

IONEL POPA

GLOSE BLAGIENE II

Ionel Popa

G L O S E
BLAGIENE
II

Colectia Sinteze

Editura Ardealul

2005

Prezentul volum de “glose blagiene” îl continuă pe întâiul, în ideea că înaintea unui studiu amplu, de sinteză, asupra operei uneia dintre marile personalități ale spiritualității românești de anvergură univerală, sunt necesare abordări punctuale, pe texte individuale sau pe grupaje de texte; sunt necesare abordări ale unor aspecte particulare din biografia intelectuală cu implicații asupra textelor.

*Opera lui Lucian Blaga (poezie, dramaturgie, proză, filosofie, cugetări, publicistică) rămâne pentru critica și istoria literară românească **o problemă homerică**.*

LUCIAN BLAGA PASĂREA MĂIASTRĂ - câteva adnotări -

I. **Blaga și Brancuși - afinități și relații**: prioritățile și relațiile dintre cele două genii ale spiritulualității românești pot fi ordonate în următoarele propoziții: aceeași profundă și permanentă propensiune spre arhaic și tot ceea ce rezultă de aici; opera lor de o puternică originalitate este deschizătoare de noi drumuri liricii ei, respectiv, sculpturii autohtone, în același timp ne înscrie fără tăgadă pe orbita universalității; modernitatea creației celor doi creatori se încadrează în noul stil, în expresionism; amandoi artiștii au avut înclinația spre exprimarea aforistică a ideilor.

Blaga a avut o permanentă admirație superlativă (!) față de opera lui Brâncuși. Blaga se numără printre primii care subliniază valoarea universală a creațiilor brâncușiene și rolul ei de excepție în deschiderea modernă, înnoitoare a secolului XX.

Textele blagiene despre Brâncuși pot fi consultate în Constantin Brâncuși în „Patria” – 1923, reprodus în Lucian Blaga – Ceasornicul de nisip – 1973, Editura Dacia, Cluj, în Probleme estetice (1924), Fetele unui veac (1926), Ferestre colorate (1926), Discobolul (1945), Trilogia valorilor (1946).

II. **Motivul păsării în lirica lui Blaga** Motivul păsării ia înfățișare concretă în câteva poeme: *Din cer a venit un cântec de lebădă*; *Păsărea sfântă*; *Sta în codru fără slavă*; *Corbul*; *Ciocârlia*;

Păsărea U; Balada mierlei; Porumba; Cuib de rândunică. O primă observație: pasărea blagiană e un simbol – metaforă polisemantică. A doua observație: cu câteva excepții, motivul păsării se încadrează în tema zborului, aspirația spre absolut. Pasărea are la Blaga o semnificație orfică. Transcendentalul și orfismul sunt sugerate de titlu. Polisemantismul contextual al simbolului păsării poate fi «însumat»: pasărea – simbol al destinului uman.

III. **Aspecte ale genezei** Afinitățile, admirația și cunoașterea creațiilor brâncușiene l-au condus pe Blaga spre convingerea că cel plecat din Hobița la Paris ilustrează în mod elocvent «noul stil». Din acest complex de idei și sentimente se zămislește bijuteria lirică *Păsărea sfântă*, publicată în „Gândirea” nr 1, 1926 și inclusă în volumul de versuri *Lauda somnului* (1929), dar nu înainte de „stilizări” pentru ca versurile să exprime mai convingător-poetic «imaginea-concept»: *pasărea-idee*.

Ideile și trăirile sufletești circulă „subteran” prin opera blagiană (poezie, filosofie, dramaturgie) așa că putem risca afirmația echivalenței poetico-filosofică dintre *pasărea idee* și *satul-idee*. În această idee putem menționa cugetarea din *Discobolul*: „sculptorul Brâncuși a încercat să reducă la forme și linii ultime o pasăre și a creat o stranie divinitate a extazului”. *Păsărea-idee* și *satul-idee* au în comun un substrat metafizic și mărturisesc năzuința spre arhietipal.

IV. **Aspecte ale structurii lexico-morfosintactice a strofelor**
S1 – o propoziție cu un echilibru între grupul nominal și grupul verbal;
S2 – o frază din două propoziții coordonate și o propoziție, cu același echilibru între grupul nominal și cel verbal. *S3* – are o structură lexico-morfosintactică oarecum aparte. Strofa este o interogație. Primul vers este construit din două interogative. Versurile 3, 4 și 5 formează o propoziție prin ceea ce s-ar putea numi, printr-un termen lansat de Vianu, grefă metaforică. În ansamblu strofa este «portretul» păsării. Prin urmare predomină grupul nominal. Strofa este centrul textului. *S4*

și **S5** se mențin în vecinătatea portretului, dar de data aceasta poetul dezvoltă dimensiunea metafizică. Se revine la echilibru morfosintactic și lexical. Stilizarea atinge cote înalte încât metaforele devin aproape ermetice, pentru o primă lectură. La o lectură nouă contextualizată [vezi II] ermetismul se atenuază. Ne paște o capcană: excesul de decodare discursivă ne poate înstrăina de vraja versului blagian, de vraja misterului. **S6** formulează dimensiunea ontologic-metafizică a poeziei: ființa umană pentru a fi ființă umană – regn superior – trebuie să rămână în orizontul misterului pentru revelare.

Pasărea sfântă e o *sumă* a unor motive poetice recurente în poezia lui Blaga: vânt, orion (stea); lăcrimând (lacrimă); înalt; fund de mare; foc solar; întâiele opere; pădure; Pasăre; clopot; potir; somnul; cântec; enigme; spaima; povești; somnul; maci (floare); pământ; oseminte; lumina; ochii; zborul; văzduh; amiezi; ghicești (nu presimți); mistere.

V. «**Geografie mitologică**» În studiul său Lucian Blaga – univers liric (1981), Ion Pop afirma că „Poezia exemplifică logica mitică a viziunii lui Blaga” și „Deplin edificatoare pentru «obsesia modelatoare» blagiană este «Pasărea sfântă» [...] simbol în egală măsură a înaltului și adâncului [...] pasărea sfântș descrie, prin zborul ei supra- și sub- mundan, același arc- boltă integrator. Ea e în ordine metafizică, un «potir fără toarte» [receptacol deci al stelarei lumini, «lăcrimate» de «geometria înaltă și sfântă» a Orionului], dar și «cântec de aur rotind» peste spaima noastră de enigme moarte” (p.119)

Din conjuncția adâncului cu înaltul rezultă echilibru, un spațiu totalizator armonios și ocrotitor.

Pasărea sfântă e o poezie a spațiului în care se anulează opozițiile de toate nuanțele. Cum e posibilă această anulare a opozițiilor? Pentru că poetul crede în posibilitatea comunicării între pământ și cer, între immanent și transcendent.

VI. Câteva aspecte ale structurii și ale stilului. E de reținut construcția simetrică a textului. Ea sugerează ideea de dor după transcendență. Poezia începe cu imaginea tutelării cosmice și se încheie cu aceeași idee. În structura de adâncime a poemului pot fi identificate două planuri: primul cosmologic, celălalt ontologic.

Principiul estetic care guvernează textul este stilizarea. E ilustrativă strofa trei. O altă caracteristică a versurilor este construcția eliptică care înseamnă esențializare – stilizarea specifică expresionismului. Mai e de subliniat fericita coincidență semantică și formală între pasărea brâncușiană și versul blagian. Ambele realizează sinteza între materie și spirit [făptură și cântec].

