individ și manifestare totalitaristă ce reflectă și proiectează „o formă interioară” a gândirii și a sentimentului la nivel colectiv.

Într-o arie sociologică, stilul devine un principiu de unitate, întrucât marchează legătura dintre limbă și manifestările simbolice ale unei comunități – setul de trăsături specifice este privit dintr-o perspectivă comportamentală. Astfel, putem constata că, acesta se găsește în subiect – forma conținutului sau individ-, iar subiectul în el –stil-.

În încheiere, reluând teza inițială, confirmăm apartenența personalității exponențiale, Lucian Blaga, în sfera antimodernilor și complementaritatea celor două teorii generale insistând asupra aspectelor;

Antimodernitatea se revendică prin autodidacticism, gustul pentru simetrie, dorința de teoretizare și facilitarea descoperirii ariei filozofice de colectivitate și prin sensibilitatea pentru frumos și stil. Lucian Blaga este intelectualul ce gândește și teoretizează modernul din perspectiva unui sistem ideologic propriu, astfel că efervescența și „pasiunea” sa pentru mister îl trădează, putând fi caracterizat a fi un adevărat modern.

Ideologia filozofului, dar și cea a criticului se complinesc, fapt concretizat în analiza mai mult sau mai puțin detaliată a conceptelor și / sau noțiunilor comune abordate: Literatura este un simbol al culturii prin prisma căruia individul este capabil de a cunoaște și a fi recunoscut, iar stilul amprenta materializată a unei singularități.

Bibliografie:

- Drîmba, Ovidiu, (1944), *Filosofia lui Blaga.*, Bucuresti, Editura Cugetarea – Georgescu Delafras S. A.
Compagnon, Antoine,(2007), *Demonul Teoriei*, Cluj, Editura Echinox
Compagnon, Antoine, (2008), *Antimodernii*, București, Editura Art

Relația dintre lirica și filosofia blagiană

Mihaela CONSTANTINESCU

Universitatea din Craiova

I. Argument

Lucian Blaga a elaborat una dintre cele mai interesante teorii asupra culturii și asupra devenirii omului prin cultură. Potrivit concepției blagiene, omul este sortit creației, fiind stăpânit de un destin creator. Cu alte cuvinte, cultura devine o „tălmăcire” simbolică a lumii, iar omul devine la rândul lui creator de cultură.

În această lucrare analizăm existența conexiunilor dintre lirica și filosofia blagiană. Există vreo legătură între filosofia și poezia blagiană? Această întrebare, devenită un adevărat laitmotiv al cercetărilor operei blagiene, constituie și obiectivul principal al cercetării noastre. Ne propunem să analizăm opera blagiană prin prisma teoriei lui despre creație. Obiectul studiului îl constituie textul filosofic pe de-o parte și textul liric din volumul *În marea trecere* pe de altă parte, pe care le vom analiza în concordanță unul cu celălalt.

Prezenta expunere are scopul de a cerceta de ce pentru înțelegerea filosofică este necesară o abordare dicotomică a domeniului, eventual care este esența lui și modul învederat în care se poate descrie acest domeniu, dacă propusa cunoaștere luciferică poate avea o validitate logică și cât de importantă poate fi o astfel de cunoaștere.

Pe parcursul prezentei cercetări am pus accent pe ideea creației umane ca destin și jertfa pentru creație. Și asta pentru că destinul creator este, în concepția lui Blaga, unica menire a ființei umane ce trăiește „întru mister și pentru revelare”.

D. D. Roșca a remarcat că Blaga, prin sistemul său filosofic, este „dialectician stăpân pe toate resursele artei sale”¹ - fapt care reliefează înscrierea sa în evoluția gândirii filosofice europene, încercând să ducă mai departe linia deschisă de eleați și continuată în epoca modernă, prin Descartes și Hegel pentru dobândirea noțiunilor fundamentale, dătătoare de sens, ale existenței.

Într-un studiu din 1938, *Lucian Blaga și sensul culturii*, Mircea Eliade scria următoarele: „Blaga este singurul, între filosofi culturii, care n-a șovăit să-și pună problema ontologică, în legătură cu creația spirituală și stilul. Curajul acesta metafizic are considerabile rezultate. Să-l notăm pe cel

1. D.D. Roșca, *Studii și eseuri filosofice*, București, Editura Științifică, 1970, pp. 135-141.

dintâi: se scoate cultura din seria faptelor istorice și i se acordă o validitate metafizică. Deși creația de cultură reprezintă o eșuare a încercării omului de a-și revela misterele, ea are, în sine, destule semne ontologice, care pot fi numai catalogate de istorie, dar nu pot fi înțelese decât de metafizică”. Această atitudine observată de Eliade este mărturisită și de Blaga: „Veacuri de-a rândul, filosofi au sperat că vor putea odată pătrunde secretele lumii. Astăzi, filosofi n-o mai cred, și ei se plâng de neputința lor. Eu însă mă bucur că nu știu ce sunt eu și lucrurile din jurul meu, căci numai așa pot să proiectez în misterul lumii un înțeles, un rost și valori, care izvorăsc din cele mai întime necesități ale vieții și duhului meu. Omul trebuie să fie un creator, de aceea renunț cu bucurie la cunoașterea absolutului”.²

Lucian Blaga se opune filosofilor care au dorit să pătrundă secretele lumii și își exprimă dorința de a nu ști ce sunt lucrurile din jurul lui, pentru că doar astfel poate proiecta în misterul lumii un înțeles și valori ale vieții. În *Trilogia cunoașterii*, vorbește de o dualitate a cunoașterii: cunoașterea poetică este o cunoaștere luciferică și are drept scop potențarea misterelor, este minus-cunoaștere, în timp ce cunoașterea paradisiacă este o cunoaștere de tip logic, științific, plus-cunoaștere. Aceste idei se întâlnesc și în volumul de aforisme *Pietre pentru templul meu*, din 1919: „Câteodată, datoria noastră în fața unui adevărat mister nu e să-l lămurim, ci să-l adâncim așa de mult, încât să-l prefacem într-un mister și mai mare”.³

În cadrul filosofiei culturii, Lucian Blaga a analizat domeniul ontologic care îl diferențiază pe om de animale. De aici pornesc toate întrebările existențiale întrucât omul în gândirea lui Blaga, căutând să pătrundă misterul în dimensiunile căruia trăiește, creează de fapt cultura. Cultura se deosebește de civilizație care răspunde nevoii de autoconservare și siguranță, aceasta fiind concepută ca răspuns la încercările existenței umane de a pătrunde misterul. Astfel, pentru Blaga, omul devine om în momentul în care caută să cunoască misterul, adică atunci când creează cultură.

Ca să înțelegem cum s-a conturat gândirea filosofică a lui Lucian Blaga e important să trasăm, pe scurt, tendințele contemporaneității lui, din sfera poetică și filosofică. În primul rând, ne putem referi la concepția asupra sufletului omenesc, psihologia abisală, precum și la apariția a două noi discipline, antropologia și morfologia culturii. În cel de-al doilea rând putem aminti de înclinația spirituală a sistemului său filosofic care este înăscută dar și de accesul la marea literatură și filosofie universală. În studiul intitulat *Perioada clasică a filosofiei românești*, Marta Petreu analizează sistemul

2. Blaga, L., (1983), *Opere*, vol. 8, *Trilogia cunoașterii*, Ediție îngrijită de Dorli Blaga, București, Editura Minerva.

3. Lucian Blaga, *Pietre pentru templul meu*, București, Editura pentru Literatură.

filosofic blagian și consideră că „în deplină cunoaștere a filosofiei universale, a științei contemporane și a fondului cultural anonim românesc, este o mare narațiune de tip areligios, necreștin și neoromantic”⁴

II. Coordonate filosofice și lirice în volumul În marea trecere

Irca blagiană poate reflecta o condiționare reciprocă, în sensul că se explică prin sine, deși înclinația spre filosofare întâlnită aici își află un corespondent mai inteligibil în studiile de filosofie ale poetului. Filosofia lui Blaga este impregnată de poezie, regăsindu-se aici modul de a numi metaforic anumite elemente abstracte, dar și noțiuni ale mitologicului. Punctele comune ale celor două sisteme sugerează că acestea sunt manifestări independente ale aceluiași mod de a înțelege cultura. Se poate observa în creația blagiană, atât cea literară, cât și cea filosofică încercarea de a determina sensul metafizic al cunoașterii prin descifrarea destinului creator al omului ce fințează în orizontul misterului. Vasile Băncilă sublinia că: „Misterul creației e, de fapt, după misterul divinității cel mai mare farmec al existenței și chiar dacă explicația totală ar fi posibilă, ea ar trebui interzisă. A explica tot, e a decolora tot. Sarcina explicației când e vorba de realități spirituale, e să înțeleagă fără a anula, fără a lua demnitatea obiectului”⁵.

Atât filosofia, cât și poezia, sunt distincte prin ele însele, dar există o legătură între ele ce nu ne permite a le separa precum spunea Croce *formele spiritului sunt distincte, nu separate*. Înrudirea profundă între formele spiritului, face ca spiritul tehnic să nu disimuleze înrudirea acestora, operând acel scepticism de proastă calitate care anulează conștiința.

Aceste două orientări, după părerea mea, se constituie ca moduri de a rezolva dialectica între filosofie și poezie, moduri radical deosebite, dar unite prin refuzul punctului de vedere hegelian.

Începutul poetic stă sub semnul expresionismului mitic și spiritualist. Blaga însuși mărturisește că vine către expresionism din direcția unui „tradiționalism metafizic autohton”. Poetul afirmă respingerea grotescului regăsit la expresioniștii germani. Exacerbarea eului, elanul dionisiac, caracterul vizionar, cultivarea mitului sunt trăsăturile poeziei din etapa expresionistă. În evoluția liricii lui Lucian Blaga, succesiunea ipostazelor eului reflectă raportul dintre sine și lume. În volumele expresioniste apare eul stihial, iar eul problematic, începând cu volumul În marea trecere, când se sesizează diferențe ontologice dintre eul liric și univers, vitalismul fiind înlocuit de întrebările tulburătoare asupra sensurilor existenței.

Este absolut necesar să pornim de la motto-ul ales de poet pentru a fi

4. Marta Petreu, *Perioada clasică a filosofiei românești*, în *Filosofii paralele*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2005

5. Vasile Băncilă, *Lucian Blaga energie românească*, Tipografia Cartea Românească, 1938

preambulul volumului În marea trecere și anume: „Oprește trecerea. Știu că unde nu e moarte, nu e nici iubire, - și totuși te rog: oprește, Doamne ceasornicul cu care ne măsori destrămarea”. Remarcăm încărcătura timpului prin repetiția – „oprește, oprește” conceptul de identitate și alteritate – „unde nu e moarte, nu e nici iubire” dar și conștientizarea neputinței – „și totuși te rog: oprește,/ Doamne ceasornicul cu care ne măsori destrămarea”, toate exprimând ideea că fiecare muritor, cu fiecare clipă se îndreaptă spre „marea trecere”, spre măsurarea destrămării, în acest sens fiind atât de evidentă neputința umană de a supune voinței timpul căruia suntem nevoiți a-i recunoaște, ireversibilitatea. Înțelegând trecerea ca o cădere în abisul necruțător, Blaga oferă o altă valență acestei dimensiuni spirituale, lucru care a fost analizat de Ovid S. Crohmălniceanu: „Marea Trecere e viața. Blaga o privește însă cu obsesia morții, a neantului. Existența e pentru el nu devenire, ci trecere chinuitoare, cu fiecare clipă în neființă.(...) Mișcarea îi apare drept expresia cea mai directă a morții, fiindcă ilustrează încontinuu acțiunea anihilantă pe care o exercită timpul asupra a tot ce e viu”.⁶

Ideile, desprinse dintr-o suită de reprezentări poetice, sunt aproximativ aceleași cu ideile enunțate teoretic în *Cunoașterea luciferică* din 1933, volum integrat în *Trilogia cunoașterii*. Acest fapt demonstrează atât de simplu întrepătrunderea liricii și filosofiei blagiene care reliefează punctul de întâlnire al celor două domenii, cunoașterea care devine o parte a liricii unde este criptată, și o parte a filosofiei unde se încearcă decriptarea acesteia. Lucian Blaga sugerează, în ambele situații, dar cu mijloace diferite, aceeași deosebire dintre gândirea paradisiacă și cea poetică sau luciferică.

Este important să subliniem conexiunile între lirica blagiană și viziunea sa filosofică prin câteva exemple concludente. Ideea de bază a lucrării este stabilirea unor corespondențe între filosofia blagiană și versurile volumului „În marea trecere” având în vedere existența unui paralelism între cele două direcții.

Primul argument constă în ideea ca Blaga a ridicat ideea de mister la treapta de principiu filosofic. În concepția blagiană, omul este o ființă culturală. Prin dorința de creație se pretinde încercarea de a revela misterul prin acte de cultură: „Credeți-mă, credeți-mă/ despre orișice poți să vorbești cât vrei:/despre soartă și despre șarpele binelui,/ despre arhanghelii cari ară cu plugul gradinile omului,/ despre cerul spre care creștem/ despre ură și cădere, tristețe și răstigniri/ și înainte de toate despre marea trecere”. (*Către cititori*)

Marta Petreu consideră că la Blaga „sistemul” e elaborat începând cu

6. Ovid S. Crohmălniceanu, *Lucian Blaga*

teoria cunoașterii, în relație permanentă cu ontologia”⁷. Conform concepției filosofice a poetului, ființa umană trăiește în două orizonturi distincte, orizontul imediatului, „orizontul concret al lumii sensibile” și orizontul misterului, orizontul creației spirituale.

Al doilea argument se bazează pe faptul că actul creator nu poate fi redus doar la reproducerea orizontului imediatului pentru că, spunea Blaga, „cea mai mare dezrădăcinare este aceea care te smulge din orizontul misterului și te azvârle în orizontul imediatului”. Omul trebuie să renunțe la bucuriile securității din orizontul imediatului și să-și asume destinul creator care s-a declanșat printr-o mutație ontologică precum reiese din versurile următoare: „Cineva a-nveninat fântânile omului./ Fără să știu mi-am muiat și eu mâinile în apele lor./ Și-acuma strig:/ O, nu mai sunt vrednic/ Să trăiesc printre pomi/ și printre pietre./ Lucruri mici,/lucruri mari,/ lucruri sălbatice – omorâți-mi inima! (*Călugărul bătrân îmi șoptește din prag*). Prin urmare, omul nu poate cunoaște transcendentul numit de Blaga Marele Anonim, deoarece acesta se apără de cunoașterea umană prin impunerea „censurii transcendente”. Ființei umane îi este îngăduită numai cunoașterea limitată și, ca o compensație, creația.

Al treilea argument arată că lirica, este o „încercare de revelare a unui mister” pe calea mitului, prin intermediul textului. Această ultimă etapă încheie apologetic sistemul blagian dacă ne gândim la semnificația versurilor: „Unde ești astăzi nu știu./ Vulturii treceau prin Dumnezeu deasupra noastră./ Alunec în amintire, e-așa de mult de-atunci./ Pe culmile vechi unde soarele iese din pământ/ privirile tale erau albastre și-nalte de tot”. (*Amintire*)

Începând cu volumul *În marea trecere*, se produce o schimbare de viziune care constă în faptul că lumea *piere* dintr-o dată pentru Blaga. Dacă în primele două volume este percepută o *lume a* patimilor idolatrizate, începând cu volumul al treilea, nu mai avem de-a face cu niciun fel de lume, ci cu o priveliște *întunecată*, cu proiecții asupra unui spațiu care este, în mod esențial, *infern*al. Coborârea în propria conștiință *ca în infern*, se întâmplă într-un mod cât se poate de semnificativ.

Volumele *În marea trecere* și *Laudă somnului* sunt, prin titlurile lor, o aluzie directă la obsesia morții care îl măcina pe poet după ce, în volumul anterior anticipase această stare: „o neînțeleasă teamă/ de moarte mă pătrunde (*Flori de mac*). O astfel de viziune asupra existenței îndreptățește opinia critică a lui George Gană care afirma: „În zona ei *centrală*, poezia lui Blaga este o *lamentație* atingând intensitatea disperării tragice, un țipăt înăbușit, surdinizat (...) E, în esență, o *jelanie individuală*, a cărei autenticitate

7. Marta Petreu, *Filosofii paralele*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2005, p. 21

psihologică e mai evidentă în expresiile *directe* ale acestui lirism. Trăirile sunt proiectate însă într-o perspectivă enormă, lamentația se desfășoară pe fundalul *vast* al lumii...”⁸ Prin urmare, Lucian Blaga construiește în manieră expresionistă imaginea unei lumi vlăguite, o lume atinsă de boală, un univers lipsit de geometria sacră, care treptat a pierdut legăturile cu vatra arhetipală.