Sub aspect stilistic textul e construit dintr-o rețea de metafore (și simboluri) în binom. Binomul nu înseamnă în acest text opoziție. Din conjuncția termenilor se naște unitatea.

Pentru semnificațiile poeziei atenție deosebită trebuie acordată următoarelor sintagme metaforice: „maci negrii de sub pământ”; „Orionul te binecuvântează”; „Fosforul cojit de pe vechi oseminte/ ne pare lumina din ochii tai verzi”; „iarba cerului” (metaforă plasticizantă). Să mai reținem un vers cu rezonanțe eminesciene „cântec de aur rotind”.

VII. Posibile concluzii Blaga transpune în versuri actul contemplării sculpturii lui Brâncuși.

Punctul inițial, de pornire: admirația pentru opera lui Brâncuși. Punctul final, de sosire – un mit. Cum are loc transferul, «trecerea»? Prin personanță, «numele» din incoștientul creator al poetului împing admirația pentru opera lui Brâncuși dincolo, spre autodefinire și autosituare în zariștea misterului.

Poezia poate fi citită și ca o ars poetica. Pasărea sfântă id est poezia este purtătoare de revelație. Poezia – pasărea e latentă, posibilitate nelimitată. Poezia trebuie să păstreze un rest ... de mister. „Din văzduhul boltitelor tale amiezi/ ghicești în adâncuri toate

misterele./ Înălță-te fără sfârșit / dar să nu ne descoperi niciodată ce vezi”.

LUCIAN BLAGA
«Biografie» și «Autoportret»

lui Ion Pop

Rostirea poetică blagiană începe, în momentul genezei ei, cu un hotărât și bine definit **EU**. Textul programatic *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, care deschide volumul de debut, *Poemele luminii* (1919) este expresia voinței de autodefinire în raport, pe de o parte cu Universul, iar pe de altă parte, în raport cu alte poetici posibile (cf. Ion Pop, Lucian Blaga – Universul liric, 1981, p. 60). Acest **EU** este purtătorul unei anumite lumini menită să reveleze tainele lumii. Această lumină „personală” este identică cu iubirea – sentiment al contopirii, al identificării cu TOTUL – unic, unitar și armonios. Această întegrare – contopire în «COROLA» este un gest expresionist prin care se urmărea anonimatul, în opoziție cu «lumina altora» care înseamnă orgolioasă personalizare.

Desigur că în orice lirică de înaltă semnificație și expresivitate, fiecare text poetic este un autoportret. În altă ordine de idei, orice ars poetica (fie ea în nota clasică sau modernă) este tot un autoportret, dacă nu explicit (direct) atunci cel puțin implicit (indirect). Pornind de la acest adevăr ne-am propus restrângerea investigației pe cât posibil la aria delimitată denotativ de titlul Biografie și Autoportret, dar de câte ori am simțit nevoia nu am ocolit acele texte poetice care nu se înscriu sticto senso în „autoportret”, dar conțin elemente de autodefinire.

Textele poetice pe care le strângem sub generoasa umbrelă a autoportretelor pot fi grupate, în mare, în poeme biografice și autoportrete propriu-zise. Desigur granița dintre ele este permeabilă. Majoritatea acestor poeme apar în momente nodale din curgerea liricii poetului din Lancrăm. Caracterul „biografic” ori „spiritual” al textelor respective determină anumite particularități de imaginar poetic, de tonalități, de prozodie. Expresie a căutărilor și aspirațiilor, aceste poezii nu aparțin propriu-zis unei crize existențiale, ci unei „așezări” în ontic.

Un prim poem „biografic” este *Din copilăria mea* – o bucalică prin care poetul mărturisește «vârsta adoptivă». Desigur poezia nu este o realizare deosebită, dar ea se impune atenției prin ideea pe care am revelat-o și prin aceea că în versurile ei găsim situații, gesturi pe care le vom regăsi și în alte texte în ipostaza de teme și motive poetice: „toropit priveam prin gene”; „rumegau căldura”; „mă trânteam în pajiște”; „întins (sau) răzimat pe coate într-un lan”. Copilăria este un moment major al «biografiei» poetului, acum descoperă relația sat – zăriștea cosmică. Eul liric blagian se definește aici prin integrarea naiv – nativă în existența Firii. În aceste trăiri își are originea imaginea și ideea metafizică a spațiului mioritic. Copilăria, ca vârstă adoptivă, dar și ca timp și-o caută în *Leagănul*. Poezia își va trimite ecourile peste timp în alte poeme. Versurile cu o tonalitate gravă afină sentimentului tragic care irizează lirica blagiană: „L-am privit cu gândul larg deschis./ Era leagănul/ în care-o mama -/ îmbătrânită zi de soarta mea/ mi-a legănat/ întâiul somn și poate întâiul vis.// Cu degetele amintirii mi-am pipăit încet, încet/ trecutul ca un orb și fără să-nțeleg de ce/ m-am prăbușit/ și-n hohote/ am început să plâng deasupra leagănului meu.// [...] / Aiurind în leagănul bătrân/ cu mâinile pe mine însumi/ - ca prunc” în același cronotop se înscriu poeziile *Întoarcere* și *Sat natal*. Poetul se întreabă la modul dramatic de ce s-a lepădat de vârsta adoptivă. Prin astfel de texte se pregătește proiectarea în mit a poetului, dându-i sens metafizic. Primul text de acest fel este cel ce are drept titlu data nașterii. Aici se conturează imaginea satului matrice – centrul lumii. Lancrăm, satul natal al poetului, amintește lacrima, una din metaforele esențiale

[blagiene] ale imaginarului poetic. Lacrima este «pragul luminii» pragul dintre cuvânt și tăcere – cele două niveluri ontice ale poetului: paradisul tăcerii și rostirea cuvântului [durata, trecere, istoricitate]. Să dăm citire versurilor: „Sat al meu, ce porți în nume/ sunetele lacrimii/ la chemări adânci de mume/ în cea noapte te-am ales/ ca prag de lume/ și poteca patinei.// Spre tine cine m-a-ndrumat/ din străfund de veac,/ în tine cine m-a chemat fie binecuvântat,/ sat de lacrimi fără leac”. Poezia *Ursita mea* pare un răspuns la întrebare. Ursitoarea care i-a vegheat venirea în lume e „frumoasa ca o zână din povești ...”

Texte autobiografice sunt și poeziile: *La cincizeci de ani, Inima mea în anul 1940*. (acest poem e un bocet al poetului – cetățean. Țara și biografia sa au fost mutilate de evenimentul istoric al Dictatului de la Viena. Suntem Ioni „fără țară”), *București 1919* (care evoca „ardoarea momentului bucureștean al anului de debut”, moment evocat și în *Hronic* – cf. G. Gană).