Chiar din prima poezie din volumul *În marea trecere*, Blaga ne avertizează: cuvintele sale sunt *o tăcere-n afară*, ele nu mai exprimă decât *un sine mut de durere*, înfricoșat, tabloul unui spațiu *claustrat*. Cuvintele *sunt lacrimile celor care ar fi voit / așa de mult să plângă și n-au putut*, ne spune Blaga. În poezia *Psalm*, sentimentul dramatic este declanșat de neputința de a ști care evocă într-un mod subtil esența cunoașterii luciferice. Legătura creștină cu Dumnezeu fiind spulberată: „Te-am pierdut pentru totdeauna / în țărână, în foc, în văzduh și pe ape”. Această evocare a materiei și a vieții este înțeleasă prin acceptarea sacralității ca pe o catastrofă individuală. Acum apare în poezia sa nevoia de *a fi trăit extazul duhovnicesc*. Nemaivând lacrimi de pocăință, cuvintele sunt o consternare în fața unei stări sufletești: „Între răsăritul de soare și-apusul de soare / sunt numai tină și rană”.

O orientare reprezentativă a volumului poate fi observată atât din perspectiva unei raportări la divinitate, de măsurare cu nevăzutul: „Când eram copil mă jucam cu tine/ și-n închipuire, te desfăceam cum desfăci o jucărie”, cât și din perspectiva unei dorințe de a cunoaște sensul existenței: *De ce m-ai trimis în lumină, Mamă, / de ce m-ai trimis?* Este vorba despre coborârea în propria conștiință și înțelegerea ideii de infern, dar nu unul de tip sartrian, unde destrămarea ține de implicarea celorlalți, ci mai degrabă unul de tip nietzschean, unde coborârea în infernul patimilor se datorează și dorinței de înfruntare și anulare a divinității.

Poetul se mișcă neîncetat între două extreme, el trece de la *luciferism* direct la *pogorârea în infernul sufletesc*, cu viteza cu care se vorbește în literatura ascetică de trecerea de la *mândrie* la *deznădejde*. Iar această *instabilitate* de la o trăire la alta îi era caracteristică, pentru că este sesizată încă din volumul de debut. Astfel, G. Gană vorbește despre faptul că există, „la Blaga, o poezie a satului, a muntelui, a câmpului, a pădurii, a mării, formând linii tematice care *traversează* toată întinderea operei. Sunt *spații simbolice*, metafore rezumative ale cosmicului, nu *simple peisaje*, ele au o *semnificație existențială*, nu doar o *valoare plastică*”⁹ Este de remarcat că drama ființei este o dramă gnoseologică și una ontologică, deci avem de-a face cu un univers lepădat, o viziune a tristeții metafizice care transpune în simboluri existențiale stările

8. George Gană, în prefața la: Lucian Blaga, *Hronicul și cântecul vârstelor*, Editura Hyperion, Chișinău

9. Lucian Blaga, *Opera poetică*, cuvânt înainte de Eugen Simion, prefață de George Gană, ediție îngrijită de George Gană și Dorli Blaga, Editura Humanitas, București, 1995

de disperare.

III. Concluzie

În urma inserțiunii pe care am făcut-o, putem conchide că filosofia și lirica lui Lucian Blaga nu sunt două sisteme care alcătuiesc un cerc hermeneutic. Astfel, confluența filosoficului cu poeticul contribuie la eroziunea misterului și mijloacelor de reinventare a mitului. Singura posibilitate de împlânzire a tragicului este, paradoxal, ființarea omului întru mister și revelare, prin creație. Astfel, partea filosofică este sporită de ideea poetică. Pe parcursul cercetării, am încercat stabilirea a trei piloni care să asigure reciprocitatea dintre filosofia și poezia blagiană, primul pilon a avut în vedere perceperea misterului la nivel filosofic, cel de-al doilea, problematica actului creator, iar prin ultimul argument am încercat evidențierea legăturii dintre filosofia și lirica lui Blaga. Această corespondență poate fi pe de o parte voluntară, dacă ne gândim la argumentarea logică a ideii, dar poate să fie făcută și involuntar precum considera însuși Blaga, că un concept deși se naște dintr-o anumită atitudine poate fi adus în concordanță cu un alt concept.

Bibliografie - opera blagiană

Blaga, Lucian, *Poezii în Opere*, Ediție îngrijită de Dorli Blaga, București, Editura Minerva, 1974.

Blaga, Lucian, *Pietre pentru templul meu* în Zări și etape, text îngrijit și bibliografie de Dorli Blaga, București, Editura pentru Literatură, 1968.

Blaga, Lucian, *Trilogia cunoașterii*, în Opere, 8, Ediție îngrijită de Dorli Blaga, Studiu introductiv de Al. Tănase, București, Editura Minerva, 1983

Scrieri critice (despre poezia și filosofia blagiană)

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

Bălu, Ion, *Viața lui Lucian Blaga*, Monografie, vol. I, București, Editura Libra, 1995

Gană, George în prefața la Lucian Blaga, *Hronicul și cântecul vârstelor*, Ed. Hyperion, Chișinău

Drîmba, Ovidiu, *Istoria culturii și civilizației*, 1, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1985.

D.D. Roșca, *Studii și eseuri filosofice*, București, Editura Științifică, 1970

Petreu, Marta, *Perioada clasică a filosofiei românești*, în Filosofii paralele, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2005

Petreu, Marta, *Filosofii paralele*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2005

Băncilă, Vasile, *Lucian Blaga energie românească*, Tipografia Cartea Românească, 1938

Lucian Blaga's Philosophical Concepts

Alexandru COSMA

Universitatea de Vest „Vasile Goldiș” din Arad

As an author of a philosophically imposing writing, creator of an original thinking system, Lucian Blaga (1895-1961) is the most complex personality in Romanian culture from the interbelic period.

Blaga completed his studies in Vienna, where he obtained the title “doctor in philosophy”, proving himself later on with essays and studies on cultural philosophy published in the magazine “The Thinking” (Gandirea) and other magazines as well. Until 1938 he worked in diplomacy, being attached to the press, as an ambassador at Varsovia, Berna, and Lisbon. From 1938 he was a teacher in cultural philosophy at Cluj, until 1947, when he is removed from teaching and placed as a mere librarian, eventually becoming a researcher at the Romanian academy's subsidiary in Cluj.

Blaga's philosophical system begins from the impasse in classical rationalism due to new discoveries in physics and science in general. His philosophical project, in theme with the new discoveries in art and scientific thinking, regarded the overtaking the classic paradigm, the modern rationalism, to propose a new theory of knowledge, named by the author “ecstatic rationalism”, a new theory of culture based on the idea of the stilistical matrix, that has its origins in the structures on the collective unconscious, a new philosophical anthropology based on the idea of a creator destiny, a new metaphysical vision that has the central concept the idea of mystery.

The Fundamental Concepts of Blagian Philosophy:

The Blagian philosophic system is focused on the problem of knowledge and cultural philosophy:

1) Knowledge: is treated in the work “Luciferian knowledge” from the Trilogy of Knowledge and based on two original concepts: paradisiac knowledge and luciferian knowledge.

- Paradisiac-logic knowledge: is a rational type, aims to explain and reduce the mystery of the targeted knowledge, making it objective in concepts. Due to the excess of rationalism, it prevents the understanding of the essence.

- Luciferian-poetic knowledge: aims not to explain, conclude mysteries, but to amplify them. It allows the human soul to understand the essence of things which is inaccessible to reason. The focus of luciferian knowledge is always a mystery.

2) Style: is the collective features determined by factors which take action unconsciously on human communities, the very vision about the world of a nation. The specific of Romanian culture is constituted by the “mioritic space” (spatiul Mioritic) , based on a spatial succession of hill and valley , this causing a moral determination: “A soul desiring to cross the hill as an obstacle of fate (...) destiny that has its ups and downs” (Cultural Trilogy , “Mioritic space” Study).

3) Metaphor: has two types:

- Plastic metaphor: refers to objects in real life, without enriching their contents.

- Revelational metaphor: Aims to reveal a mystery by making use of the best poetic word; “cancels the usual meaning of actions , using as substitute, a new vision”.

- In Blaga’s conception, the metaphor does not mix with the respective figure of style , but represents the totality of methods through which a vision of existence is made. (philosophy, religion , mythology , art , science etc.)

- the metaphor does not reflect itself objectively upon the essence of the world, because knowledge is subjected to transcendent censor of the Great Anonymous (=God); this deficit of knowledge may be compensated through creation. (“Metaphor genesis and meaning of culture” study).

Man as an existence within a mystery

Blaga considered existence to be separated in 5 fundamental ways: inorganic , plant , animal , human , divine. They differentiate based on their way of being and the plane in which they exist.

The Human way of existing is characterized by the fact that it participates simultaneously in two existences (and two existence horizons). The first is the immediate horizon of self-preservation (common to both humans and animals); second is the mystery horizon and revelation , type specific only to humans. The passage from the first to the second took place through a morphologic mutation (biological), and also through an ontological one. The biologic mutation is the result of complex processes that end with the appearance of the brain, language and tools, as an effect of “horizontal evolution” which has the tendency to lead to a more strict specialization and fixation of organisms in a more limited environment. Next to this morphologic mutation, we have to deal with the human case of “ontological mutation”, which is the result of a “vertical evolution”, that leads to the appearance of a more complex level of organization and continuous “separation” of the existence horizon.

The Fulfilled Human is the human that exists simultaneously in both

ways of existence in the two horizons, but the specific or irreducible derives from the unbound tendency to reveal a mystery , through knowledge and creation. Blaga's thinking is completely oriented towards the determination of the specific human way of existence. Thus, Blaga created an anthropology or a ontology regional only to humans.

The Great Anonymous is the metaphysical center of existence, the supreme mystery, having the role of creator and the role to block infinite creation. The Great Anonymous emanates from itself "divine differentials", particles which , through gluing , form all the entities in existence. In the same time, The Great Anonymous limits creation not to provoke a "decentralization" of existence itself. The Human is defined by its permanent tendency to reveal mysteries, meaning to unravel and translate the world in human language. But the Great Anonymous defends the mystery of the world by placing between man and mysteries a "transcendent censor", which hinders absolute revelation of the mystery. Culture and civilization are concepts which express the two dimensions of human life and the two ways of existence. The human way is characterized through its insurmountable destiny , through creativity, and society is the objective support of this mode. Also , man is "a historical being", characterized through history , and thus unravels creation in unique forms , exceeding stereotypical formulas , specific to animals.

"Man alone has become a historical being , which means permanently historic , meaning a being that will forever exceed its creation but never its destiny".

Civilization consists in organization of the sensible world in accordance with human needs of self-preservation and material security. It has instrumental value , assures adaptation in the environment and satisfies biological needs. Culture is a symbol of being human , the result of our creation and revealing the mystery. That is why , culture can't be explained just by making usage of instrumental, pragmatic criteria as products of civilization. It must be judged by different criteria, meaning, its revelation. We have already introduced a few fundamental concepts through which Blaga characterized man: creational existence in the mystery's horizon and revealing of mystery; Culture and civilization , style and stylistic matrix. They will be explained in depth as we advance in the Blagian way of thinking.

Knowledge and Mystery

Lucian Blaga elaborated one of the most original theories of knowledge in the 20th century. He regards knowledge as a fundamental human value, an act of creation realized through science, philosophy, art, 3symbols, etc. As an aspect of creation, knowledge has a "metaphorical function" and a

“stylistic function”. The two attributes will be discussed as we move on, but it is necessary to mention that the “revelation function” indicates human tendency, never abandoned, to uncover and unravel the world’s mystery, and the “stylistic function” presumes the fact that any act of knowledge is part of certain stylistic categories, meaning relative and determined categories.

Blaga considered the existence of two forms of knowledge, a “paradisiac knowledge” and a “luciferic knowledge”. These distinct forms regard a difference in spiritual attitude, methods and procedures of rationalization. To better understand the point of this difference it is necessary to mention that the mystery, as an object of knowledge, has two aspects: a fanic aspect (revealed by a human’s experience) and a cryptic aspect (one that hides). Paradisiac knowledge regards latent mysteries and consists of real data research and in forming of ideas that are in analogy with the concrete material, fanic. It is a knowledge without problematic tension, content with reality, through which the human spirit accumulates a series of attributes applied to the concrete material, realizing a linear process, cumulative. As meaning and methodology, it is based on the observation and explanation.

Luciferic Knowledge on the other hand, operates upon open mysteries and produces a “quality value” sending ideas that are opposed to the concrete. The Copernician theory is the classic example of luciferic knowledge. This knowledge is defined by a problematic tension between spirit and object, and is based on a guided observation, with a desire for an “explanation” based on a theoretical construct that makes the jump from the fanic plane into the cryptic plane based on a hypothesis. It is about a hypothesis that the intellect elaborates to reveal a structure in-depth of the world. It is a constructive knowledge, active, that presumes an intensive and in-depth progress.

The difference between the two is not similar to that between that of the empiric and theoretic, neither like the one between intuitive knowledge and rational knowledge, and neither like the one between naïve and elaborate. Blaga mentions that through paradisiac knowledge we must comprehend primary knowledge, normal, that aims to determine the object, and through luciferic knowledge, a knowledge that aims to “open mysteries”, penetrate the cryptic aspect and reveal them.

Luciferic Knowledge has three forms:

- Plus-Knowledge, which consists in mitigation of the mystery. Exemplum Grata: Copernic demonstrated that the Earth revolves around the Sun, contrary to popular belief based on the illusion that the Sun revolves around the Earth. The mystery has been mitigated.

- Zero-Knowledge leads to the mystery becoming permanent. The example given by Blaga is the thesis regarding the apparition of organic life from inorganic material, hypothesis that made the mystery of life permanent

without offering a satisfactory explanation. Also Kant's idea after with the place itself can be created, as object of pure thought, but cannot be known in a positive way, functioning only as a negative concept, devoid of determination.

- Minus-Knowledge is an exceptional form that does not consist in the absence of knowledge but in a paradox, which leads to a fortification of the mystery. It is created in an anti-logic concept, in a formula that expresses something incomprehensible in a logic line of thought, the formula itself is a fortified mystery. Blaga's examples come mainly from modern science. As such, W. Wundt's affirmation, which states "the entire psyche contains much more than the sum of its elements" is such a formula. It can be interpreted in psychology similar to the sensation of a musical sound is much more than the sum of sensations that produce the sound.

Thus, Minus-knowledge refers to attributes in opposition towards the same object, being in disagreement with both the logical intellect and intuition. In fact Blaga affirmed that in minus-knowledge we have to face with "ecstatic intellect", unlike the "enstatic intellect" that operates in plus- and zero-knowledge. It is an intellect that produces a formula incomprehensible to logic and it cannot be solved by intuition, but it is "postulated", using conceptual terms. So, it is metalogical (incomprehensible to logic), cannot be categorized and in a double-negative regard towards concrete and intellect. It cannot be solved neither by logic nor concrete, but can be formulated.

This type of knowledge reminds, through its structure, of the Christian dogma formula of the Trinity, by which a divinity is suggested as a unique being in 3 different persons. This is, in all of its formulas, a splitting of terms that have between them a fortified logic (being-human, reduction-few, aspatial-invisible, undulation-twilight, whole-sum), without modifying its contents. Blaga considered there is a substantial analogy between the Christian dogma structure and the paradoxal formulas reached by contemporary science. In consequence, the transcendent is irrational, to the point it is self-contrary, but it can be formulated such as it fixates the contradiction, not dissolving it. From here, the thesis regarding "the absolute inconvertibility of the mystery" and the thesis of preservation of mysteries in the universe came to be. "Dogmatic Eon", his work from 1931, advances the idea of a new type of knowledge, an exceptional one, present especially in science and metaphysics, through which we are shown in a paradoxal manner the mystery of the world, that also deepens it.