Dar să ne reîntoarcem la primele volume (*Poemele luminii, Pașii profetului*) pentru a găsi «portretul poetului la tinerețe». Exemplare sunt „portretele” *Vreau să joc și Dați-mi un trup voi munților*. În aceste două poeme se pune în mod explicit relația Eului poetic cu Cosmicul. Poetul e stăpânit de un elan dionisiac de dezmarginire care îl rupe de materie și îl înalță spre cer. Daimonul eului este unul expresionist care îl pune în „relație cu cosmicul, cu absolutul, cu iluminatul”. Aceasta este sintagma prin care Lucian Blaga definește expresionismul. Sintagma titlu trimite la avântul neistovit al sufletului, nu la jocul manifestare fizică a trupului. Jocul e voință și energie. Figurația poetică exprimă dimensiunile cosmice ale Eului, un eu fără spațiu și timp. Cele două poeme formează un diptic. În primul poem e vorba despre „strașnic suflet”, iar în al doilea despre un elan al trupului. Poetul vrea un trup cosmic pentru strașnicul său suflet. Cele două poeme sunt deaproape înrudite cu *Așa grăit-a Zarathustra*. Din aceleași aluat cu cele două poeme și pe aceeași vreme este plămăduit *Ecee homo!*, poem rămas în manuscris. Poetul poartă marca lui Dionisos –

Zarathustra pe care o purta și Nietzsche în volumul său portretistic *Ecee homo!*

Poemul lui Blaga mai necesită o clipă de zăbavă. Frazarea blagiană din cele 16 versuri relevă câteva perechi de termeni opoziți: „vârtejul meu de avânt” și „setea de-a juca” li se opune pământul din care „sorb numai fier” iedera/lanuri; blestamate ogoare/bolta de cer; iad/rai; glie neagră de păcate/răsunet frânt de clopot. Poetul mărturisindu-și nemulțumirea de revelația paradisiacă își așează condiția sub semnul lucifericului cu stare permanentă a căutării și creației. Mister este și pământul și cerul (cf. E. Tudoran, Lucian Blaga, Mitul poetic, II, 1983, p. 303). În artele sale poetice Blaga nu vorbește de meșteșugul poetic și nu mai dă sfaturi tinerilor poeți, dar în versurile din *Ecee homo!* găsim ideea transfigurării. Cu mult înaintea altui mare poet român, poetul din Lancrăm iscă «frumuseți și prețuri noi» din fier, iedere, păcate, blesteme, venin. Din această vreme (1917 – 1919) datează *Lume!*, variațiuni pe aceleași teme. Este o poezie aparținând tinereții creatoare, nepublicată în volum. Lumea – totul se oglinește în ființa sa poetică. Poetul este athanoul alchimic.

Cu toate ca modelul – Nietzsche – se vede cu ochiul liber, originalitatea în expunere și autenticitatea trăirilor nu pot fi înăbușite.

Poemele menționate sunt ale unui Eu stihial „beat de lume” și „păgân”. Manifestările lui sunt un moment cosmogonic: „O mare/ și-un vifor nebun de lumină/ făcutus-a-n clipă”.

Fără excepție, toți cei care au scris despre poezia lui Blaga, referindu-se și la texte precum cele pe care noi le-am adus în discuție, nu uită să sublinieze influența lui Nietzsche. După cum arătam înainte nu negăm acest lucru, dar e necesară o nuanțare: Nietzsche trebuie văzut și ca un termen de referință, de comparație nu numai ca model imitat. Ajunși în acest punct având ca reper toată dimensiunea expresionismului din poezia blagiană putem avansa ideea: dacă expresionismul nu ar fi existat, Blaga l-ar fi „inventat”.

Din perspectiva din care abordăm unele poeme blagiene, unul precum *Inima* îl considerăm o sinteză deoarece el adună într-o imagine

unică câteva din trăsăturile de profunzime ale eului poetic, identificate până aici, dar și pentru că anticipează aspecte pe care le vom găsi în următoarele creații. Acest portret integrează într-o viziune unitară izvoare culturale (de mit) cu care poetul se află într-un permanent dialog. Convingerea poetului este că inima sa are caracter divin sau mai exact spus are menire divină. Inima lui are ceva din „inima” lui Prometeu, ceva din „floarea de lotus” și ceva din „lutul de pe Golgota”. În această credință, poemul se încheie vizionar: „când Dumnezeu se va îndemna să facă o altă lume/ și-o omenire/ din neamuri mari de zei./ Stăpânul bun va plămădi atunci din lutul ei/ pe noul Adam”. Versurile ne confirmă ideea avansată la începutul comentariilor, nașterea poetului este un act cosmogonic. Sinecdoca *inimii* mai apare și în *Scoica, Cresc amintirile, Lumina raiului*.

Imaginea dionisiacă a sufletului apare și în *Stelelor*: „C-o mare de îndemnuri și oarbe năzuinte/ în mine”. Eul și stelele au ceva comun: *drumul* spre nemărginire, spre taine. Drumul ca element definitiv al Eului poetic apare și în *Dar munții-unde-s?* „Eu am crescut hrănit de taina luminii/ și drumul meu îl ține soarta-n palme,/ și-n pieptu-mi larg/ credința mea o sorb puternic din soare”. Eul din *Poemele luminii* este unul generic identic cu forța universală. În *Pașii profetului* apare același eu categorial, dar de data aceasta «dinamica» este înlocuită de starea de contemplație în ritmurile calme ale naturii vegetale. Treptat, după cum vom arăta în continuare, eul stihial este înlocuit de eul problematic (Ion Pop – Lucian Blaga, Universul liric, 1981, p.22). În concluzie, dominanța portretelor «poetului în tinerețe» este masca „apocaliptică”. Eul stihial vrea o întoarcere în marea stihie care este TOTUL COSMIC.

În volumul *În marea trecere* găsim un triptic: *Am înțeles păcatul, Lucrătorul, Fiu al faptei nu sunt*. Toate trei sunt poeme de autodefinire deosebite de cele din volumele anterioare. De data aceasta poetul pune accentul pe elementul abisal al personalității sale: *destinul creator*.

Eul din *Poemele luminii* era impersonal, semn al anonimului. Destul de curând conștiința personalității creatoare intră în „contradicție” cu anonimul. Vocația lui creatoare se deosebește radical de aceea a Lucrătorului. El – poetul – nu este fiu al faptei de lucrător. Păcatul ce apasă peste casa sa este sensibilitatea metafizică-luciferică. Aceasta l-a despărțit de sensibilitatea paradisiacă a „lucrătorului” și l-a dus spre neliniștea interogativă. Nefiind fiu al faptei, poetul se desparte de natură pentru căutarea transcendentului. Despărțirea este tragică. *Călugarul bătrân îmi șoptește în prag* este o punere în abis: „vino, tinere,/ ia țărâna în pumn/ și mi-o presară în cap în loc de apă și vin./ Botează-mă cu pământul”. Tânărul de azi, bătrânul de mâine, după ce parcurge drumul creației luciferice se va reîntoarce să se boteze cu pământul. Dar până atunci poetul stă mereu „aplecat peste întrebările lumii”. Verbul „a fi” este conjugat la diateza tragicului. Intrarea în „marea trecere” înseamnă pierderea legăturii cu matricea originară MAMA (cf. Ion Pop, op. cit). Poezia *Scrisoare* conține câteva versuri care puse la un loc dau efigia tragică a poetului: „Sunt mai bătrân decât tine mamă/ [...] / Și aplecat peste întrebările lumii/ [...] / De ce m-ai trimis în lumină, Mamă,/ de ce m-ai trimis? / Trupul meu cade la picioarele tale/ greu ca o pasăre moartă”. Există în textul poetic două metafore specifice universului blagian: mâna, organul faptei, dar care se oprește și nu mai înfăptuiește; și glasul (cuvântul) organ al spiritului, dar care se stinge. Poetul se caracterizează prin refuzul originalității în fluxul „marii treceri”. Poetul își mărturisește nostalgia paradisului matern. Poemul *Scrisoare* întregește portretul eului problematic.

În textele aduse în raza noastră de observație am identificat imaginea unui Eu stihial și al unui Eu problematic. Textele la care ne vom referi în continuare le putem strânge sub genericul: portrete-măști. Un punct nodal în această „succesiune” îl formează poemele *Biografie* și *Autoportret*.

Biografie este un poem sinteză a treptelor interioare. Textul se construiește prin „rememorarea” acelor evenimente care i-au jalonat drumul creator. Acestea sunt: ivirea în lumină, ispitirea din umbră,

vinovăția iadului, înălțarea pe „muntele cu crini”, schimbul de taine cu strămoșii, fatalitatea matricei stilistice, punerea luminii în cântec. Unul din liantul care leagă aceste trepte interioare este condiția de poet orfic: „Cu cuvinte stinse în gură/ am cântat și mai cânt marea trecere/ somnul lumii, îngerii de ceară./ De pe un umăr pe altul/ tăcând îmi trec steaua ca o povară”. **Biografie** ne dezvăluie natura duală a poetului care e când al trupului, când al sufletului; când al cuvântului, când al tăcerii; când al freneziei, când al contemplativului; când al paradisiacului, când al lucifericului. Enumerația acestor cupluri nu este un abuz; fiecare își are înțelesul și importanța lui proprie în varii texte poetice. **Biografie** este un portret stilizat al tuturor portretelor de acest gen până la **Nebănuitele trepte**.

Ceea ce urmează sunt „portretele-măști”. Primul poem integral, în acest sens, este **Autoportret**. Mai întâi să transcriem versurile acestei capodopere lirice: „În patria sa/ Zăpada făpturii ține loc de cuvânt./ Sufletul lui e în căutare./ de totdeauna./ și până la cele din urmă hotare./ El caută apa/ din care curcubeul/ își bea frumusețea și neființa.”

„Biografiile” și „Autoportretele” anterioare aveau caracter de mărturisire, poetul folosind persoana întâi. De acum înainte va folosi persoana a treia, punându-și diferite măști.

Poemul are ca vecini două poeme semnificative: **Monolog și 19 mai 1895**. Primul cuprinde replica laturei telurice a poetului, adresate spiritului sub forma unor dorințe. Spiritul e îndemnat să-și sporească „cântarea”. Celălalt poem evocă timpul și spațiul originare. **Autoportret** „schitează un comportament mitic al tăcerii” (cf. St. Aug. Doinaș, **Poezia lui Lucian Blaga**, în volumul **Lectura poeziei**, 1989) poetul încearcă să definească ceea ce cuvintele nu pot exprima. Patria poetului e „corola” în puritatea și substanța ei, dar și „lumea de dincolo”. Ultimele versuri ale poemului sunt destul de ermetice: „El caută apa din care bea curcubeul./ El caută apa/ din care curcubeul își bea frumusețea și neființa”. Versurile exprimă, conform părerii lui St. Aug. Doinaș unul din cunoscătorii poeziei blagiene, aspirația spre parcurgerea cercului mitic: naștere-căutare-împlinire-moarte. Poezia lui Blaga este una

mitică. Prin albul pur și grația sa lebăda este o epifanie a poetului. Conform Dicționarului de simboluri al lui Chevalier și Gheerbrant lebăda sintetizează cele două principii. Această stare de nescindare dă lebedei o încercătură de mister. După misterele de la Eleusis, lebăda ar simboliza forța poetului și a poeziei. Lebăda mai întruchipează relația dintre lumină și cuvânt. Să mai notăm că lebăda cântă o singură dată, prin urmare cântecul ei (opera Poetului) este unic. Curcubeul este o „variantă” a misterului Corolei; apa este misterul, iar neființa este tăcerea din care se va naște poezia – o patrie a Poetului. Poetul este un mister care se autocontemplă. Citind versurile în lumina acestor glose mitico-simbolice ne dăm seama ce sinteză realizează poetul în cel mai stilat autoportret (cf. G. Gană, Introducere la Lucian Blaga, Opere, vol. 1). Poemul *Autoportret* i se poate alătura *Pasărea sfântă* întruchipată în aur de către Constantin Brâncuși. Pasărea sfântă este Poetul, simbol deopotrivă al înaltului și al adâncului; poetul-pasăre este „potir” și „cântec” pentru revelarea misterului. Prin el se reface unitatea originară.

Cercetătorii au inventariat afinitățile elective dintre Blaga și poetul german Rainer Maria Rilke (Mircea Vaida, Lucian Blaga – Afinități elective). *Poetul – întru pomenirea lui Rainer Maria Rilke* este un text poetic de o largă generalizare de simboluri și semnificații. Poemul se desfășoară sub forma unei confesiuni despre «poetul» ce „nu are chip și nu are nume” („Lucian Blaga e mut ca o lebădă ...”). Așa că nu ne miră defel faptul că evocând personalitatea autorului *Sonetelor către Orfeu*, Blaga se descoperă pe sine. Suita de metafore din *Poetul* prin care îl caracterizează pe poetul german, Blaga îi surprinde sensibilitatea metafizică, tocmai trasătura prin care se descoperă pe sine.

De timpuriu poetul și-a căutat niște măști potrivite. S-a închipuit rând pe rând Zamolxe, Pan, psalmis [PSALMISTUL]; profet [*Ion se sfâșie în deșert*] chiar și Isus răstignit [*Epilog*].

În aceste texte nu se face încă distincția între suflet și spirit. De asemenea sunt texte poetice încărcate cultural. Situat mereu între Dionisos și Apolon, în astfel de autodefiniri poetul încearcă un echilibru și o sinteză între cele două principii opuse. În acest sens sunt ilustrative

următoarele versuri din *Pax magna*: „Pesemne – învrăjbiți/ de-o veșnicie Dumnezeu și cu Satana/ au înțeles că e mai mare fiecare/ dacă-și întind de pace mâna. Și s-au împăcat/ în mine: împreună picuratu-mi-au în suflet/ credința și-ndoiala și minciuna// Lumina și păcatul/ îmbrățișându-se s-au înfrățit în mine-ntâia oară/ de la-nceputul lumii [...]”.

Măștile pe care și le va pune de acum încolo sunt semne ale spiritului. Dacă în *Visatorul* (poezie de tinerețe) „figura” poetului era doar a unui simplu și fragil visător, păianjenul e o ieroglifă a poetului-visător, întruchipare a dorului de înălțare spre cer, în *Stalactita* figura poetului este ferma. Poemul ne dezvăluie forța în întregime apolinică a poetului. Stalactita - poetul este axis mundi. Grota și bolta se unesc în stalactita-poetul. El ne propune imaginea unui orfeu ce telurizează picurii de lumină și spiritualizează pământescul.

Indiferent de ipostază, poetul este supus timpului. Această efigie o găsim în versurile din *Heraclit lângă lac*. Fiind în trecere poetul este și un călător ce caută *Lumina de ieri*. Cea mai potrivită mască în această ipostază este cea a lui Ulise (*Ulise*). În lunga călătorie de permanente căutări poetul a cunoscut jertfe și împliniri. Acum Ulise se întoarce acasă (*Cântecul obârșiei*). Aici îl așteaptă Penelopa – integrarea în ritmurile eterne ale cosmicului. Acum poetul se eliberează și de tristețea metafizică care la un moment dat l-a copleșit (*Stă în codru fără slavă*).