The consequence of these theses is that any human knowledge is relative, but mankind will never cease its attempt to reveal such mysteries. There is a "transcendent censor" that implies absolute revelation of mysteries. From here comes the drama of human knowledge, the curse and greatness as a

being fated to creation and a relative revelation of the mystery.

Culture as a form of expressing human existence.

Blaga elaborated one of the most coherent and interesting theory about culture. In the opinions of some of his critics, this theory represents the most solid component of his system. As we stated, Blaga builds a vision of ample metaphysics, centered on the idea that man is fated to creation, and has a destiny of permanent creator. Man lives in a specific environment, made by himself, within a symbolic universe that detached him from nature. Culture is a sum of the world's symbolistic, a lecture of existence, a way to translate experience in symbolic language. This idea, that dominated cultural philosophy at the beginning of the 20th century, has an exceptional theoretical background in Blaga's thinking, an author to whom culture was the creator mechanism that made him human and led man to its current development. "Through culture, existence is enriched to its most profound variant. Culture is the visible sign, the expression, the figure and the body of this variant. Culture holds tighter to the definition of "human" than to its own physical form or at the very least, just as tight. On the other side, Blaga affirmed that man cannot evade the cultural sphere without ceasing to be "human": "The exodus from culture would lead to abolishing humanity as a race". Human existence is a cultural existence, with all of its implications. Analysis of this "historical body" of mankind may offer us the key to better understanding the ontological status of man. Culture has a metaphysical meaning, being a definite dimension of man under a historical report. Using this demonstration, with an empirical documentation in constant expansion, the anthropological thinking in our century searched in the area of cultural values the express manifestation of human "essence". In the widest meaning of the term, culture is the level of reality on which the human unravels his adventure in cosmos. We now know today that on this level and with the means it offers, man can give a shape to the world and offer meaning to its existence. Without underappreciating the biological and natural constraints, the affirmation that, man is in the first place a cultural being, is meant to preemptively remove any reduction meant to deliver man's destiny to a superior instance other than himself. Blaga's thesis is humanistic, because, placed in the cultural space, man appears as his own creation. The concept of creation and culture take a central place in Blagian conception. The revelation of the mystery takes place in two forms: Through knowledge and creation. Culture is the result of human creation, creation unraveled on all registers of existence and possible ties between man and world. Here's a definition of culture in which Blaga underlines its specific elements that form a unitary structure:

Creation of culture is: 1) a creation act 2) of revelation intent with ties

towards transcendence or mystery 3) utilizing the immediate as metaphorical material 4) exceeds the immediate through styling 5) and distances itself from transcendence through stylistic limits due to the metaphors. These aspects are definite to culture, which must be upheld solitary for the understanding of human creation.

Minor and Major Culture

Blaga elaborated a complex theory regarding the differences in traditional culture, popular culture and minor and major. The notion of history receives a different meaning, referring to a unravel of evolution, which shows creations of large magnitude, consistent and durable creations. Minor and Major cultures would be two cultural layers, with forms, and symbolic mechanisms and specific manifestations, between which the differences are of structure, not value, but between which exists some “passage”, extensions. These layers may be found, for instance, in ancient greek and roman, in middle ages and even some modern societies. In the modern age, minor cultures are local cultures, of a popular type, folk-lore, while others of an extraordinary vitality, others suffocated under the avalanche of modernization, only a few relics surviving inside the dominant structures of major cultures, modern type cultures, products of urban life and industrial era.

SECȚIUNEA a V-a

**LUCIAN BLAGA ÎN CRITICA
ȘI ISTORIOGRAFIA LITERARĂ RECENTE.**

ISTORIOGRAFIA ROMÂNEASCĂ DE DUPĂ 1989

Potențialul spectacular al dramaturgiei blagiene

Ioana MOROȘAN

Universitatea de Vest din Timișoara

Abstract: With regard to his poetry and philosophy, scholarship has firmly established Lucian Blaga as a canonical 20th century author. However, when considering his dramatic works, they have not enjoyed the same regard as Blaga's other pursuits, all the while being subjected to widely diverging interpretations. The innovative, almost insurrectionary spirit exhibited by Blaga's plays have incurred at the time of their appearance a certain level of skepticism on the part of critics, resulting in an attempt to squeeze them into an unfitting mould. This lies in stark contrast to their current critical assessment, where a tendency to emphasize the potential for spectacle and an active desire to overturn the conventional interpretations that view Blaga's drama exclusively in light of his poetry and philosophy can be observed. Therefore, the present paper argues for casting the spectacular dimension of Blaga's drama as a novel interpretative strategy on the historic axis of the author's critical assessment.

Cuvinte cheie: Lucian Blaga, spectacol, interpretări divergente, strategie interpretativă, teatrul secolului al XX-lea

Key-words: Lucian Blaga, spectacle, divergent interpretation, interpretative strategy, 20th century theatre

Dacă prin poezie și filosofie exegeza blagiană l-a consacrat pe Lucian Blaga drept autor reprezentativ pentru literatura secolului al XX-lea, dramaturgia sa a cunoscut pe linia diacronică a receptării interpretări divergente. Suflul novator și aproape insurecțional pe care îl aduc piesele blagiene a determinat la momentul apariției scepticismul vocii critice și încadrarea într-un șablon impropriu dramaturgiei lui. La antipod însă, în contextul receptării actuale, se urmărește decelarea potențialului spectacular al dramelor și răsturnarea convenționalelor grile de lectură prin care s-a interpretat teatrul lui Blaga numai prin filtrul poeziei și filosofiei sale. Astfel, lucrarea de față își propune să contureze dimensiunea spectaculară adusă la lumină de noua *strategie interpretativă*¹ a dramaturgiei blagiene pe axa evoluției exegetice.

Istoria receptării pieselor lui Blaga confirmă legitimitatea tezei unor reprezentanți ai Școlii de la Konstanz, precum Hans-Robert Jauss, despre

1. Vezi Stanley Fish, apud Terry Eagleton, *Teoria literară. O introducere*, traducere de Delia Ungureanu, Editura Polirom, Iași, 2008, p. 107.

relativitatea modelelor de interpretare influențate de contextul istoric – cultural și de conștiința receptoare: „Jausă încearcă să situeze opera literară în orizontul ei istoric [...]. Scopul acestei abordări este producerea unui nou tip de istorie literară centrată pe modul în care literatura este definită și receptată în diferite momente ale «receptării» istorice”². Prin urmare, dacă perspectiva teatrului – poezie, dedicat lecturii, impusă de critica coercitivă a exegeților consacrați ca George Călinescu, Nicolae Iorga, Ovid Densusianu, chiar și Ovid S. Crohmălniceanu, a dominat hermeneutica secolului trecut, studiile mai recente, cu precădere cele publicate în volumele „Societății Culturale Lucian Blaga”, *Meridian*, deschid o nouă direcție interpretativă care obliterează ipoteza „teatrului într-un fotoliu”³ prin aducerea în prim-plan a propensiunii teatrului blagian spre inovație și spectacol.

Dimensiunea teatrală a dramaturgiei blagiene este tot mai nuanțată, iar această direcție interpretativă se configurează sub stindardul *Integralei teatrului blagian*, prin studiile unor exegeți de referință în acest sens, precum Doina Modola, Ion M. Tomuș, Mariano Martin Rodriguez sau Constantin Cubleşan. Astfel, am putea privi „Societatea Culturală Lucian Blaga”, prin prisma tezei lui Pierre Bourdieu, ca pe o arie ce corespunde unui câmp de producție restrânsă⁴, corelativ ochiului avizat; deoarece prin arsenalul său creează o nouă grilă, iar „tehnicile folosite se încorporează în codurile dominante”⁵ de interpretare a textului și se instituționalizează. Meritul acestui grup hermeneutic este acela de a resuscita și de a reliefa valențe neexplorate ale dramaturgiei blagiene, după cum afirmă Doina Modola: „Societatea Lucian Blaga își propune să creeze cadrul unei raportări actuale, creatoare, dinamice și libere la creația blagiană”⁶, astfel actualizând-o și creând o nouă paradigmă de receptare. Prin urmare, acest cerc reprezintă un mediu propice pentru constituirea unui nou habitus de interpretare care urmărește decantarea spectacularului din piesele blagiene de poezia și filosofia lui.

Dacă la început Lucian Blaga s-a afirmat ca poet și filosof, exegeza epocii l-a consacrat drept autor canonic în poezia și filosofia secolului al XX-lea. Însă în ceea ce privește dramaturgia, încărcată de mit și modernitate, configurată asemenea unei scrieri insurgente, aceasta n-a putut fi receptată în momentul

2. Idem, *ibidem*, p. 104.

3. Vezi Musset, apud Doina Modola, *Lucian Blaga și teatrul. Insurgentul*, Editura Anima, București, 1999, p. 21.

4. Pierre Bourdieu delimitează în cadrul sistemului literar două subsisteme: câmpul de producție restrâns care implică ochiul avizat, aria exegeților și câmpul de producție largă care vizează receptorul comun.

5. Vezi Bourdieu, apud Paul Cornea, *Introducere în teoria lecturii*, Editura Polirom, Iași, 1998, p. 97.

6. Doina Modola, *Teatrul blagian – bilanș spectacologic*, în *** *Meridian Blaga* 5, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2005, p. 169.

apariției decât ca o amalgamare de elemente poetice și filosofice sub forma unei drame. Șablonul static și convențional, creat de N. Iorga, Mihail Dragomirescu, Ovid Densusianu, a determinat absența pieselor blagiene de pe scena teatrelor. Reverberația acestui model de receptare a pieselor lui Blaga s-a perpetuat și în cursul deceniilor care au urmat, cu o nuanță subtil decongestionantă, astfel că în anii '60 Ovid S. Crohmălniceanu afirmă în studiul său că „piesele lui Blaga au fost jucate puțin și n-au avut prea mare ecou în viața teatrală. Interesul pe care l-au trezit opere ca *Zamolxe*, *Tulburarea apelor*, *Meșterul Manole* sau *Cruciada copiilor* a fost până la urmă de ordin poetic”⁷. Iar în decada următoare persistă aceeași tendință de omogenizare a teatrului cu poezia, astfel în 1971 Vasile Fanache afirmă că „dramaturgul Blaga se dezvoltă paralel cu poetul și filosoful [...]. Poezia și filosofia se absorb în contingent, care e cu necesitate locul acțiunii teatrale”⁸. Mai târziu, Liviu Rusu decelează dimensiunea faustiană a aceluiași teatru – liric, iar deja în studiul exhaustiv al lui Eugen Todoran se conturează o vagă dimensiune spectaculară, criticul situând mitul dramatic la confluența dintre poezie și reprezentare teatrală: „teatrul lui Blaga este totodată poetic și filosofic pretinzând prin situarea textului în centrul reprezentării, o relație adecvată între literatură și spectacol”⁹. Treptat, modelele perimate se vor dispersa prin efortul euristic al tinerei exegeze, concentrate în jurul „Societății Culturale Lucian Blaga” și transpate, astfel, noua formulă de abordare a teatrului blagian bazată pe fondul său spectacular.

Studiile Doinei Modola constituie nucleul concentrat care animă noua direcție hermeneutică. Aceste lucrări propun o interpretare a dramaturgiei blagiene dintr-o perspectivă exclusiv teatrologică, iar potențialul spectacular este explorat aproape până la excedare, fapt ce o va determina să afirme despre Blaga că este „un artaudian *avant la lettre*”¹⁰, un creator de teatru dedicat cu desăvârșire vieții scenice. Confirmând ipoteza lui Jauss despre receptarea influențată de contextul istoric și cultural, determinând variația și diversitatea strategiilor interpretative, însăși Doina Modola va enunța în acest sens: „Piesele lui Blaga au căpătat în timp o concretețe *teatral – dramaturgică* adecvată [...]. Ele au fost ajunse din urmă indirect, prin creditarea publică a inovațiilor și achizițiilor avangardei teatrale [...], mai ales după Al Doilea Război Mondial (teatrul brechtian, absurd, existențialist, expresionist)”¹¹.

7. Ovid S. Crohmălniceanu, *Lucian Blaga*, Editura pentru Literatură, București, 1963, p. 175.

8. Vasile Fanache, apud George Gană, în prefața la *Lucian Blaga. Opere*, vol. V, Ediție critică și studiu introductiv de George Gană, Editura Minerva, București, 1993, p. 392.

9. Eugen Todoran, *Lucian Blaga: Mitul dramatic*, Editura Facla, Timișoara, 1985, p. 9.

10. Doina Modola, *Lucian Blaga și teatrul. Insurgentul*, ed. cit., p. 169.

11. Idem, *Lucian Blaga și teatrul. Riscurile avangardei*, Editura Anima, București, 2003, p. 13.

Deci, noua strategie de abordare a teatrului blagian ia naștere sub imboldul unui fenomen exterior, extratextual. Doina Modola va reliefa teatralitatea pieselor lui Blaga prin imagistică, prin alternanța anticului cu modernul, prin personajele complexe care trăiesc conflicte interioare concentrate, prin energia scenică și simbolistica situațiilor, a conflictelor și a personajelor.

Ca premisă pentru conturarea noului mod de abordare a teatrului blagian, Doina Modola aduce în prim-plan concepția lingvistului Sextil Pușcariu despre piesele lui Blaga, atipică în rândul contemporanilor săi, deoarece, concentrându-și atenția asupra „polisemiei discursului”¹², remarcă ruptura pe care o produce dramaturgul în teatrul românesc, căci în locul gesticii actanțiale, la Blaga primează gestică verbalizată și conceptualizată care determină tensiunea scenică. Tot pentru receptarea lui Blaga (și) ca dramaturg propriu-zis a pledat Dan C. Mihăilescu enunțând că „prin concentrarea tensională a celor mai substanțiale reușite scenice ale sale, pe coordonata conflictuală [...], Blaga își afirmă *ab initio* coeficientul de teatralitate”¹³. Prin urmare, atât Sextil Pușcariu, cât și Dan C. Mihăilescu contribuie astfel la imboldul dat noii direcții exegetice. De asemenea, Modola folosește drept argument pentru a demonstra potențialul spectacular al pieselor bliagene marile reprezentări ale unor regizori care au pus aceste piese sub eclerajul scenic. Un reper grăitor în acest sens îl constituie reprezentația lui Dinu Cernescu, *Zamolxe*, pentru regizarea într-o cheie experimentală; aceeași nuanță de reprezentare – experiment se regăsește și în spectacolul Ancăi Bradu, *Mă joc cu voi așa cum doriți*, în regizările în manieră postmodernistă ale Ancăi Mihuț, în simbolul ca formă de reprezentare a teatrului blagian în perspectiva lui Mihai Măniuțiu¹⁴. Eforturile regizorilor care au explorat scenicitatea dramaturgiei lui Blaga au oferit un material real noului cerc hermeneutic spre a da un contur autonom și incontestabil *Integralei teatrului blagian*.

De altfel, se poate sublinia că reactualizarea teatrului blagian prin interpretarea sa din perspectivă spectaculară rezultă atât din activitatea noului cerc hermeneutic, cât și din ambivalența textului în sine. Potențialul de actualizare e o componentă intrinsecă a operei bliagene care poate fi perpetuu explorată, căci teatrul lui Blaga, în fond, ilustrează „fuziunea orizonturilor”¹⁵, în terminologia lui Gadamer, adică intersectarea a două planuri temporale, cel mitic, arhetipal cu orizontul modern, avangardist, expresionist. Acest melanj

12. Vezi idem, *Lucian Blaga și teatrul. Insurgentul*, ed. cit., p. 12.

13. Dan C. Mihăilescu, *Dramaturgia lui Lucian Blaga*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1984, p. 19.

14. Vezi Doina Modola, *Lucian Blaga și teatrul. Insurgentul*, ed. cit., p. 12.

15. Vezi H. G. Gadamer, apud Jean Starobinski, *Textul și interpretul*, traducere și prefață de Ion Pop, Editura Univers, București, 1985, p. 10.

constituie un important suport recurent pentru resortul noii direcții exegetice spre a dovedi spectacularul blagian. Ambivalența dramaturgiei blagiene și a dramaturgului în sine e marcată de dimensiunea nietzscheană, pe de o parte, urmărind recuperarea modelelor arhetipale, și dimensiunea modernistă, pe de altă parte, prin modalitatea de reprezentare dramatică a miturilor. Exegeza nu trebuie să caute comprehensiunea deplină a contextului original al creației pentru a da un sens nou, întrucât, enunță Gadamer, „înțelegerea orizontului original al lecturii evidențiază mai pregnant receptarea actuală”¹⁶. Blaga însuși conferă prin textele lui dramatice un material reactualizabil pentru orice context, căruia *ochiul viu*¹⁷, sub influența valorilor epocii, îi va nuanța actualitatea prin diferite strategii interpretative descoperite, validate și instituționalizate prin efortul euristic aferent noului cadru exegetic.