Două sunt măștile preferate ale poetului, după momentul de „cumpănă” și de „schimbarea de zodie”: cerbul și unicornul. Cred că nu hazardul a guvernat această alegere. Drumul poeziei bliagiene e generat printre altele „de subtila conjugare dintre impulsurile sensuale, pur telurice și elevația transfiguratoare”. Poemele precum *Unicornul și oceanul*, *Cerbul*, *Ce aude unicornul*, *Cerbul cu stea în frunte* „relevează tocmai această dublă dimensiune a fapturii evoluând de la starea «dionisiacă» - dionisiaca dezlănțuirii instictuale, către echilibrul și seninătatea „apolinică” pură spiritualitate. (cf. Ion Pop, op. cit, p.18).

Inorogul (și asimilat lui, cerbul) este în mitologie un animal arhietipal care simbolizează principiile și forțele cosmice, materiale și spirituale. Unicornul (poetul) stă în fața tainelor (oceanul cu largul și valurile sale) „sfios”, se simte străpuns de „pintenii de argint ai tainei”. Chemarea misterului e tragică: „se-nalță de spaimă-n paragini/ când taina se sfârâmă la margini”. Același suflu tragic citim în masca cerbului. Rigorile sonetului au impus esențializarea imaginii simbolice: „roșul cerb” sub puterea „sublimului foc” aleargă după ciuta care îl „bântuie” zdrobind în copitele ei „struguri”. Stăpânit de „ibolduri” și „vinuri”, cerbul „cu-n răget caută să se mântuie”, dar, „setea” nu i-o potolește decât „luciu albastrui” al iezerului din munte în care se oglindește cerul. Spiritualizarea măștii este și mai puternică și mai profundă în *Cerbul cu stea în frunte*. Cerbul însemnat refuză lumea materială, lumea ispitelor („nu mișca”, „nu-l chema”, sfârma, remarcăm frecvența verbelor „negative”) care nu i-au potolit „setea” – dorul după zări, după ceea ce se află „dincolo”. În setea sa, cerbul adulmecă, prinde, aude (să reținem frecvența verbelor, de data aceasta „pozitive”) „zări depărtate”. Ascultând chemarea misterului cerbul renunță la cele de jos în favoarea celor de sus. Imaginea mitică a cerbului (poetul) este susținută de nuanța arhaică a vocabularului și de sonoritatea deosebită a lui. Astfel se sugerează o lume nedefinită spațial și temporal, adică veche și permanentă.

În *Ce aude unicornul* esențializarea merge mai departe și versurile devin mai apodictice. Versurile sunt alcătuite din prepoziția prin, care marchează cele cinci distihuri și douăzeci de substantive. Verbul predicat îl conține doar titlul. Blaga atinge virtuozitatea. Dacă urmărim doar substantivele din rimă observăm că ele evocă universul liric al lui Blaga. Dar să lăsăm versurile să cânte: „Prin lumea poveștilor/ zumzetul veștilor.// Prin murmurul mărilor/ plânsetul țârilor.// Prin lumea aievelor/ cântecu Evelor.// Prin vuietul timpului/ glasul nimicului.// Prin zvonul Eonului/ bocetul omului”. Analizând măștile poetului sesizăm că ele circumscriu punctul „coincidenței contrariilor”.

Prin mijlocirea măștilor stihuieste un poet esențializat.

Textele de tip „Biografie” și „Autoportrete” dezvăluie „metaforele eului poetic” după un „scenariu de o perfectă coerență”. Ele dețin un întreg „sistem de simboluri” (cf. Ion Pop). Un alt aspect trebuie reținut: totdeauna în textele de autodefinire, Blaga transcende datul pur subiectiv al unei aventuri existențiale devenit un poet al ontologicului.

O concluzie relevantă ar fi următoarea: în textele reunite sub genericul „autoportretului” poetul cântă sufletul și mai puțin spiritul. Acest lucru își are cel puțin două motivații. Prima ține de expresionismul poetului. Pe a doua o deducem din dorința poetului Blaga de a se diferenția de filozoful Blaga. În succesiunea lor „autoportretele” se „adună” într-un seismograf al drumului liricii poetului din Lancrăm, cu ce are ea specific. Astfel spus încercările de autodefinire înseamnă căutarea diferenței specifice în raport cu genul proxim. Toate „biografiile” și „autoportretele” sunt niște metafore revelatorii.

Urmărind textele aduse în discuție ni se conturează „povestea” unei psihodrame ce se desfasoară între unitatea originară și unitatea regăsită. În arheologia acestor „biografii” și „autoportrete” putem regăsi cioburi ale temei poetului de geniu. Urmărind textele am adus în discuție, într-un anumit aranjament și într-o anumită succesiune, am căutat chipul poetului așa cum l-a stihuit el în cele trei cercuri concentrice a căror profunzime crește proporțional cu raza lor. Acest chip rezultă dintr-o mișcare de translație dinspre cugetarea versificată **Trei fețe** din volumul *Poemele luminii* (1919):

„Copilul râde:

«Înțelepciunea și iubirea mea e jocul!»

Tânărul cântă:

«Jocul și-nțelepciunea mea-i iubirea!»

Bătrânul tace:

«Iubirea și jocul meu e-nțelepciunea!»,

spre *Mirabila sămânță* (1961).

Blaga a scris și un fel de viziune. Poemul *Cântec pentru anul 2000* prin imagini și sonorități este vizionar. Copil fiind se întreabă «cum e când ești mort». Acum, spre amurg poetul se întreabă dacă peste ani își va mai aduce aminte cineva de el. El a trecut dar în urma lui a rămas basmul care începe așa:

„Pe aici umbla și el și se întorcea mereu/ Contemporan cu fluturii, cu Dumnezeu”.

BURGURILE TRANSILVANE și BILDUNG-UL BLAGIAN

Observații asupra temei anunțate de titlul nostru sunt disipate în puțina critică consacrată prozei blagiene. Prin urmare se impune completarea și ordonarea lor într-o imagine unitară care să elibereze o semnificație. Imaginea care se va închea va fi complementară aceleia furnizată de textele poetice de tipul „biografie” și „autoportret”. Biografia fiecărui om, cu atât mai mult a aceluia de excepție, e formată dintr-o succesiune de întâmplări, mai mult sau mai puțin anecdotice, dar din care se poate construi un schelet epic. În biografia gânditorului din Lancrăm fiecare întâmplare devine eveniment cu profunde și irepetabile urmări spirituale. De la început biografia omului Blaga este biografia creatorului Blaga. Acest adevăr l-am descoperit de la prima lectură a Hronicului și cântecul vârstelor (1965) și el mi-a fost confirmat de „biografia” din corespondența scriitorului și de Viața lui Lucian Blaga [vol. I – IV, 1995 – 1999] semnată de Ion Bălu.

Drumurile și popasurile prin burgurile transilvane au o rezonanță deosebită în devenirea poetului și filosofului din Lancrăm așa că ele, cu îndreptățire, pot fi considerate tema, alături de altele, a prozei blagiene.

În Hronicul ... accentul se pune pe momentele germinale și pe etapele formării conștiinței creatoare; în Luntrea lui Caron vocea naratorului își mărturisește conștiința civică care ia atitudine față de

«vremile» sub care a ajuns Țara. „Ruptura” temporală – douăzeci de ani, 1919 - 1940 – dintre cele două proze nu afectează unitatea lor.