Alternanța miturilor cu elementele moderniste, deseori reliefată în studiile Doinei Modola, determină simbolistica vastă a pieselor care, la rândul ei, creează o complexă imagistică și energie scenică. Așadar, tragicul mitic, arhetipal în formulă expresionistă constituie nucleul fundamental al coeficientului spectacular în dramaturgia lui Blaga, astfel noul resort hermeneutic, în care se regăsește și Doina Modola, va plasa teatrul blagian pe axa scenicității, la antipod față de teatrul lui Caragiale, căci, dacă dramaturgia caragialeană încapsulează umorul și comicul carnavalesc, piesele lui Blaga acoperă orizontul tragic și carnavalescul de factură tragică, desăvârșit cu precădere, după Ion M. Tomuș, în *Anton Pann*.

Noul cadru de interpretare, care urmărește teatralizarea dramaturgiei lui Lucian Blaga, își lărgeste resortul prin studiile remarcabile în acest sens, semnate de Ion M. Tomuș. Provenind din sfera teatrului, Tomuș urmărește, în primul rând, o decantare completă a teatrului blagian de poezia și filosofia dramaturgului Blaga. De asemenea, are în vedere eliminarea valențelor lirice din piesele lui, impuse de criticii canonici ai secolului trecut, și deplina consacrare a dramelor scenicității. Astfel, criticul afirmă că: „nefericitele expresii *poet – filosof, poet – dramaturg* nu ne oferă niciun traseu de acces spre energiile dramatice care capătă contur atunci când sunt analizate prin perspectiva spectacularului și a generoasei posibilități de reprezentare scenică”¹⁸. Spre a demonstra natura teatrală a dramei blagiene, Tomuș aduce în prim-plan piesa *Anton Pann*, al cărei caracter spectacular e dovedit de potențialul (meta)teatral al piesei, aceasta reprezentând un *teatru în teatru*¹⁹. În

16. Idem, *ibidem*.

17. Idem, *ibidem*.

18. Ion M. Tomuș, *Traseul lui Anton Pann prin diferite forme de manifestare a spectacularului*, în *** *Meridian Blaga 7, Tom 1: Literatură*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2007, p. 256.

19. Idem, *ibidem*.

acest sens, atenția lui Tomuș e focalizată, în special, pe tensiunea determinată de raporturile atipice (om – animal) și complexe între personaje, cărora le adaugă o conștiință scenică de care ele devin conștiente, reprezentată fiind prin măști, astfel o apropiere de modelul *Commediei dell'arte*. De asemenea, Tomuș reliefează dimensiunea ludică, deoarece improvizația ca joc devine un mecanism de reprezentare a caracterelor. Exegetul generalizează aceste fenomene pentru întreaga creație dramaturgică a lui Lucian Blaga, pe care o plasează exclusiv în orizontul actanțial, în spațiul scenic, obliterated aproape vehement grila convențională de abordare a teatrului blagian ca teatru liric: „teatrul lui Blaga abundă în elemente spectaculare care trebuie evaluate în relație directă cu scena [...]. Dimensiunile spectaculare ale textelor dramatice blagiene n-au fost valorificate ca atare, pentru ceea ce reprezintă, adică uneltele dramatice, mijloace de expresie scenică a energiilor dramatice din text”²⁰.

În continuare, Ion M. Tomuș, urmărind amplificarea potențialului spectacular în teatrul blagian, nuanțează tensiunile scenice, care, în accepțiunea lui, domină dramaturgia lui Blaga. În studiul dedicat piesei *Ivanca*, Tomuș reliefează, poate cel mai bine, manifestările scenice ale energiilor dramatice care se întrepătrund prin „vase comunicante”²¹. Raportul dintre *Ivanca*, personaj ce aparține „câmpului nemărginit”²², și Luca, un desăvârșit caracter shakespearean²³ în toposul limitat al odăii, dinamizează spațiul teatral, întrucât prin ei se realizează întrepătrunderea energiilor. Acest motiv al confluenței, al fuziunii orizontului mărginit cu cel ilimitat, al interiorului cu exteriorul reprezintă un element important în repertoriul spectacular al pieselor lui Blaga, remarcat și de Doina Modola în spectacolul *Ivanca* regizat de Anca Bradu, care „se desfășoară la confluența vagă a exteriorului cu interiorul, plin de energie”²⁴. Recuzita, pistolul și ceasornicul devin „principii comunicante”²⁵ absorbind tensiunea dramatică, iar activarea lor la finalul piesei marchează „treccrea personajelor într-un alt complex de energii”²⁶.

În același resort al receptării teatrului blagian ca spectacol se va afirma și Mariano Martin Rodriguez. Exegetul, urmărind din exterior întregul istoric al interpretărilor pieselor lui Blaga, aduce o perspectivă atipică de abordare,

20. Idem, *ibidem*, p. 256-259.

21. Ion M. Tomuș, *Un pistol și un ceasornic. Principiul comunicant al energiilor dramatice în Ivanca*, în *** *Meridian Blaga 5*, ed. cit., p. 240.

22. Idem, *ibidem*.

23. Idem, *ibidem*.

24. Doina Modola, *Teatrul blagian – bilanț spectacologic*, în *** *Meridian Blaga 5*, ed. cit., p. 171.

25. Ion M. Tomuș, *Un pistol și un ceasornic. Principiul comunicant al energiilor dramatice în Ivanca*, în *** *Meridian Blaga 5*, ed. cit., p. 238.

26. Idem, *ibidem*, p. 243.

deoarece el consemnează, în primul rând, apartenența dramelor blagiene la spațiul scenicității. El vede dimensiunea spectaculară ca strat fundamental al acestui teatru, de aceea impută absența pieselor de pe scena teatrelor. Cu toate acestea, conform perspectivei exegetice a lui Rodriguez, dimensiunea poetică este existentă în această dramaturgie spectaculară, nu este eliminată complet, ca în studiile lui Ion M. Tomuș, și substituită de elementul ludic. Prin urmare, canalizându-și atenția asupra piesei *Înviere*, va conchide că aceasta reprezintă o *pantomimă – literară*²⁷, însă afirmă într-o primă fază despre această piesă că „nimic nu ar fi putut demonstra mai bine că Blaga nu scria produse dramatice doar pentru a fi citite”²⁸. De asemenea, Mariano Martin Rodriguez valorifică, totodată, poeticitatea și formula avangardistă a teatrului blagian, enunțând faptul că *Înviere* este „poezie scenică simbolistă cu deschidere spre contribuțiile tehnice și filosofice ale avangardismului”²⁹. Astfel, apropie teatrul lui Lucian Blaga de modelul dramaturgiei lui Federico García Lorca.

Întreaga istorie controversată și paradoxală a receptării teatrului blagian este, în primul rând, rezultatul contextelor culturale diferite. Astfel, primii exegeți consacrați ai dramaturgiei lui Blaga, prinși în paradigmele unei formații conservatoare, nu au încercat să accepte inovația dramelor blagiene, urmărind să o adapteze unui șablon, *teatrul pur liric*. Însă dramaturgia blagiană se dovedește nepretabilă la modelele convenționale, tocmai pentru că Blaga a creat un nou tip de teatru, iar interpretările poate n-au fost adecvate, în acest sens, Doina Modola consemnează faptul că: „apariția insolită a teatrului blagian, într-un context teatral vetust și copleșit de mediocritate, a șocat prin aria problematicei, prin structura neobișnuită a intrigii și a conflictului, prin polifonia și polisemia discursului”³⁰. Depășirea modelelor convenționale se produce într-un co³¹ntext istoric și cultural decongestionat, iar noua strategie interpretativă dobândește amploare prin studiile publicate în cadrul „Societății Culturale Lucian Blaga” și al proiectului intitulat *Integrala teatrului blagian*, care constituie „un amplu laborator al creației teatrale blagiene, un atelier deschis cercetătorilor și încercărilor spectaculare diverse”³².

Așadar, deși nu putem contesta caracterul original al studiilor elaborate de noua exegeză, scopul lor de a consacra teatrul blagian spectacularului

27. Mariano Martin Rodriguez, *Pantomima ca literatură – Înviere*, în *Meridian Blaga* 8, *Tom 1: Literatură*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2008, p. 179.

28. Idem, *ibidem*, p. 183.

29. Idem, *ibidem*, p. 203.

30. Doina Modola, *Lucian Blaga și teatrul. Riscurile avangardei*, ed. cit. p. 15.

31

32. Idem, *Teatrul blagian. Bilanț spectacologic*, în *** *Meridian Blaga* 5, ed. cit., p. 170.

determină convergența acestor lucrări spre o direcție singulară. Prin efortul lor euristic demonstrează faptul că teatrul blagian implică scenicitate, astfel instituie o nouă strategie de receptare și deschid o nouă perspectivă asupra pieselor lui Blaga, obliterând modelul convențional impus de critica coercitivă a lui N. Iorga, Ovid. Densusianu, G. Călinescu, Mihail Dragomirescu. În fond, noul cerc hermeneutic valorifică un potențial pe care Blaga însuși îl vedea în piesele sale, după cum afirmă: „dacă într-o buna zi eu nu voi mai fi și se va vorbi de teatrul meu ca de un teatru pur literar, voi să nu protestați [...]”. Puteți spune că ceea ce am scris nici nu e teatru [...]. Fiți siguri că, la soroc, va veni scena la mine să-și ceară scuze”³³.

Bibliografie:

- Blaga, L. (1993): Opere. Teatru, vol. V, Ediție critică și studiu introductiv de George Gană, Editura Minerva, București.
- Cornea, P. (1998): Introducere în teoria lecturii, Editura Polirom, Iași.
- Crohmalniceanu, Ov. S. (1963): Lucian Blaga, Editura pentru Literatură, București.
- Eagleton, T. (2008): Teoria literară. O introducere, traducere de Delia Ungureanu, Editura Polirom, Iași.
- Mihăilescu, D. C. (1984): Dramaturgia lui Lucian Blaga, Editura Dacia, Cluj-Napoca.
- Modola, D. (2005): Teatrul blagian – bilanț spectacologic, în *** Meridian Blaga 5, Tom 1: Literatură, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca.
- Modola, D. (2003): Lucian Blaga și teatrul. Riscurile avangardei, Editura Anima, București.
- Modola, D. (1999): Lucian Blaga și teatrul. Insurgentul, Editura Anima, București.
- Rodriguez, M. M. (2008): Pantomima ca literatură – Înviere, în *** Meridian Blaga 8, Tom 1: Literatură, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca.
- Starobinski, J. (1985): Textul și interpretul, traducere și prefață de Ion Pop, Editura Univers, București.
- Todoran, E. (1985): Lucian Blaga: Mitul dramatic, Editura Facla, Timișoara.
- Tomuș, I. M. (2005): Un pistol și un ceasornic. Principiul comunicant al energiilor dramatice din Ivanca, în *** Meridian Blaga 5, Tom 1: Literatură, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca.
- Tomuș, I. M. (2007): Traseul lui Anton Pann prin diferite forme de manifestare a spectacularului, în *** Meridian Blaga 7, Tom 1: Literatură, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca.

33. Lucian Blaga, apud Doina Modola, *Lucian Blaga și teatrul. Insurgentul*, ed. cit., p. 239.

DE LA APOCALIPTICUL STIHIAL LA „APOCALIPSA DE CARTON”

Iasmina BOT
Universitatea de Vest din Timișoara

Both Lucian Blaga and Nichita Danilov are focusing in the two poems, *Veac* and *Secol*, on a specific theme, the apocalypse. The term apocalyptic has such an important role in Blaga's poetry that it is interpreted as the revelation of a mystery. Nichita Danilov, as well, manages to create in some of his poems, for example, *Veac*, *Căderea Îngerilor*, a universe which resembles the one created by Blaga, a universe in which the dominant themes are the aspiration towards the absolute, the apocalyptic vision, the degradation of the world. Blaga describes in his poem, *Veac*, a darkling world with ironic emphasis, but which has also infernal accents. Danilov presents in his poem an apocalyptic dimension of the double, masquerade, irony and insanity.

Termeni cheie: apocaliptic, ironie, nebunie, farsă, expresionism

Key words: apocalyptic, irony, insanity, masquerade, expressionism

În *Zări și etape*, Lucian Blaga identifică trei valori specifice ale tendințelor formative, și anume individualul, tipizantul și absolutul. Ultima dintre valori reprezintă noțiunea fundamentală a expresionismului. Prin definiție, expresionismul reprezintă „redarea lucrurilor *sub specie absoluti*”¹, adică ignorând particularitățile și noțiunea lor canonică de specie. În *Orizont și stil*, prima parte a *Trilogiei culturii*, Blaga menționează existența a trei moduri ale năzuinței formative: modul individualizant, modul tipizant și modul stihial sau elementarizant. Năzuința formativă reprezintă nevoia de a imprima forme articulate tuturor lucrurilor integrate în orizontul nostru imaginar. Cel de-al treilea mod al năzuinței formative, stihialul, constrânge lucrurile să renunțe la individualitate, pentru a deveni expresii ale unui principiu universal, „ale unui ce elementar, care depășește individul și specia”². La fel ca modul individualizant sau cel tipizant, și stihialul este un mod formativ. Dacă în gândire, modul stihial vizează noțiunile fundamentale, în artă, acest *nisus formativus* exprimă trăiri ce se diferențiază de cele întâlnite în arta individualizantă sau în cea tipizantă. Blaga oferă drept exemplu pictura lui Van Gogh, ce e realizată în întregime în formă stihială. Poetul asociază cel de-al treilea mod al năzuinței formative cu expresionismul, dat fiind faptul că alege ca exemplu pentru arta stihială pictura lui Van Gogh.

Spre deosebire de alți teoreticieni, Lucian Blaga constată că poetica expresionistă nu e numai o exagerare a naturalului ce tinde spre caricatural.

Atât poetul, cât și teoreticianul Blaga își îndreaptă atenția spre un nou stil ce vizează accentele și aspirațiile supraindividuale, de exemplu rătăcirea în necunoscut, transcendentul, înclinația spre stihial, apocalipticul. În ceea ce privește apocalipticul, Lucian Blaga afirmă într-unul dintre aforismele sale că, în viziunea lui, acesta reprezintă al treilea fel de a concepe lucrurile, pe lângă cel logic și cel nelogic: „Se crede că sunt cu puțință numai două feluri de a concepe lucrurile: logicul și nelogicul. Eu cred într-o a treia posibilitate: apocalipticul. Realitatea e de natură apocaliptică, adică realitatea se desfășoară în revelații de-o absurditate divină, în care fulgerător ghicești un înțeles superior pe care nu-l poți prinde. «Apocalipticul» tinde să devină pentru mine o noțiune originară, de temelie, așa cum pentru alții au fost substanța, ideea, voința, înconștientul sau durata creatoare”³. Dacă la început apocalipticul reprezenta pentru Blaga un concept, mai apoi, ajunge să fie interpretat drept revelația unui mister. Reprezentarea apocalipticului ca degradare în poezia blagiană descrie o lume în care domină anomia, iar normalitatea este suprimată. Descoperim, astfel, în această lume, imagini reprezentative ale infernalului și grotescului, dar și una dintre temerile existențiale ale poetului, și anume moartea mitului.

Fără nicio îndoială, Blaga este considerat unul dintre reprezentanții de seamă ai expresionismului, întrucât „el nu numai a analizat noua mișcare, ci și a creat în spiritul ei european considerând «duhul național» corespunzător cu etnicul, o nouă dimensiune a existenței umane în artă, în care context satul este relevat istoric și mitic”⁴. Satul este situat în centrul Universului, astfel că deține misterul veșniciei, spre deosebire de oraș, pe care Lucian Blaga îl percepe drept un spațiu guvernat de legile civilizației. Expresionismul își pune amprenta asupra creației blagiene, astfel că regăsim în volumele de poezii trăsături caracteristice acestui curent. Năzuința de a accede spre absolut pe care o observăm în poezii precum *Pasărea sfântă*, *Vreau să joc*, panismul ce domină volumul *Pașii profetului*, pe care îl putem descrie drept o stare de lăncezeală paradisiacă, precum și înclinația poetului spre mister reprezintă trăsături caracteristice expresionismului.

Blaga calcă pe urmele celorlalți expresioniști în momentul în care decide să redea în poezia sa acele stări de spaimă tainică și apăsătoare degradantă. Ovid S. Crohmălniceanu afirmă că: „Încă o dată, ca expresioniștii, Blaga e un cântăreț al sfârșiturilor”⁵, astfel că descoperim în lirica blagiană imagini înfricoșătoare ce prevestesc fie o calamitate, precum în *Veac*, fie descriu ravagiile provocate de noul diluviu din *Pe ape*. Imagistica blagiană este percepută de critică drept una de natură expresionistă. În primele volume, *Poemele luminii* (1919) și *Pașii profetului* (1921), entuziasmul poetului este perceput prin intermediul exuberanței gesticii din poezii precum *Vreau să joc* sau *Dați-mi un trup, voi munților*. Începând cu *În marea trecere*, patosul poetului dispare

treptat, întrucât Blaga abordează o perspectivă lăuntrică asupra lucrurilor. În această etapă nu primează simțurile, ci, mai degrabă, intelectul, al cărui rol este de a explora domeniul cunoașterii, în căutarea misterului.

Unul dintre scriitorii ce urmează modelul blagian este Nichita Danilov, reprezentant al generației '80. Danilov exprimă în poeziile sale o viziune ambivalentă asupra lumii. Poetul moldovean prezintă imaginea unei lumi dominate de regimul comunist, urmând ca mai apoi să ofere cititorilor o incursiune într-un spațiu eliberat de presiunea ceaușistă. În unele dintre poeziile sale, *Secol*, *Căderea îngerilor*, Danilov reușește să creeze un univers similar celui blagian, în care predomină aspirația spre absolut, viziunea apocaliptică, degradarea lumii.

Dacă aruncăm o scurtă privire asupra operei lui Nichita Danilov, vom observa că stilul lui se aseamănă într-o anumită măsură cu cel al lui Blaga. Înclinația spre cucerirea absolutului, o trăsătură specifică poeziei bliagene, o regăsim și la Danilov în poezii ca *Vulturii orbi*, *Peregrinare* etc. Opera poetului debutează printr-un romantism de natură violentă, dominat, în același timp, de aspirația spre candoare și sacralitate. Prima plachetă de poezii a scriitorului moldovean este situată sub semnul liricii oraculare bliagene. Putem afirma că poezia lui Danilov este dominată de un neoexpresionism mistic și fantezist, ce se împletește cu o conștiință zeflemitoare. Poetul creează o poezie metaforică, ce transcende timpul, încadrată în scenarii mitice, pe alocuri alegorică.

În *Apocalipsa de carton*, Nichita Danilov se concentrează asupra creațiilor lirice ale unor poeți precum Ion Mureșan, Nichita Stănescu, Petru Romoșan. Titlul cărții ne determină să ne gândim la o apocalipsă a himerei, a falsei, tratată într-o cheie neoexpresionistă. Dacă la Blaga apocalipticul stihial tinde spre absolut, la Danilov apocalipsa rămâne una de carton, întrucât nu reușește să pătrundă în profunzimea lucrurilor, rămânând la suprafață. Implicit, tendința de ascensiune spre absolut oferă speranța unui nou început. Viziunea lui Danilov surprinde o dimensiune în care apocalipsa de carton lasă totul într-o suspendare continuă.

În cadrul lucrării voi pune în oglindă poezia bliagiană *Veac*, ce face parte din volumul *Lauda somnului* (1921), și poezia *Secol* a lui Nichita Danilov, din volumul *Deasupra lucrurilor, neantul* (1991). În *Veac* descoperim o lume apocaliptică apropiată de viziunea lui Danilov din *Secol*. Amândoi utilizează imagini reprezentative cu scopul de a descrie evenimentele ce precedă inevitabilul sfârșit. Paralelismul dintre cele două poezii este evident încă din titlu, întrucât ambele cuvinte, *veac* și *secol*, desemnează un interval de timp de o sută de ani. Atât Danilov, cât și Blaga conturează un univers în care predomină infernalul surprins în note ironice. Poetul moldovean descrie în *Secol* o lume apocaliptică a iluziei, a falsei, situată sub semnul ludicului,

dovedind, în acest mod, că este un reprezentant al neoexpresionismului. Blaga jonglează în *Veac* cu două tipuri de viziuni, una apocaliptică, iar cealaltă zeflemistă. Tocmai tendința de a prezenta în poeziile sale o lume degradată, urmărită la tot pasul de semnele unui final inevitabil e piesa centrală ce are rolul de a realiza o conexiune între Lucian Blaga și neoexpresioniști.

Poezia *Veac* a lui Blaga se deschide cu o imagine apocaliptică, reprezentată de „mașinile subpământesti”, astfel că se conturează deja o legătură între lumea terestră și dimensiunea htoniană. Aceste „mașini subpământesti” sunt percepute drept instrumentele machiavelice ale civilizației moderne și, totodată, elementele caracteristice veacului aflat într-o continuă dezvoltare tehnologică. În subteran domnește haosul, iar în aer se aud „zvonuri electrice” al căror rol este cel de a străbate distanțele dintre „turnurile intercontinentale”, stabilind în acest mod comunicarea între continente. Un alt element al evoluției tehnologice este reprezentat de imaginea antenelor „de pe case”, prin intermediul cărora oamenii pot auzi „alte graiuri” și pot afla „alte vești”, un avantaj de care înainte nu beneficiau. În viziunea tradițională a omului care trăiește după criteriul „veșnicia s-a născut la sat”, procesul evolutiv al tehnologiei este interpretat drept un semn ce prevestește iminenta apocalipsă. Contribuția mașinilor subpământesti, a firelor electrice și a antenelor de televizor este percepută drept o alianță a lumii htoniene cu nevăzutul, cu scopul de a nimici dimensiunea telurică: „Umblă mașinile subpământesti. În nevăzut peste turnuri/ intercontinentale zvonuri electrice./ De pe case antenele pipăie spații/ cu alte graiuri și alte vești”⁶.

Danilov surprinde în *Secol* o lume degradată, al cărei final este din ce în ce mai aproape. Prima strofă a poeziei ne oferă o incursiune într-o dimensiune în care domnește hazardul. La fel ca în poezia lui Blaga, și în cea a lui Danilov descoperim încă de la început că este vorba despre un *secol* al apocalipsei, situat sub semnul dublului. În primele versuri ne este prezentată o variantă a modului în care omenirea ar putea pieri, înecul. „Toate scaunele au fost aruncate în mare” și „toate mesele au fost azvârlite în ocean” sunt imagini ce ne duc cu gândul la un naufragiu. Glasurile mulțimii înspăimântate freamătă sub fereastră, acolo unde s-a adăpostit în așteptarea morții. Registrul se schimbă radical spre finalul strofei, oferind întâietate dublului, reprezentat printr-o versiune apocaliptică a farsei, iluziei și nebuniei. Casa nu este altceva decât o navă a nebunilor, la cârmele căreia se află F.M. Dostoievski, „îmbrăcat în uniformă de căpitan”: „Toate scaunele au fost aruncate în mare/ toate mesele au fost azvârlite în Ocean./ Glasurile mulțimii vuiesc sub fereastră;/ în mijlocul casei zace F.M. Dostoievski,/ în uniformă de căpitan!”⁷.

A doua strofă a poeziei blagiene *Veac* continuă descrierea lumii apocaliptice. Blaga își îndreaptă acum atenția asupra unui alt semn al

sfârșitului, revoluția, ce se află în plină desfășurare. Diferite acțiuni se petrec, concomitent, atât pe străzi, cât și în teatre. „Semnalele se-ncrucicează albastre prin străzi”, într-un îndemn de a lupta pentru libertate, în teatre „strigă luminile”, iar cortina se ridică, pentru un ultim spectacol, în care „se exaltă libertățile insului”. Încă din timpul revoltei, „se profeteșc prăbușirile”, ca și cum fiecare și-ar calcula șansele de a învinge. La sfârșitul luptei se va afla cine e câștigătorul, numai după ce „se trage la sorți cămașa învinsului”: „Semnalele se-ncrucicează albastre prin străzi./ În teatre strigă luminile, se exaltă libertățile insului./ Se profeteșc prăbușirile, sfârșesc în sânge cuvintele./ Undeva se trage la sorți cămașa învinsului”.

În a doua strofă din *Secol*, „clopotele morții” răsună „în apă, asurzitor”, ca un ecou sinistru, ce prevestește apocalipsa. Corabia nebunilor se scufundă, trăgând mulțimea după ea, în adâncuri, imagine ce ne amintește de naufragiul Titanicului. Din al doilea vers se realizează trecerea spre o nouă dimensiune a apocalipsei. La fel ca Blaga, și Danilov descrie, în cea de-a doua strofă, o lume ce se află în mijlocul unei revoluții. Forța lunii ce „strivește sub șenilele sale un nor” este asemănătoare cu a tancurilor ce „urlă pe străzi” vânaând revoluționarii, victimele al căror sânge „împroașcă vitrinele”. Tonul poeziei devine brusc ironic, în momentul în care întreaga acțiune este privită prin ochii oamenilor „cu gura de pluș” ce „șoptesc prin somn”: „Au murit manechinele, au murit manechinele”: Oamenii se transformă în figuri de plastic, lipsite de viață, din vitrina unor magazine. „Clopotele morții vuiesc în apă asurzitor, ah, asurzitor!/ Luna strivește sub șenilele sale un nor./ Tancurile urlă pe străzi,/ sângele împrășcă vitrinele./ Oameni cu gura de pluș șoptesc prin somn:/ – Au murit manechinele, au murit manechinele!”

A treia strofă din *Veac* surprinde prezența arhanghelilor, a căror sosire reprezintă un semn pe care Dumnezeu îl trimite, ca o consecință a tuturor greșelilor comise de propria Lui creație. Arhanghelii își fac apariția cu un scop precis, „să pedepsească orașul.” Contrar așteptărilor, în loc să își ducă misiunea la bun sfârșit, căpeteniile îngerilor cad pradă tentațiilor lumii noastre, în asemenea măsură încât între ei și muritori nu mai există vreo deosebire. Nu putem să nu sesizăm tonul ironic al descrierii situației, arhanghelii uită să mai urmeze calea cea dreaptă, astfel că încep să rătăcească „prin baruri cu penele arse”, întrucât s-au apropiat de spațiul ce le era interzis. Odată ajunși în locurile acelea, arhanghelii nu se sfiesc să urmeze exemplul oamenilor din bar, astfel că beau cu nesaț din pahare. „Danțatoarea albă le trece prin sânge”, înfiorându-le întreg trupul ce, odinioară, era lipsit de păcat. Petrișor Militaru distinge în lirica lui Blaga trei categorii de îngeri, îngerul apropierei, îngerul gardian și îngerul apocaliptic, prezența fiecăruia dintre ei fiind asociată cu diferite stări, senzații, aspirații, deoarece „imaginea îngerului blagian nu păstrează elemente specifice imaginarii arhetipale, ci investește lexemul cu

o altă încărcătură semantică, mai expresivă”⁸. Arhanghelii sunt umanizați, astfel că își pierd menirea inițială, deoarece în lumea blagiană „îngerul apocaliptic este îngerul crizei, al momentelor de slăbiciune interioară, de căutare spirituală. Este îngerul care se asociază cu transcendentul care se ascunde, cu lumea care se degradează, cu legătura dintre celest și teluric care slăbește”⁹: „Arhanghelii veniți să pedepsească orașul/ s-au rătăcit prin baruri cu penele arse./ Danțatoarea albă le trece prin sânge, râzând s-a oprit/ pe-un vârf de picior ca pe-o sticlă întoarsă.”

Dacă în strofa a doua din *Secol* „clopotele morții vuiesc în apă asurzitor”, ca semn al naufragiului, în strofa a treia a poeziei, casa, corabia nebunilor ce „plutește în aer”, devine o imagine specifică unei apocalipse iluzorii. „Peștii se izbesc de pereți”, în încercarea de a se reîntoarce în mare. Căutând o cale de a-și salva viața, oamenii își lipesc palmele de geam, astfel că urmele mâinilor rămân impregnate „ca niște peceti”. Ambiguitatea liricii lui Danilov e sesizabilă în ultimele două versuri ale strofei. „Brațe, unghii și ochi” apar „de sub roți”, înfățișând o imagine sinistră, caracteristică unei apocalipse de carton: „Casa plutește în aer,/ peștii se izbesc de pereți,/ palmele noastre stau lipite de geam ca niște peceti,/ țâșnesc brațe, unghii și ochi de sub roți.../ De sânge, de sânge e Râul acesta în care înoți!”

În a patra strofă din poezia lui Nichita Danilov, imaginea omului „ce își sfâșie cu disperare pieptul” prevestește finalul iminent al unui „secol îngrozitor”. Descoperim la Danilov, la fel ca și la Blaga, o notă ironică în ceea ce privește introducerea figurilor angelice în decorul apocaliptic. Dacă arhanghelii din *Veac* rătăceau prin baruri în loc să îndeplinească porunca divină, aceea de a pedepsi orașul, îngerii din *Secol* zac „goi, înfășurați în ziare, pe acoperișul roșu al Casei”, în așteptarea sfârșitului. Intrucât semnele apocaliptice, naufragiul, revoluția, pe care le-a prezis „arlechinul cu fața ridată de somn”, s-au adevărat, personajul susține că poate muri fericit. Ironicul și ludicul se resimt în această situație, deoarece arlechinul, ce desemna un personaj din vechile farse populare italiene, devine un profet: „Un om își sfâșie pieptul cu disperare;/ se apropie sfârșitul acestui secol îngrozitor:/ pe acoperișul roșu al Casei/ zac îngeri goi înfășurați în ziare./ Arlechinul cu fața ridată de somn/ palid șoptește prin înserare:/ Mi-am realizat toate profețiile,/ sunt fericit, pot să mor, pot să mor!”

În finalul poemului blagian se realizează trecerea de la planul teluric la cel spațial. Dacă pământul se pregătește pentru apocalipsă, „sus, la o mie de metri-nălțime/ stelele își spun povești”, în așteptarea ivirii zorilor unei alte lumi. Blaga evocă imagini ale unui nou început în ultimele două versuri ale strofei finale. „În miez de noapte”, când o nouă zi își începe cursul și, implicit, o nouă lume se naște, „râtul mistreților/ deschide izvoarele”: „Dar sus, la o mie de metri-nălțime, spre răsărit/ stelele își spun povești prin cetini

de brazi/ și-n miez de noapte râțul mistreților/ deschide izvoarele”.

Finalul poeziei lui Nichita Danilov descrie o lume apocaliptică a farsei, dublului și nebuniei. Spre deosebire de poezia blagiană, al cărei final oferă speranța creării unei lumi noi, în *Secol* viziunea se schimbă, corabia nebunilor rămânând într-o eternă plutire în aer. Ferestrele casei „au fost aruncate în mare”, iar „ușile au fost azvârlite în Ocean”, astfel că orice posibilitate de salvare din calea unui posibil naufragiu devine imposibilă. Palmele oamenilor ies „ca niște lopeți”, căutând salvarea, tocmai prin ferestrele aruncate în mare, imagine ce evidențiază trecerea spre un registru al ambiguității: „Toate ferestrele au fost aruncate în mare,/ toate ușile au fost azvârlite în Ocean./ Casa plutește în aer, doar acoperiș și pereți:/ prin ferestre ies palmele noastre, ca niște lopeți...”

În concluzie, în cadrul lucrării am încercat să demonstrez că există o paralelă între poezia *Veac* a lui Lucian Blaga și poezia *Secol* a lui Nichita Danilov. Deși primul este încadrat în expresionism, iar celălalt e considerat a fi neoexpresionist, amândoi tratează, în poeziile pe care le-am ales o temă comună, apocalipsa. Blaga descrie în *Veac* o lume crepusculară cu accente ironice, dar și infernale. Danilov înfațișează în *Secol* o dimensiune apocaliptică a dublului, farsei, ironiei și nebuniei.