Specificul vremurilor și a etapelor biografice evocate ne obligă să urmărim tema oarecum departajată pe cele două romane autobiografice. În Hronicul..., Blaga caută în biografia sa ce este el și vor face din el un filosof și un poet. În textura memorialistică a cărții descifrăm una din caracteristicile fundamentale ale creatorului Blaga: alternanța și osmoza dintre matricea stilistică autohtonă și matricea intelectuală, sau altfel spus dintre lumea arhaic-mitică și lumea cărții. Există în prima parte a dipticului autobiografic două repere spațiale fundamentale: CASA [spațiul paradisiac; cultura minoră] și CETATEA [spațiul luciferic; cultura majoră]. În funcție de aceste două repere se scrie Hronicul în cele două ritmuri narative: până la plecarea la școală din Sebeș și în paginile consacrate vacanțelor ritmul e lent, un ritm al iluziei veșniciei; în paginile despre drumurile și popasurile prin orașele transilvane ritmul este alert, eul narator găsiindu-se mereu în mișcare și creștere. Copilul de vârstă școlară pleacă [nu părăsește] din satul cu orizontul lui de mister și poveste și pășește în cercul magic al cărții. Lancrăm – Sebeș – Brașov – Sibiu -Oradea sunt repere ale întinerarului complex de formare intelectuală a adolescentului Blaga.

Există părerea că perioada sebeșană ar fi exagerat de detaliată, prin urmare și extinsă în raport cu alte „popasuri” mai importante, cum ar fi cel brașovean. Considerăm neîntemeiată ideea respectivă. Perioadei școlare de la Sebeș, Blaga îi acordă o atenție, să-i zicem, deosebită din câteva motive temeinice: e prima „ieșire” din sânul matern în lumină; Sebeșul e momentul prim și hotărâtor când se confruntă și se aliază substratul și adstratul. Pe soclul rezultat se va înălța treptat personalitatea creatoare a lui Lucian Blaga [pshilogic vorbind, dacă nu se realiza acel soclu, Blaga sau se înstrăina, se deznădăcina și devenea un continuator al lui Goga ori se reîntorcea definitiv în satul natal și rata destinul creator]; Momentul Sebeș e important și din perspectiva „deșteptării” unor trăsături psiho-morale: ambiția vlăstarului Școlii Ardelene de a se impune în forță „străinilor”,

a «mâncătorilor de vlahilor»; realizează cvasi-instinctiv apartenența la un neam și la o țară; la școala din Sebeș descoperă (și învață) ce înseamnă creșterea și formarea în spiritul unei rigori și a unei discipline a muncii (a studiului). Sebeșul va deveni, după moartea tatălui, noua reședință a familiei. Toate aceste motive sunt însumate în înscricția cu litere mari de pe frontiscipiul școlii: «Bildung ist Freiheit». „Inscripția înfățișă un fragment deschis, gata de a se aduna sul dacă ți-ar fi scăpat din mână”. Blaga nu scapă niciodată din mână „pergamentul cu inscripția”.

Plecat din sat, adolescentul Blaga mereu aude în el chemările vetrei. De reținut că în toate „răspunsurile” [revenirile] tânărul lăncrăjan pune orizontul cărții. În acest sens este semnificativ faptul că în momentul unei „reveniri” nu descoperă altceva decât biblioteca TATĂLUI: „Toată vara citisem poveri de cărți, vechi și noi. În biblioteca rămasă de la Tata, ca un alodiu spiritual destinat mie, mă așteptau operele complete ale lui Gothe, Schiller, Negruzzi, Alecsandri, Eminescu”. Printre cărțile moștenite se găseau broșuri în limba germană de prezentare și difuzare a filosofiei Vedanta. Citind aceste volume, Blaga își perfecționează germana pe care a învățat-o la școala din Sebeș. Tot în biblioteca părintească descoperă colecția „Convorbirilor literare” și a altor reviste românești de peste munți. De câte ori revine la „Câmpul Frumoasei” Blaga va descoperii cartea (vezi printre altele episodul cu reîntoarcerea din Germania în sat a studentului Simion Lașița). Lecturile făcute „în” biblioteca tatălui la Sebeș și Brașov vor fi completate cu cele sibiene din Biblioteca Brukenthal.

Setea de cultură a tânărului plecat din Lăncrăm va fi stimulată și susținută de tradiția cărțurărească a Brașovului și de atmosfera de studiu din Liceu Șaguna unde, de acum, Blaga este elev. După depășirea primei etape a lecturii despre care naratorul din Hronicul ... zice că i-a dat sentimentul unei creșteri personale și al unei treziri, în perioada șagunistă adolescentul trece spre o lectură de o factură nouă care, printr-o cărare a ei, îl va scoate la drumul creației. Un prim pas în această direcție îl face când începe construcția materială și sufletească a

bibliotecii personale: „În acel timp de violentă curiozitate intelectuală puneam, de altfel, și eu ternei viitoarei mele biblioteci.” Cu banii obținuți din vânzarea unor haine vechi „îmi cumpăram, își aduce aminte personajul narator, totuși un număr considerabil de volume filosofice din «Universal Bibliothek» Corespondența lui Spinoza; Lumea ca voință și reprezentare a lui Schopenhauer; Prologomenele lui Kaut și Criticile, o serie de dialoguri platonice, dar și alte opere, ieșite din alte teacuri ...”. Pentru Blaga repere importante în geografia Brașovului sunt Librăria Ciurăscu și Librăria Zeidner, iar evenimente din viața orașului de sub Tâmpa sunt lecturile sale filosofice și literare. În acest spațiu și timp de efervescentă spirituală încep activitățile creatoare în ale poeziei și filosofiei. Acest Brașov creativ îl va lua cu el apoi la Sebeș și Sibiu. Acum se nasc «încercările filosofice» publicate în Românul și Pagini literare din Arad, în Gazeta Transilvaniei din Brașov; acum se încheagă sumarul volumelor de debut: Poemele luminii și Pietre pentru templul meu (1919).

În burgul de sub Tâmpa, Blaga leagă și câteva prietenii durabile: cu Andrei Oțetea, D. D. Roșca, Valentin Maximilian, Gheorghe Popa, Horia Teculescu, Nicolae Mladin.

Cu toate că strict biografic momentul Sibiu – Oradea reprezintă o „enclavă”, el este totuși important din perspectiva problemei pe care o urmărim în rândurile de față. Studiile teologice începute la Sibiu și continuate (prin mutarea seminarului) la Oradea îl pun pe tânărul Blaga în mod „organizat” în contact cu orizontul spiritual al teologiei ortodoxe cu rol catalitic în viitor pentru trasarea graniției dintre teologia ortodoxă și filosofia sa.

Personajul narator din Hronicul ... nu se oprește la peisaj [înapetența la descriere?] cu toate că fiecare oraș prin care a poposit ar fi avut ce să-i ofere spre descieri. Fiecare descripție începută sfârșește repede alunecând spre notații referitoare la spații ale cărții (școala, biblioteca, librărie, lecturi, scrisul, societatea de lectură). Iată, bunăoară, cum este amintită întâlnirea cu orașul de pe Criș: „La Oradea ajungeam într-un oraș trepidant, mie necunoscut până atunci și cu cel puțin o

stradă de izbitoare eleganță. Se simțea din toate că eram într-un ținut unde pusta interferează cu românismul, estompate amândouă de enclavele unei societăți fine și decadente”. După acest crochiu, totuși miezoz, naratorul trece la adevăratul eveniment prin care a „memorat” Oradea: „În acele zile verișoara mea îmi puse în mână poezii de Rilke, Dehmel, George, Tagore. Și-mi arăta și o monografie asupra lui Rodin pe care și-o comandase în Germania”.