Note:

1. Lucian Blaga, *Zări și etape*, Ediție îngrijită și repere istorico-literare de Dorli Blaga, Editura Minerva, București, 1970, p. 56.
2. Idem, *Trilogia culturii*, Editura Humanitas, București, 2011, p. 134.
3. Idem, *Aforisme*, Text îngrijit și stabilit de Monica Manu, Editura Humanitas, București, 2008, p. 134.
4. A. Calafeteanu, *Curențe poetice moderne române ale secolului XX*, Editura Romfel, București, 1966, p. 148.
5. Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română și expresionismul*, Editura Minerva, București, 1978, p. 80.
6. Voi cita din Lucian Blaga, *Poezii*, Ediție de Ion Nistor, Editura Cartea românească, București, 1982, p. 116.
7. Voi cita din Nichita Danilov, *Ferapont (antologie de poezie 1980-2004)*, cu un argument al autorului și postfață de Ion Bogdan Lefter, Editura Paralela 45, Pitești, 2005, p. 150-151.
8. Petrișor Militaru, *Prezențe angelice în poezia română*, Cuvânt înainte de Cătălin Ghiță, Editura AIUS PrintEd, Craiova, 2012, p. 190.
9. Idem, *ibidem*.

Bibliografie:

- Blaga, L. (1970): *Zări și etape*, Ediție îngrijită și repere istorico-literare de Dorli Blaga, Editura Minerva, București.
- Blaga, L. (1982): *Poezii*, Ediție de Ion Nistor, Editura Cartea românească, București.
- Blaga, L. (2008): *Aforisme*, Text îngrijit și stabilit de Monica Manu, Editura Humanitas, București.
- Blaga, L. (2011), *Trilogia culturii*, Editura Humanitas, București.
- Calafeteanu, A. (1966): *Curenți poetice moderne române ale secolului XX*, Editura Romfel, București.
- Crohmălniceanu, O. S. (1978): *Literatura română și expresionismul*, Editura Minerva, București.
- Danilov, N. (1993): *Apocalipsa de carton*, Editura Institutul European, Iași.
- Danilov, N. (2005): *Ferapont (antologie de poezie 1980-2004)*, cu un argument al autorului și postfață de Ion Bogdan Lefter, Editura Paralela 45, Pitești.
- Militaru, P. (2012), *Prezențe angelice în poezia română*, Cuvânt înainte de Cătălin Ghiță, Editura AIUS PrintEd, Craiova.

SECȚIUNEA a VI-a

LUCIAN BLAGA ÎN TRADUCEREA STUDENȚILOR

Traduceri în limba engleză

Diana-Maria LUPULEAC
Universitatea Alexandru Ioan Cuza, Iași

Estoril

Houses are sprouting in the forest of pines
white or as saffron like
glistening on hills.
Still, the ocean
soothes the place that is sunlit.
to serene chimeras the seaward seems fitting.

Arching their peeks, only the old palm trees
are still waving
delayed in yesterday's storm.

Wearing but smile and gold,
beneath the oleander, beneath the lengthened leaf
Cora embroils.
Oozing away from the house, the time
once more could be so easy to catch
and hold with a thread made of silk.

This is the peace. The peace in which
in the thick of clouds
the Celestial Empire is rising amid us.
(1938 - din volumul *La curțile dorului*)

Iberian Sun
A wood's man I am and I'm fond of the leaf.
but in the pine forest
from Estoril, beneath the scorching sun
a shade is not to be found among lights,
protection against rays to give.
Here the wells demur opening up
by windmills winnowed-
the feverish fragrances kill.

For a moment I let myself fooled
by the ocean seen on the horizon,

but to cover my ailing heart
shadow less is even the water.
To shelter my ailing heart
I'd need the foolish caress,
the dewy glory
of the dese and wide-a damp groove,
Walachia.

[1957-1959]
(din ciclul *Ce aude unicornul*)

Elena SCOROBET

ESTORIL

The houses rise in the pine forest
white or as saffron,
shining on the hillocks.
More mellowed the ocean
is caressing the sunlit place.
The offing soft chimeras thrives.

With crests in arch, only the old palm trees
are still dangling
belated in the other day storm.

Endued in smile and gold
Cora embroiders
under oleanders, under elongate leaves.
The time which elopes the house,
how simple could be captured again
to restrain it with silk threads.

This is the peace. Peace, in which
the heavenly empire
grows in the midst of us.

Traduceri în limba greacă

Tsiotsiou THOMAI
Grecia

Ioan Es. Pop
Dacă n-aș fi fost silit să vorbesc
(*Unelte de dormit*, 2011)

Αν δεν ήμουν αναγκασμένος να μιλήσω

Αν δεν ήμουν αναγκασμένος να μιλήσω
δεν θα μιλούσα ποτέ μου.

Άλλωστε μέχρι τα έξι μου χρόνια δεν μου το ζήτησαν καν
κι αυτό ήταν καλό, διότι έτσι, κρυμμένος πίσω από την ομιλία,
ήμουν σαν ερμητικά κλεισμένος σε χυτοσίδηρος καμπάνα.

Εκεί έκρυβα την επιστήμη την οποία,
στα έξι μου χρόνια, με ανάγκασαν να απολέσω.
Όπως και τον άγγελο που έβλεπα στ' αλήθεια και όχι σαν όνειρο,
μέρα-μεσημέρι,
όταν η πραγματικότητα δεν αποσιωπάται.

Δεν τους συγχώρησα ούτε για το
ότι με έστειλαν να μάθω γράμματα
και ότι με ανάγκασαν να μιλήσω,
ώστε αργότερα να προσπαθήσω να τους μοιάζω,
και να μιλώ ασταμάτητα
κουνώντας τα χέρια και τα πόδια μου,
και ότι με παραζάλισαν με τη ζωή τους.

Ακόμη και σήμερα μιλώ κάπως τρομαγμένος
κρυμμένος εκεί, κάτω από την καμπάνα μου,
ενώ η ομιλία με βλάπτει.
Δεν έχω τίποτα να πω με ανθρώπινα λόγια,
που προφέρονται στην τύχη και με φασαρία.

Προσποιούμαι, όμως, με σχετική ευκολία,
και κάνω πως μιλώ, ενώ προς τα έξω
τα λόγια μου ακούγονται σχεδόν ανθρώπινα.
Απ'το λαρύγγι μου όμως βγαίνει ένα αναλφάβητο και άμορφο

μούγκρισμα,
που ουδεμία σχέση έχει με την ομιλία.
Το χειρότερο, όμως, είναι ότι έχω απολέσει την επιστήμη της
σιωπής,
όπως και τον άγγελο που με πρόσεχε
μέχρι τα έξι μου χρόνια,
και έτσι χάθηκε και ο άνθρωπος που θα μπορούσα να γίνω,

και που σιωπώντας, μετά από
πολλά χρόνια βουβαμάρας, θα μπορούσε να διαδώσει
την πιο ασυγχώρητη επιστήμη των επιστημών,
τη μόνη που θα έκανε τον θάνατο πιο υποφερτό
και τις μηχανές πιο υποφερτές.

Chara Anastasiadou
Grecia

Ion Mureșan
Paharul
(*Cartea Alcool*, 2010)

Το ποτήρι

Νύχτα μαγευτική. Κίτρινο και στρογγυλό, το φεγγάρι τρεμοφέγγει
γύρω απ' το ποτήρι.
Βάζω το δάχτυλο μου στο ποτήρι. Έπειτα το βάζω το χέρι μου μέχρι
τον αγκώνα.
Πλέον το βάζω μέχρι τον ώμο.
Η βότκα είναι κρύα, σαν τον πάγο.

Στον πάτο του ποτηριού, μεγάλη επιτύμβια πλάκα.
Και νεκρά φύλλα και μαύρες ρίζες.
Και μια ξεφούσκωτη καουτσουκένια μπότα.
Και μία σκουριασμένη σόμπα, στον πάτο του ποτηριού.

Πλέον βάζω και το κεφάλι μου στο ποτήρι. Η βότκα είναι κρύα σαν
τον πάγο!
Ανοίγω τα μάτια μέσα στο ποτήρι. Βλέπω καλά και χωρίς γυαλιά.
Και λέω: «Όλα είναι όνειρο και αρμονία!»

Η επιτύμβια πλάκα είναι λευκή, με κόκκινες φλέβες.
Τώρα βλέπω το τέρας. Το ακούω πως γνέθει ατάραχο, σαν γάτα.
Αντικρίζω τα μπλε πόδια του. Και τη φοβερή ουρά του, να
ξεπροβάλλει κάτω από την επιτύμβια πλάκα.

Δίπλα στην επιτύμβια πλάκα ρέει καθαρή πηγή. Πάνω από τα
βοτσαλάκια, κελαρύζει κρυστάλλινα.

Γύρω της, το γρασίδι αιώνια πράσινο. Μεσ' στο γρασίδι, τρυφερά
λουλούδια φύτρωσαν.

Στην πηγή, σαν κούκλες, μικρά παιδιά κολυμπούν. Οι κινήσεις τους,
εκπληκτικά γρήγορες.

Κολυμπούν ντυμένα με φορεματάκια, πουκαμισάκια και
παντελονάκια, σε χαρούμενα χρώματα.

Είναι τα αγγελούδια του ποτηριού. Τα αγγελούδια του ποτηριού δεν
δαγκώνουν και δεν βιάζουν κανέναν.

Μου έρχεται να ξεράσω, από συγκίνηση. Μου έρχεται να ξεράσω,
από θλίψη.

Μου έρχεται να ξεράσω, μόλις σκέφτομαι ότι θα μπορούσα να
καταπιώ ένα απ' τα αγγελούδια του ποτηριού.

Μου έρχεται να κλάψω, στη σκέψη ότι το αγγελούδι μπορεί,
ξαφνικά, να μείνει πολύ μόνο του,

στη σκέψη ότι εκείνο θα κλαίει όλη νύχτα με λυγμούς, μέσα στα
σπλάχνα μου,

στην ιδέα ότι το αγγελούδι ενδεχομένως να τραγουδάει μέσα μου
τραγούδια απ' του νηπιαγωγείου.

Ενδεχομένως να τραγουδάει, με λεπτή φωνή, το «Η άνοιξη έρχεται,
έρχεται!».

Με τα νύχια καρφωμένα στην πλάτη του τέρατος, κατεβαίνω προς
τον πάτο του ποτηριού.

Εκεί βλέπω μια επιτύμβια πλάκα, με κόκκινες φλέβες.

Πλέον κάθομαι ξαπλωμένος στην επιτύμβια πλάκα με κόκκινες
φλέβες.

Μακριά, στο ποτήρι, ένα σκυλί γαυγίζει. Είναι φθινόπωρο. Είναι η
μέρα της έκλειψης.

Στρογγυλό και κίτρινο, το φεγγάρι τρεμοφέγγει στο ποτήρι.

Μέσα από ένα θρύψαλο γυαλιού καπνισμένο απ' το κερί, παρατηρώ μια τεράστια μαύρη μύγα να περπατά πάνω στη λάμπα.

Με τα νύχια καρφωμένα στην πλάτη του τέρατος, βγάζω το κεφάλι του, κρυμμένο κάτω από την πλάκα.

Σαν τρένο μέσα απ' τα βουνά, η φοβερή του ραχοκοκαλιά γλιστρά.

Με τα νύχια μου σπρώχνω τη μηχανή του τέρατος κάτω από την επιτύμβια πλάκα.

Πιασμένα από τα χέρια, τα αγγελούδια του ποτηριού χορεύουν φρόνιμα σε κύκλο.

Τα αγγελούδια του ποτηριού χορεύουν και τραγουδούν γύρω μας.

Όλα είναι όνειρο και αρμονία.

Το τέρας έχει ένα μάτι της μητέρας μου και το άλλο του πατέρα μου.

Μέσα στο ποτήρι βλέπω καλά και χωρίς γυαλιά.

Και διαβάζω στο μάτι της μητέρας: «Παιδί μου, πότε θα βάλεις, επιτέλους, μυαλό;»

Ενώ στο μάτι του πατέρα διαβάζω: «Παιδί μου, πότε θα βάλεις επιτέλους μυαλό;»

Γύρω απ' το μέτωπό μου, το ποτήρι σφίγγει σαν σιδερένιος κύκλος.

Μόνο το κεφάλι μου χτυπά στους τοίχους: ένα-δύο, ένα-δύο.

Με λυγμούς, το αγγελούδι του ποτηριού κλαίει, από πόνο.

Με λεπτή φωνή, το αγγελούδι του ποτηριού τραγουδά μέσα μου:

«Έρχεται, έρχεται η άνοιξη!».

Όλα είναι όνειρο και αρμονία.

Traduceri în limba arabă

Arin KHALAILA
Mohammed AWAWDI
Israel

Autoportret

قیت اذلا ٲروصلا

هعجبك تم اص اجال ب نايشتول
ةم لكلا لدبتسي يجللثلا هنايك هنطو يف
فاطملا ةي اهن يتح يدبالا ثحبلالو ،يوناثلا تملصلا يف هحور نطقت
حزقلا سوق يوتري ثيح هايمل برشل ادهاج ىعسي
ءاملا نع ثحبي
حزق سوق ثيح
مدعلاو لامجال برشي

Mi-aştept amurgul

قفشلل بقرت!

يني ع قرحت ءامسل وبق يف
يسفن لم حواو كلذ كرذا انا
هنابتلا بر دو م وحنلا نم ري ثكلا ري ثكلا نطقت يحوربو
م هارا ال ي نكلا تاملظلا يف لءاستاو
هذشب يل ع ى غطت سم شل هعشاف
م هارا ال كلذل
ي موي ي هتني و اموي بي غت نا رظتناو
ينفج قفألاب قلغي ناو
ملا ناو ليللا ،قفشلل بقرت
ءامسل يلظ ازغ دقف
م وحنلا يب عطستو
يم وحن
دعب مهلبقا مل يتلا

Traduceri în limba chineză

WANG Yuquin & LI Caiyue
China

埃斯托利尔

松林中错落的房屋
或白，或黄，
在山丘上熠熠生辉。
平静的海水轻抚着
阳光洒落的每个角落。
美好的憧憬，如梦幻浮现。

茂盛的弓形老棕榈树
在微风中轻轻摇摆，
似在昨日的风雨中缓缓醒来。

夹竹桃，狭长的叶片下，
科拉面露微笑地刺绣，
闪烁着金色的光芒。
屋檐下，
时光如水静静流淌，
折一根丝线，将时间捆绑。

这就是宁静。
我们向往的安宁，
宛若天堂。

(1938年)

伊利比亚阳光

我喜爱森林、绿叶。
而在埃斯托利尔的松林中，
炙热的阳光下，
却无法觅得一缕荫凉，
将你庇护。
甘泉亦无处可寻。
灼热的风吹过，

弥漫在周身的每个角落。

地平线处的海洋，
仿佛带来瞬间清凉的错觉。
然水上亦无荫凉，
以滋润我干涸的心房。
也许心灵的慰藉，
只能在别处寻觅。
在罗马尼亚的瓦拉几亚，
那茂密广阔的树林，
那若隐若现的露珠，
清新、湿润。

（1957年 - 1959年）

大西洋的微风

寂静的黎明，
小毛驴轻快的脚步，
敲打着路面，
仿佛惊醒了晨梦。

码头深处声音响起，
阳光迫不及待地洒满
教堂、帆船和山丘。
海港涨潮处沙沙作响，
渔人满载而归，
篮中的海龟、鳎鱼，似彩虹般斑斓。

大西洋的微风轻抚着中世纪的磨坊，
银色的海洋，女人的秀发，
如烟灰般已消逝的，
如鲜花般生机盎然的。

珍珠般的清晨，
一颗自由的心，
在这个季节，
独自出发，奔向光明。
（1938年）

Traduceri în limba slovenă

Urška Vidmar
Facultatea de filozofie și litere, Ljubljana, Slovenia

Estoril

V borovem gozdu rastejo hiše
bele ali zafranove barve,
svetlikajoč se po hribčku.
Tudi umirjen ocean
pomirja Sorinov prostor.
Odprto morje se strinja s prikaznijo.

Z naraščajočim lokom, samo stara palmova drevesa
se še premikajo
pozno v včerajšnji nevihti.

Oblečena v nasmeh in zlato
Cora veže
pod oleandri, pod velikimi listi.
Čas, ki uhaja iz hiše,
kako lahko bi ga lahko ujel, vnovič
ga ukrotil s svileni nitjo.

To je mir. Mir, v katerem
raste nebeško kraljestvo
med nami.

Atlantska sapica

S hitrimi srebrnimi kopiti
oslički ob zori udarjajo ob ceste.
Prikazni, ki so še prejšnji hip bile, se razblinijo.

Po pomolu se prebujajo skrivnostni
glasovi. Svetloba čaka na priložnost,
da v njej potopi cerkve, trgovske ladje, hribčke.

V pristanišče z zvokom morja
se vračajo ribiči, naloženi do vrha.

V košarah: želve, jegulje, mavrice.

Atlantska sapica čuti mline,
vek stoletja, morsko mleko,
ženske lase, pepel in cvetje.

V roânatem jutru šmarnice
je duša, sama in svoja,
sončna se odpravlja skozi letni čas.

Pirenejsko sonce

Gozdni človek sem in vŕeč mi je listje.
Vendar v borovem gozdu
v Estorilu, pod žgočim soncem,
sence ne najdeš med lučmi,
braniš se pred ŕarki.
Tukaj se izviri ne odprejo.
Vetrni mlini vejejo
vroče vonjave ubijajo.

Trenutek me vabi
z Oceanom, ki se vidi na obzorju,
vendar niti senca niti voda ne moreta
zaviti mojega bolnega srca.
Zaviti mojega bolnega srca,
ki obupno potrebuje nežne dotike,
večno slavo,
v vlaškem gostem, velikem,
mokrem gozdiču.

Traduceri în limba franceză

Caroline PELLETIER
Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
Études Italiennes et Roumaines

Estoril

Estoril
Les maisons s'élèvent dans la forêt de pins
blanches ou comme le safran,
étincelant en haut des collines.
Plus apaisé l'océan
caresse l'espace tournesolant.
Le large se donne aux douces chimères.

Avec les cimes en berceau, seuls les palmiers ancestraux
balayent encore
les souvenirs dans la tempête d'hier.

Habillée de sourires et d'or
Perséphone brode
sous les lauriers, sous les feuilles allongées.
Le temps glisse hors de la maison,
comme il aurait été aisé
de le retenir d'un fil de soie.

Ainsi est la paix. La paix, dans laquelle
s'élève l'empire
des ciels parmi nous.

Lucile RUSU
Université Paris – IV Sorbonne

Brise atlantique

Avec de diligents sabots d'argent
les mules dès l'aube errent dans les rues.
Les chimères, à peine vives, se défont.

Sur les quais, se réveillent les sibyllines
voix. La lumière guette l'instant
d'inonder églises, navires, les collines.

Du port amenant pour rumeur la marée,
les pêcheurs accostent leur fardeau sur la tête.
Dans les paniers : tortues, anguilles, arc-en-ciels colorés.

La brise atlantique effleure les moulins,
le siècle d'interstice, le lait marin,
la chevelure des femmes, la cendre et les fleurs.

Dans le matin perlé de rose,
une âme, esseulée, de sa seule volonté,
traverse solaire la saison.

Justo Pelayo GARCIA
Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3
Dipôme de Langue et Civilisation Roumaine

Soleil iberique

Homme des bois je suis j'aime le feuillé.
Mais dans la pinède
d'Estoril sous un soleil torride,
ombre tu ne croises parmi les lumières,
pour parer aux rayons.
Ici les sources ne daignent s'ouvrir.
Éventés par les moulins à vent
les effluves embrasées anéantissent.

Un instant je m'illusionne
avec l'Océan pour Horizon,
mais l'eau n'offre nulle ombre
pour voiler mon coeur souffrant.
Pour voiler mon coeur souffrant
me faudrait d'ailleurs caresse,
de moult rosée céleste,
de la Valaquie, large, épaisse,

embrumée forêt.

Inga CRĂCIUN
Anda ȚOCAN
Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3
Dipôme de Langue et Civilisation Roumaine

Brise Atlantique

Avec de hâtifs sabots d'argent
A l'aube les ânon sillonnet les rues.
Les chimeres qui étaient auparavant , s'effritent .

Sur les quais se réveillent les sibyllines
voix. La lumière attend le moment
de noyer églises, navires, collines.

Dans le port aux rumeurs de marée
les pecheurs accostent avec leur fardeau sur la tete.
Dans les paniers: tortues, anguilles, arc-en-ciels.

La brise atlantique effleure les moulins ,
l'hégire, le lait marin,
la chevelure des femmes, les cendre et les fleurs.

Dans la matinée rose perlée
un coeur, seul et de soi-meme,
se met en route solaire a travers la saison.

[1938]
(tiré du volume Les portes du désir)

Secțiunea a VII-a
CREAȚIE LITERARĂ

Iris Rusu
Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu

la 6 dimineața strada e un cocon
atunci toate lucrurile
lipite de mine
încep să se desfacă

devine un automatism
să vrei să te arunci în pat să
tragi plapuma pe tine
& să rămâi așa până se face
prea cald

avem nevoie de cineva care să ne
mângâie pe creștete
de fiecare dată când greșim

e rândul nostru să fim victime
curajul e o rășună în nămol
zâmbim uite zâmbim tâmp

niște copilași care nu și-au făcut tema
așteptăm să vedem ce se întâmplă

ce-ți dorești tu, cel mai mult?
o mamă robot tată robot bunică robot

dacă mă mai gândesc mult
la mama
o să vină cineva & o să mă facă mică de tot
& o să mă bage într-o cutiuță portocalie
un loc perfect în care să ne adunăm
până la urmă ce e rușinea

nu vreau & nu vreau & nu vreau
dacă mă ții strâns de mână nu
dacă am degetele reci nu

ce-ți dorești tu cel mai mult?
10 pisici într-un ochi de elefant

astăzi două păsări s-au izbit
de geamul meu & pene peste tot

îmi imaginez blocul vecin
pe un fundal alb negru
îi iau toate cărămizile
& le îndes
într-o inimă de cerb

trebuie
să știu când
să plec să merg
la baie când
să mănânc să fumez
trebuie
să am un plan de care
să nu mă
țin aproape
niciodată

o să-mi pun două șervețele
în urechea stângă
& o s-aștept
pentru că asta înseamnă autocontrolul
o bucată de lemn umflată
în ceva lipicios
curat & verde
sau poate
un pinguin strabic
e amuzant e trist
seamănă cu tine

dadada

limbă masă scară 5 pixuri roșii
nimic bun

fac alergii tot mai des
camera mea e un balonaș de săpun
câteodată mă gândesc la hainele mele
ca la niște soluții antiseptice

îmi târăsc respirația
încet-încet
ca pe un pui de focă

am învățat să citesc în palmă
liniile tale cu liniile mele
șanțuri umplute cu vată

inima mea e un melc fără cochilie
ia-l
ți-l lipesc de față

Cristina MALACHE
Universitatea de Stat din Moldova

Tăcere

Azi încetez să cred că e iubire,
Că tu ești el, pe care eu
L-am așteptat o viață fără știre
Și l-am crezut din prima – drept „al meu”.

Posesiunea nu-și mai are locul
Nici timpul și nici haosul imens...
Eu m-am pierdut, azi încetează jocul...
Nici eu, nici tu, nici noi nu avem sens.

Și pe Stănescu-l înțeleg ca niciodată;
Sunt prea puține slove să simțim
Trăim povești ce-ncep cu-a fost odată
Și-o viață-ntreagă încercăm să fim...

Mai buni, mai răi, mai nu știu cum și care,
Mai potriviți, mai toleranți, mai proști,
Mai toți, mai puțin noi, mai fiecare,
Mai reci, mai triști, mai lacomi și mai foști...

Și ne dărmăm în firave fragmente,
Și nu ne mai găsim nici timp, nici loc...
Mimăm și minți, și vise, și cuvinte,
De fapt, noi nu mai existăm deloc.

Azi încetez să cred că e iubire,
Că mă supun pentru că sunt „a ta”
Azi încetez să-mi ies din minți, din fire
Și redevin ce-am fost demult, cândva...

Voi construi cetatea mult dorită;
Voi ridica și ziduri din ruini
S-admitem că-s pierdută și rănită...
Mai bine-așa, decât în doi – străini...

Destin

Când stele cad deasupra noastră

Ne învelim cu-al toamnei vânt,
Ne-acoperim cu bolt-albastră
Și ne prefacem în pământ...

Ca veșnicia-n care zace
Tot timpul care ne-a ucis
Să-nceapă-ncet a se preface
În amintirea unui vis

Vom fi ce-am fost – uitați de vreme,
Deasupra ne vor plânge ploi
De frunze galbene ca toamna
Ce ne cuprinde pe-amândoi

Adio încă unui vis...
E frig și nourat pe-alocuri
Din cer cad stropi mărunți, mărunți
Și-n depărtări ard triste focuri
Și tu încet, încet mă uiți

Pe fruntea mea a trecut timpul
M-a mângâiat și m-a ucis
Și-apoi a scris c-un creion simplu
„Adio încă unui vis...”

Și-așa s-a prăbușit albastru
În infinit de ani trecuți
Și de aceea-i frig, pe-alocuri
Din cer cad stropi mărunți, mărunți,

Dar nu-i nimic, oricum v-a trece...
Ascultă, încă mă asculți?
Așa e timpul trist și rece
Te uit și tu încet mă uiți...

E frig și e-nnorat pe-alocuri...
Miroase-a fum și-a timp trecut
Și-n depărtări ard triste focuri
Și tu mă uiți și eu te uit...

Aproape plouă...

Miros de primăvară rece
Cu stropi de dor, de lacrimi și trifoi,
Și pași, și urme, și târziu de toamnă,
Înfrângeri și întoarceri înapoi

O palmă, linii drepte și destine...
Un suflet și un trup parcă mai greu;
Un eu ce s-a pierdut pe veci în tine
Și-un tu ce s-a pierdut pe veci în eu...

Fără timp
Lasă-mă să trec în amintire;
Să mă prefac în verbe la trecut,
Să mă prefac în rochii și iubire
Și să mă pierd în iarbă și în lut...

Să nu mai simt cum timpul mă atinge,
Cum ploi mă plâng, luându-mi tot ce am,
Cum soarele se-aprinde și se stinge
Ca-n vremurile-n care nu eram...

Ce m-ai contează? Sunt, am fost? Nimica...
Din libertate-n dor și-n conjugări
Absurdități... predominantă-i frica
Că suntem nimeni într-un nicăieri...

Afară-i toamnă... ninge sau burează?
Deja decembre? Poate a trecut...
Nu mai e timp, o singură amiază
Cu gânduri multe și cu soare mult...

Eu nu exist, tu nu ești aieva
Suntem sau nu? Sau poate am trecut...
Ne vom preface amândoi în vreme
În amintiri, în dor, în flori, în lut...

Mă prăbușesc...
Mă prăbușesc în cenușiu
Deasupra cad zdrobite zări albastre
Încătușată-n verbu-a fi, nu pot să fiu

Decât misterul visurilor voastre

M-apasă golul unui trist decor
De iarnă prefăcută-n primăvară,
Cu oameni de zăpadă care mor
În amintirea unor oameni ce-o să moară

Și mă zdrobesc la fiecare pas
Tăcerea unei lumi necunoscute
Demult și prea departe a rămas
Misterul visurilor mele multe

Suntem tăcuți și vorbăreți adesea,
Suntem smeriți și-adesea răzvrațiți,
Suntem bătrâni, cu frunțile brăzdate,
Suntem aceiași noi, copiii cumiți....

Mă prăbușesc în cenușiu și-atât...
De-asupra cad zdrobite zări albastre,
Încătușată-n ferbu-a fi nu pot decât
Să fiu misterul visurilor voastre...

Te scriu...
Te scriu și te gândesc ca iarna
În fulgii albi și-n oameni de zăpadă
Și cerul nu-ncetează să mai cearnă
Și fulgii nu-ncetează să mai cadă

Pe fața mea și rece și fierbinte;
Îmi pare că mă-ntorc prin timp cu tine,
Îmi pare că eu doar mi-aduc aminte
De lume și de tine, și de mine...

Cândva am fost sau poate doar îmi pare...
Și cerul nu-ncetează să mai cearnă
E-atâta alb că nu mai e culoare;
Te scriu și te gândesc... e numai iarnă...

Maria DANEȘ
Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu

Dar el când să uite?

Cesevedepeperete
Animal cu multe piciorușe
Caracatiță sau păianjen
Femeia scândură pe care a plouat mult
O mașină îți trece peste picior
Ai timp să te gândești
O mașină ți-a trecut peste picior

Un cal întreg sub tine
O femeie se împiedică
Ai timp să te gândești
Vor să fure medicamente
Sub sloganul- trăiește-ți fiecare a doua viață

Producem arme pentru fiii noștri
Au nevoie de

o curvă la graniță
Surpată de la mijloc
Nu vom scăpa de cadavru
E singura noastră șansă
Când sângele te cheamă
Te duci

Altele l-au întâlnit din întâmplare
eu am rămas

Efectele încălzirii globale

Degete grăsuțe
Cu urmă de verighetă
Împachetează sandvișuri
Cu sau fără maioneză
Aici sau la pachet

Guri încolonate
Dinți apți să muște

După prima înghițitură nu e chiar așa de rău
Pentru un câcat de sandviș
Cu șuncă
Nu le înțelegi pe cele cu toast
Tăiatul cojii
De ce aș rămâne numai cu miezul-
Imi spui, gesticulând cu degetul mare,
Indexul și cel mic
De la mâna stângă

degetele tale grăsuțe
Cu urmă de verighetă
Dexteritatea cu care ar felia aerul
E timpul să ne izolăm între pini să punem rufe la uscat
Să pictăm pe lenjeria albă
Aproape letale
Degete topite

hârtie igienică happy end/ zile / îmi las coatele pe marginea coșului de
cumpărături/ capul greu/ saci, biscuiți sărați/ ma întreb cine separă
gunoiul din mine

ne-am înțeles că ne întâlnim la ora șase în același loc
n-ai venit, așa că am îngropat conservele în nisip
în seara aceea nu mai aveam de ce să plâng
totuși am purtat ochelarii de soare

stăteai la parter
m-am uitat ore întregi fix la perdeaua ta
și trecea ziua mai ușor
ai zis că e greu să intri într-o gașcă

că la început nu te acceptă
aveai un defect la șold peste care treceam ușor cu vederea

încă puțin beată
m-ai adus acasă cu mașina, cred
nu mai ieșisem cu unu' cu mașină
în rochia bleu cea nouă
cât de alcoolic e să fii cool
m-ai învățat toate lucrurile pe care nu voiam să le știu
le spun la nesfârșit
tuturor

familiaritatea nu se distinge de adevăr

Sunt în pregătire
Chiar dacă nu-i știu marginile,
Răspunsul e clar
refuz latent
Care va ieși uscat și greu
Nu sunt în măsură să cedez
Adevărata față

când sunt chipul mamei mele am pierdut
când sunt chipul tatălui meu am pierdut
(pe o pasăre se află furnici)
spunea fratele meu

s-a născut între două continente
doarme într-un
adăpost provizoriu
el
pleacă unde îl cheamă sângele
m-ai învățat să-i tai feliile de pâine în lung
(să nu depună efort)

când răspund la telefon

maximum de voce caldă și prietenoasă

își deschide servieta și-mi întinde
o pungă cu jeleuri
surâde articulând, ia-le
sunt bio

îmi imaginez că erau pentru copiii lui
toată lumea râde

le iau
mănânc câte unul
în fiecare zi

Intimitate supradimensionată

mare de locuri de munca
mare în sus multumesc frate
dependent de aparate de ras esti o carne mai tarziu
pentru munca grea

nu știu despre tine, dar familia și prietenii mei
erau împreună știu
e greu să-i privești în ochi știu
e greu să tai un zambet
ma clatin nu-l freca de mine stiam ca mori

raul crește
te apleci și atingi cu palma planeta pământ
atent la detalii ca atunci când speli o bătrână la fund
și o freci ușor cu un prosop moale

Uneori

Aștept să se prăjească niște cartofi
Iau vasele de la scurs
le pun în chiuvetă
pun mâna pe telefon
cu aerul că aş face un lucru deosebit de important
urgent fără martori
verific cu degetul dacă imi vine
pot să ies din casă
de ce să fac eu când poate să facă altul
am să-mi pun totuși un șervețel în chiloți
uneori mă bucur

n-am făcut aproape nimic ilegal
n-am ajuns la închisoare
mă gândesc că nici de-acum înainte

hai să te clonăm
nimic forțat 1% risc
folosim numai substanțe eco
mediu steril

aștept să se prăjească
nu am să transform obișnuința în tragedie
nimeni nu mi-a aranjat atât de frumos șosetele ca tine
le-am desperecheat și le-am îndesat boțite în sertar

Intimitate supradimensionată

mare de locuri de munca
mare în sus multumesc frate
dependent de aparate de ras esti o carne mai tarziu
pentru munca grea

nu știu despre tine, dar familia și prietenii mei
erau împreună știu
e greu să-i privești în ochi știu
e greu să tai un zambet

ma clatin nu-l freca de mine stiam ca mori

raul creste
te apleci și atingi cu palma planeta pământ
atent la detalii ca atunci când speli o bătrână la fund
și o freci ușor cu un prosop moale

2005

Fericirea e proteza cu care participi la paralimpice
Te-au pus să-și ștergi lacul de pe unghii înainte de operație
Mă gândesc la asta mereu când întind mâna după acetonă

s-ar părea că ai dormit toată viața
vocea ta când se aude
spune
dispari! Ești începător

și corpul tău nemișcat
ți-ai împușcat iubita
în timp ce stătea pe wc
te-au achitat
spune-mi tot ce știi despre ea
cum sângerează
cum au ridicat-o de pe gresie
și tu priveai de la distanță
cum ține moartea strâns între pulpe

-nimic din ce s-a întâmplat cu noi
n-a fost un act de violență
din cusăturile rochiei i se
desprindeau
râsete de copii

Programul
Colocviului Internațional Studentesc „Lucian Blaga”
Ediția a IV-a (XVIII), din 28-29 octombrie 2016

JOI, 27 OCTOMBRIE 2016

11⁰⁰-20⁰⁰ – Primirea participanților

. – Vizitarea Sibiului

VINERI, 28 OCTOMBRIE 2016

Ora 8³⁰ – Înregistrarea participanților

Ora 9⁰⁰ – Deschiderea oficială a Colocviului (*Aula „Avram Iancu”, Facultatea de Litere și Arte*)

– Cuvânt de deschidere: Conf. univ. dr. Dragoș VARGA, Directorul

Departamentului de Studii Romanice al Facultății de Litere și Arte

– Mesajul Rectoratului Universității „Lucian Blaga” din Sibiu: Prof. univ. dr.