Chiar dacă atenția naratorului este focalizată pe contactul și asimilarea de cultură el știe totuși ca din câteva notații austere să sugereze personalitatea locului. Iată chipul Sebeșului: „Orașul Sebeș–Alba, de-o înfățișare în parte medieval – germană, în parte, tipic burgheză, izbutea azi puțin, mâine puțin, să mă lege de ale sale colțuri, făpturi și priveliști. Mai mult de jumătate din populație era românească, dar atmosfera ce se răspândea din centru se datora burgheziei săsești, cu așezările ei seculare. Aspecte și duhuri cu totul opuse se întâlneau uneori în compromisuri firești ce împrumutau urbei un farmec bastard”. În aceeași tehnică sobră, de generalități pertinente sunt realizate puținele imagini ale orașelor prin care a poposit pentru studiu. Cu întreruperi adolescentul Blaga petrece în Brașov opt ani și totuși spațiul geografic al urbei din Țara Bârsei nu e reținut în Hronic Pentru autorul cărții, Brașovul a rămas în exclusivitate un spațiu cultural și sufletesc. Naratorul aduce în obiectiv școala, colegii, profesorii și câteva întâmplări specifice, dar semnificative, vieții de licean. Pe pagini întregi este evocată efervescența spirituală și creatoare.

Pe unde trece și poposește pe Blaga nu-l atrage, nici atenție nu acordă, aspectelor etnico-sociale-profesionale și naționale. El reține în spirit european, doar “compromisurile fructuoase”. Blaga reține și memorează creațiile omului. De asemenea spațiul **citadin** nu mai este mitizat ca cel al **vetrei**. Spațiile-povești: muntele, grota, pădurea, iezărul, lanul pe post de lari ai satului, dispar din geografia burgurilor. Orașele sunt numai repere temporale și culturale în biografia lui Blaga.

În Sebeș, Brașov, Sibiu adolescentul și tânărul Blaga intra în contact direct cu matricea stilistică a etniei germane. Caracteristicile ei

deocamdată s-au sedimentat în memoria culturală a viitorului filosof, de unde, mai târziu, prin intermediul catalizator al cărții de specialitate, prin fenomenul de personanță vor intra în substanța studiilor de filosofia culturii din perioada maturității.

Școala pe care o face Blaga prin burgurile transilvane are legături nevăzute cu Școala Ardeleană. Ca și Corifeii acesteia, Blaga se adapă la cultura universală întru întemeierea «culturii majore» naționale. Cu rădăcinile adânc înfipte în vatră și cu o coroană amplu desfășurată în universalitate cel născut la Lancrăm își forjează puternicul și autenticul sentiment patriotic care i-a irigat existența și fapta creatoare. „Cărturarii ardeleni au cultul vetrei, al rădăcinilor, și, în același timp, viziunea universalității, a necesității contactelor, a mișcării de idei pe vaste coordonate spațiale și temporale” (Mircea Vaida, Pe urmele lui Blaga, 1982, p. 20). Lucian Blaga e un urmaș și continuator al lor. Punând pentru moment, în paranteză ultimii ani din „biografia” impusă lui Blaga de către comuniști, nu e lipsit de tâlc întoarcerea lui spre finalul vieții la Școala Ardeleană (vezi cartea postumă a lui Blaga, Gândirea românească din Transilvania în secolul al XVIII-lea).

Toate perspectivele și relațiile dintre Eul narator și Cetate se schimbă în mod radical în partea a doua a dipticului autobiografic, Luntrea lui Caron.

În Hronicul ... drumurile spre oraș erau drumuri drepte și suitoare spre cultură și libertate. În Luntrea lui Caron drumurile sunt întoarse. Dacă în primul roman autobiografic orașul era o temă, în al doilea roman autobiografic orașul devine un spațiu pentru tema: istoria sovietizată! Dacă în Hronicul ... drumurile dintre Vatră și Cetate erau drumuri ale unei „transhumanțe” culturale, în Luntrea ... vor fi drumuri de boicotare a istoriei recente impusă de „sovieticii eliberatori”.

În noul roman se schimbă și tehnica narativă: narațiunea își pierde din evocare, devine realistă și se dezvoltă pe două nivele evenimentțiale incompatibile: istoria recentă/ creație și cultură. Naratorul și lumea sa sunt siliți să se retragă din cetate în alte spații care aparțin altei spațiotemporalități.

Luntrea lui Caron se deschide cu evocarea unei transumanțe impusă: „Începutul primăverii coincidea cu începutul unui haos ce se revărsa peste meleagurile țării [...] simțeam nevoia de a mă refugia [s. n.] cu familia, nu numai în spațiu undeva, ci și înapoi, departe în timp”. Explicându-i fiicei ce înseamnă transumanța, naratorul spune: „Acesta este veșnicul lor cutreier [al turmelor de oi] între șes și plai, după un calendar al lor mai presus de întâmplările și faptele istoriei, care pe noi ne alungă [s. n.] acum din oraș”. Sub „alungări” va sta lumea descrisă în cea de-a doua proză autobiografică.

În Hronicul ... narațiunea degajă liniște, lumină, iar curgerea timpului e firească, spre rod. Heraclit lângă lac e aproape un moft în comparație cu situația personajului – narator din Luntrea lui Caron. În urbea de pe Cibin, de pildă, noaptea nu mai este una a contemplației și meditației cu rezonanțe cosmice, iar în orașul de la poalele Feleacului, Sf. Gheorghe nu mai nimerește cu lancea balaurul care acum e „ocrotit” de o „negură” ce se răspândește peste oraș, străzi, grădini ... peste țară.

Ultimii douăzeci de ani din biografia personajului narator, cu tot tragismul lor (poate tocmai de aceea!?) sunt fertili în planul creației, dar ele vor rămâne în „sertar”.

Hronicul ... este romanul unei formări prin cultură într-o lume ca o „corolă”; Luntrea ... e romanul unui „paradis în destrămare”; Hronicul ... e un roman „personal”; Luntrea ... e un roman cu un puternic caracter politic. În el vor abunda pagini eseistice de analiză politică a „istoriei apocaliptice în marș trimfal”. Sunt pline de savoare ironică, dar și de un realism tragic paginile despre comportamentul sovieticilor care ne-au adus o eliberare ce „duhnea” a votcă, jaf și crimă sau paginile în care este prezentată acțiunea noii puteri de îndobitocire a oamenilor prin cursurile obligatorii de marxism-leninism ori cele în care materialismul istoric, „știința supremă”, este desființat prin psihoanalizarea lui. Cultura și civilizația asimilate în popasurile școlare pin burgurile transilvane [evident și după] l-au făcut pe narator imun la doctrina comunistă, ba mai mult i-a descoperit mecanismul de funcționare și scopurile finale. Cultura și civilizația emanate de „noua

cetate” sunt otrăvitoare pentru o existență autentică întru creație și libertate atât pentru individ, cât și pentru colectivitate.

În Hronicul ... personajul-narator intrat în cetate ia contact cu ziduri și case istorice, cu obiecte de cultură și civilizație, în speță cu cartea. În Luntrea ... cetatea e golită de astfel de dovezi de cultură și civilizație, iar posedarea lor privată devine delict ce se pedepsește. Înainte naratorul intra în cetate cu elanuri și idealuri, timpul fiind fructificat în creație. Acum el este alungat având idealurile retezate și timpul creației „blocat”. Înainte trecând din oraș în oraș personajul-narator purta cu sine **cartea**; acum el cară în spinare un **calabalâc**. În citirea lui, textul blagian ne permite să stabilim o relație simbolică între carte și calabalâc.