Mioara BONCUȚ, Prorector al ULBS

— Mesajul Decanului Facultății de Litere și Arte: Prof. univ. dr. habil. Andrei TERIAN

Ora 9³⁰ – Conferințe:

– Prof. Célia Vieira, Instituto Superior da Maia (ISMAI): ***Lucian Blaga dans le contexte de la poésie et de la philosophie de l'entre deux guerres***

– Prof. univ. dr. Ion Pop, Universitatea Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca, ***Poezia românească neomodernistă***

Ora 10³⁰ – Comunicări și dezbateri în secțiuni:

I. Hermeneutica textului literar I

(*Sala 16 – Facultatea de Litere și Arte*)

II. Hermeneutica textului literar II

(*Sala 17 – Facultatea de Litere și Arte*)

III. Stilistică și poetică

(*Sala 55 – Facultatea de Litere și Arte*)

IV. Filosofia și estetica lui Lucian Blaga

(*Sala 51 – Facultatea de Litere și Arte*)

V. Lucian Blaga în critica și istoriografia literară recente. Istoriografia literară românească de după 1989

(*Sala 44 – Facultatea de Litere și Arte*)

VI. Lucian Blaga în traducerea studenților

(*Sala 29 – Facultatea de Litere și Arte*)

VII. Creație literară

Ora 13³⁰ – Masa de prânz

Ora 17⁰⁰ – Festivitatea de premiere (*Aula „Avram Iancu”, Facultatea de Litere și Arte*)

Ora 19⁰⁰ – Cina

SÂMBĂȚĂ, 29 OCTOMBRIE 2016

Ora 9⁰⁰ – Excursie la Rășinari

- Activitate culturală: *Personalități din Mărginimea Sibiului* (coordonator:
Conf. univ. dr. Mirela Ocnic)

Ora 12⁰⁰ – Masa de prânz

Ora 14⁰⁰ – Plecarea spre Sibiu

Premii acordate

Secțiunea I:

HERMENEUTICA TEXTULUI LITERAR I

Biroul secțiunii:

Prof.univ.dr.habil. Andrei Terian (Sibiu)

Dr. Irina Dincă (Timișoara)

Lector univ. dr. Alex Goldiș (Cluj-Napoca)

Nr. crt.	Numele și prenumele	Universitatea	Titlul lucrării	Premiul acordat
1	Patricia Tașcău	Universitatea de Vest din Timișoara	<i>Ianus bifrons</i>	Premiul al II-lea
2	Armela Bordeanu	Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia	<i>„Hronicul și cântecul vârstelor” – lectură în grilă etnologică</i>	Diplomă de participare
3	Daniela Andreea Petcu	Universitatea din București	<i>Forme și sensuri ale metaforei orbirii</i>	Diplomă de participare
4	Emanuela Măgerușan	Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia	<i>Arca lui Noe sau Satul în sat</i>	Mențiune
5	Ariadna Fulea	Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu	<i>Căutarea de sine – între strigăt și tăcere</i>	Premiul al III-lea
6	Ica-Roxana Dumbravă	Universitatea din București	<i>Ipostaze ale transcendenței feminine în postumele lui Lucian Blaga</i>	Premiul I
6	Iulia Luca	Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu	<i>Arhetipul sfărâmat și mitul</i>	Diplomă de participare

Secțiunea a II-a:
HERMENEUTICA TEXTULUI LITERAR II

Biroul secțiunii:
Conf.univ.dr. George Ardeleanu (București)
Conf. univ.dr. Radu Vancu (Sibiu)
Lector univ.dr. Alina Bako (Sibiu)

Nr. crt.	Numele și prenumele	Universitatea	Titlul lucrării	Premiul acordat
1	Mihaela Vancea	Universitatea „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca	<i>Imaginarul neantului în lirica blagiană</i>	Premiul al III-lea
2	Ciprian Amza	Universitatea din București	<i>Imaginea (meta)fizică a poeziei lui Blaga</i>	Premiul I
3	Roxana Nistor	Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu	<i>Limite ale interiorului în construirea conștiinței</i>	Diplomă de participare
4	Ionuț Orăscu	Universitatea din Craiova	<i>Animus și anima. Reprezentări arhetipale în opera lui Lucian Blaga</i>	Mențiune
5	Cristina-Elena Cristescu	Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu	<i>Sensul sacrificiului în scenariul religios din dramaturgia lui Lucian Blaga</i>	Diplomă de participare
6	Ramona Sas	Universitatea de Vest din Timișoara	<i>Între două tăceri</i>	Premiul al II-lea
7	Alexandra Mureșan	Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu	<i>Lucian Blaga. Între mistic și religios</i>	Diplomă de participare

Secțiunea a III-a:
STILISTICĂ ȘI POETICĂ

Biroul secțiunii:
Conf.univ. dr. Valerica Sporiș (Sibiu)
Conf.univ.dr. Radu Drăgulescu (Sibiu)
Lector univ. dr. Ariana Bălașa (Craiova)
Drd. Iulia Câmpean (Sibiu)

Nr. crt.	Numele și prenumele	Universitatea	Lucrarea	Premiul acordat
1	Ana Droc	Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu	<i>Lectură și relectură – recitirea versurilor blagiene</i>	Premiul al III-lea
2	Andreea Mihaela Marinaș	Universitatea din București	<i>Dubla poetică a romanului autobiografic „Hronicul și cântecul vârstelor”</i>	Premiul I
3	Maria Luiza Matei	Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu	<i>Muzicalitate și poezie blagiană</i>	Absență
4	Iasmina Bot	Universitatea de Vest din Timișoara	<i>Aforism și poiesis</i>	Premiul al II-lea

Secțiunea a IV-a:
FILOSOFIA ȘI ESTETICA LUI LUCIAN BLAGA

Biroul secțiunii:
Prof.univ.dr. Dumitru Chioar (Sibiu)
Conf.univ.dr. Rodica Grigore (Sibiu)
Drd. Andrei Șerban (Sibiu)

Nr. crt.	Numele și prenumele	Universitatea	Titlul lucrării	Premiul acordat
1	Mihaela Constantinescu	Universitatea din Craiova	<i>Relația dintre lirica și filosofia blagiană în volumul „În marea trecere”</i>	Mențiune
2	Andreea Silvana Slavu	Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu	<i>Lucian Blaga – complexitatea unei teorii: între filosofie și critică</i>	Mențiune
3	Emilia Merce	Universitatea de Vest din Timișoara	<i>Anabasis și catabasis</i>	Premiul al II-lea
4	Anamaria Lupenciu	Universitatea de Vest „Vasile Goldiș” din Arad	<i>Lucian Blaga’s Philosophy and Aesthetics</i>	Diplomă de participare
5	Maria Daneș	Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu	<i>Poezia inconștientului – „Laudă somnului”</i>	Premiul al III-lea
6	Ovio Olaru	Universitatea „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca	<i>Expresionismul blagian autohton și lirica germană</i>	Marele premiu
7	Alexandru Cosma	Universitatea de Vest „Vasile Goldiș” din Arad	<i>Lucian Blaga’s Philosophical Concepts</i>	Diplomă de participare

Secțiunea a V-a:
 LUCIAN BLAGA ÎN CRITICA ȘI ISTORIOGRAFIA LITERARĂ
 RECENTE.
 ISTORIOGRAFIA ROMÂNEASCĂ DE DUPĂ 1989

Biroul secțiunii:
 Conf.univ.dr. Dragoș Varga (Sibiu)
 Conf.univ.dr. Carmen Oprea (Sibiu)
 Drd. Ștefan Baghiu (Sibiu)

Nr. crt.	Numele și prenumele	Universitatea	Titlul lucrării	Premiul acordat
1	Anamaria Mihăilă	Universitatea „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca	<i>Luntrea lui Caron în publicistica literară a anilor '90. Un experiment critic angajat</i>	Premiul I
2	Ioana Moroșan	Universitatea de Vest din Timișoara	<i>Potențialul spectacular al dramaturgiei blagiene</i>	Premiul al II-lea
3	Stanca Aruncutean	Universitatea „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca	<i>Criticul literar postdecembrist. Politolog sau estetic?</i>	Absență

Secțiunea a VI-a:

LUCIAN BLAGA ÎN TRADUCEREA STUDENȚILOR

Biroul secțiunii:

Conf. univ. dr. Rodica Grigore (Sibiu)

Lector Ciprian Lucrețius Suciu (Thessaloniki, Grecia)

Lector Ioana Jianu (Ljubljana, Slovenia)

Lector univ. dr. Mirela Petrașcu (Sibiu)

Lector univ. dr. Ovidiu Matiu (Sibiu)

Prof. Song Shaofeng (director Institutul Confucius)

LIMBA ENGLEZĂ

Nr. crt.	Numele și prenumele	Țara de proveniență	Premiul acordat
1	Lupuleac Diana-Maria	România	Premiul I
2	Sasu Ana Irina	România	Premiul al II-lea
3	Savu Sabina	România	Premiul al III-lea
4	Scorobeț Elena	România	Premiul al III-lea

LIMBA GREACĂ

Nr. crt.	Numele și prenumele	Țara de proveniență	Premiul acordat
1	Thomai Tsotsiou	Grecia	Mențiune
2	Chara Anastasiadou	Grecia	Mențiune

LIMBA ARABĂ

Nr. crt.	Numele și prenumele	Țara de proveniență	Premiul acordat
1	Arin Khalaila	Israel	Mențiune
2	Mohammed Awawdi	Israel	Mențiune

LIMBA CHINEZĂ

Nr. crt.	Numele și prenumele	Țara de proveniență	Premiul acordat
1	Wang Yuqin	China	
2	Li Caiyue	China	

LIMBA SLOVENĂ

Nr. crt.	Numele și prenumele	Țara de proveniență	Premiul acordat
1	Urša Vidmar	Slovenia	Premiul al II-lea

LIMBA FRANCEZĂ

Nr. crt.	Numele și prenumele	Țara de proveniență	Premiul acordat
1.	Caroline Pelletier	Franța	Premiul I
2.	Lucile Rusu	Franța	Premiul II
3.	Justo Pelayo Garcia	Franța	Premiul II
4.	Xavier Schmidts	Franța	Premiul III
5.	Inga Crăciun și Anda Țocan	Franța	Premiul III

Cuprins

HERMENEUTICA TEXTULUI LITERAR I / 5

- Dumbravă Ica-Roxana (Universitatea București), *Ipostaze ale transcendenței feminine în postumele lui Lucian Blaga* / 6
- Patricia Tașcău (Universitatea de Vest, Timișoara), *Ianus bifrons* Ramona Sas (Universitatea de Vest, Timișoara), *Între două tăceri* / 14
- Ariadna Fulea (Universitatea „Lucian Blaga” Sibiu), *Căutarea de sine – între strigăt și tăcere* / 24
- Petcu Daniela Andreea (Universitatea București), *Forme și sensuri ale metaforei orbirii* / 38
- Iulia Luca (Universitatea „Lucian Blaga” Sibiu), *Arhetipul sfârâmat și mitul* / 45

HERMENEUTICA TEXTULUI LITERAR II / 49

- Ciprian Amza (Universitatea București), *Imaginea (meta)fizică a poeziei lui Blaga* / 50
- Ramona Sas (Universitatea de Vest, Timișoara), *Între două tăceri* / 56
- Ionuț Orăscu (Universitatea din Craiova), *Animus și anima. Reprezentări arhetipale în opera lui Lucian Blaga* / 63
- Cristina Cristescu (Universitatea „Lucian Blaga” Sibiu), *Sensul sacrificiului în scenariul religios din dramaturgia lui Lucian Blaga* / 73
- Alexandra Mureșan (Universitatea „Lucian Blaga” Sibiu), *Lucian Blaga. Între mistic și religios* / 85
- Roxana Nistor (Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu), *Limite ale interiorului în construirea conștiinței* / 91

STILISTICĂ ȘI POETICĂ / 97

- Marinaș Andreea Mihaela (Universitatea București) – *Dubla poetică a romanului autobiografic, Hronicul și cântecul vârstelor* / 98
- Iasmina Bot (Universitatea de Vest, Timișoara), *Aforism și poiesis* / 105
- Ana Droc (Universitatea „Lucian Blaga” Sibiu), *Lectură și relectură – recitirea versurilor blagiene* / 112

FILOZOFIA ȘI ESTETICA LUI LUCIAN BLAGA / 119

- Ovio Olaru (Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj), *Expresionismul blagian autohton și lirica germană* / 120
- Emilia Merce (Universitatea de Vest, Timișoara), *Anabasis și catabasis* / 129
- Maria Daneș (Universitatea „Lucian Blaga” Sibiu), *Poezia inconștientului, Laudă somnului* / 136
- Andreea Silviana Slavu (Universitatea „Lucian Blaga” Sibiu), *Lucian Blaga –*

Complexitatea unei teorii: între filozofie și critică / 142

Mihaela Constantinescu, (Universitatea din Craiova), *Relația dintre lirica și filosofia blagiană în volumul Marea trecere* / 150

Alexandru Cosma (Universitatea „Vasile Goldiș” Arad), *Lucian Blaga's Philosophical Concepts* / 157

LUCIAN BLAGA ÎN CRITICA ȘI ISTORIOGRAFIA LITERARĂ RECENTE. ISTORIOGRAFIA ROMÂNEASCĂ DE DUPĂ 1989 / 165

Ioana Moroșan (Universitatea de Vest, Timișoara), *Potențialul spectral al dramaturgiei blagiene* / 166

Iasmina Bot (Universitatea de Vest, Timișoara), *De la apocalipticul stihial la „apocalipsa de carton”* / 174

LUCIAN BLAGA ÎN TRADUCEREA STUDENȚILOR / 183

Traduceri în limba engleză / 184

Traduceri în limba greacă / 186

Traduceri în limba arabă / 190

Traduceri în limba chineză / 191

Traduceri în limba slovenă / 193

Traduceri în limba franceză / 195

CREAȚIE LITERARĂ / 199

Programul Colocviului Internațional Studențesc „Lucian Blaga” / 220

Premii acordate / 222