Ca și în Hronic ... și în Luntrea ... spațiul natural-fizic al burgului lipsește. Acum, silit să viețuiască când la Sibiu, când la Alba și Cluj, lui Blaga nu-i rămâne decât să caute spații de refugiu și apărare. Astfel de spații devin Biblioteca Batyaneun din antica și medievals cetate a Albei, Biblioteca Universitară din Cluj, Institutul Academic clujean. Pe de o parte, Blaga își îndeplinește conștiincios „sarcinile de serviciu” care îl transpun în lumea cărții, iar pe de altă parte leagă pietenii intelectuale spirituale, iar uneori participă la excursii în spații și timpuri vechi. Toate acestea sunt oaze de aer curat în atmosfera istoriei bezmetice. În Hronicul ... imaginea burgului e total diferită de cea expresionistă din poezie. În Luntrea ... Blaga revine, desigur din altă perspectivă, la imaginea apocaliptică a burgului din lirică.

Proza blagiană se structurează pe două planuri spațiale [cele temporale vor face obiectul altor însemnări de lectură]: **satul [natura]** și **burgul [cultura]**. În cele două romane spațiul cetății are înfățișări și înțelesuri diferite. Evocând drumurile și popasurile prin cetățile transilvane scriitorul scrie un Bildungsroman și respectiv, un Roman politic (de sertar).

Biografia omului și creatorului Lucian Blaga este una exemplară.

AVRAM IANCU, la 70 de ani - lectura textului dramatic -

Piese Zamolxe, Meșterul Manole, Avram Iancu se leagă subtil între ele formând o unitate⁽¹⁾. Cele trei tragedii ilustrează destinul creator al omului prin creație pe cele trei paliere ale «trecerii» sale: religios, artistic, istoric. Cele trei texte dramatice mai au comun prezența unor semne care implică ideatica poetico-filosofică a lui Blaga într-un spațiu și timp autohton în năzuința sa formativă de a întemeia orizontul onto-etnicului⁽²⁾. În această idee, formula dramatică cea mai adecvată nu poate fi decât tragedia și de acest adevăr Blaga era conștient. Dramaticitatea originară (tragedia) spre care Blaga orientează teatrul său cere un conflict care „va urmării cu precădere acele zone ale umanului ce postulează tiparul originar, personajele vor fi încărcate cu energie esențial daimonică, situațiile vor gravita totdeauna în jurul limitei, [...] soluțiile vor fi, aproape fără excepție soluții finale, de desăvârșire a trăirii și de consumare pleneră a Eului sau a Ideii [...]”⁽³⁾.

Cele trei piese sunt cele mai curate tragedii din dramaturgia blagiană. Tocmai prin această calitate infirmă afirmația veche, din perioada interbelică vehiculată uneori și astăzi, conform căreia Blaga ar fi scris un teatru religios (citește = creștin ortodox). Or, tragicul și religiosul monoteist creștin sunt incompatibile⁽⁴⁾. În altă ordine de idei teatrul lui Blaga nu este creștin deoarece pe de o parte, gânditorul s-a declarat necreștin, iar pe de altă parte, opera lui literară e dominată de

elemente păgâne, precreștine⁽⁵⁾, iar elementului creștin existent i se caută mereu substratul precreștin.

Cele trei piese în unitatea lor conturează concepția teatrală originală și modernă a lui Blaga. Cunoscută și apreciată în adevărul ei n-ar mai fi fost posibilă afirmația conform căreia teatrul lui Blaga n-ar depăși valoarea medie, că nu este reprezentabilă. Aceste idei le-a sintetizat „divinul” critic în următoarele cuvinte: „Prea multă poezie, ibseanismul, adică conflictul de idei, mitologismul, o anumită ținută expresionistă, constând în schematism și într-o relativă stilizare și deci caricare a gesturilor, împiedică teatrul lui Lucian Blaga de a fi reprezentabil, deși nu e lipsit de patos și de repeziciune scenică”⁽⁶⁾. Piesa Avram Iancu nu e nici măcar amintită. Asemenea aserțiuni arată că G. Călinescu nu a priceput apropae nimic din originalitatea și modernitatea dramaturgiei blagiene.

O dimensiune esențială a dramaturgiei noastre o reprezintă teatrul istoric. Întrebarea este: Avram Iancu este o piesă de evocare istorică și se încadrează în tradiție? De la început afirm că răspunsul nu poate fi dat cu da/nu; el nu poate consta decât într-o analiză a textului dramatic.

Cea mai rapidă și de suprafață lectură ne spune că piesa lui Blaga nu mai respectă canoanele statornicite de teatrul istoric „clasic” create și transmise de romantism și preluate în parte de teatrul realist-naturalist pe această temă; nici în ceea ce privește organizarea textului dramatic în cele 5 acte, aproape obligatorii, în linia dramatică permanent ascendentă a înlănțuirii scenelor și a actelor și nici în ceea ce privește „complicațiile” de intrigă și conflict, de multiplicare a axelor „narative” care să atragă după sine înmulțirea spațiilor evenimentelor și a personajelor, lipsește din piesa lui Blaga și aventurosul și a altor ingrediente de efect spectacular; lipsește de asemenea „fantazarea” istorică. Și totuși piesa blagiană are un subiect istoric susținut de document. De asemenea Blaga păstrează din drama istorică conflictul istoric, fie de natură socială, fie de natură politică, conflict care implică ideea de libertate, dreptate. Din teatrul istoric autorul lui Avram Iancu

mai păstrează caracterul excepțional și eroic al protagonistului. Dar după cum vom vedea în continuare, Blaga dă acestor componente altă funcționalitate și o altă semnificație.

Subiectul istoric este încapsulat într-un scenariu mitic de tragedie în care centrul de foc îl constituie **jertfa**. Din perspectivă estetică Blaga este un dramaturg de expresie expresionistă. Mitul și expresionismul încărcate metafizic în mod obligatoriu duc doar spre o singură formulă dramatică: tragedia. Din osmoza în tipar tragic dintre mit și istorie rezultă o subtilă parabolă metafizică. Referindu-se la piesa sa, Blaga mărturisește: „Am încercat să ridic subiectul dincolo de contingente istorice și să adâncesc perspectivele, pentru ca să dau, dintr-un cadru aproape de legendă sau mit, tragedia umană a unui conducător și dacă nu pare prea pretențios, a unui neam”⁽⁷⁾.

Întreaga structură dramatică a textului se boltește pe doi piloni: ieșirea și reîntoarcerea în mit a eroului. Eroul coboară din mit în istorie, rezolvă pentru momentul temporal respectiv imperatiivele ca apoi prin jertfă sa urce (reintre) din nou în mit, din care istoria își va putea lua în continuare o parte din energia necesara altor coborâri restauratoare și întemeietoare⁽⁸⁾.

În piesa lui Blaga mitul configurează un spațiu deschis, iar istoria un spațiu închis. În interiorul acestor spații are loc o altă alternanță de deschis/închis. Acum deschisul îl reprezintă evenimentele istorice, iar închisul, momentele de cugetare problematizatoare ale eroului. Dinamismul deschis/închis la nivelul istoric are câteva «moduri» evenimentțiale: apariția gardiștilor unguri; confruntarea Iancu – Consiliul Național Român și arestarea acestuia; venirea la Iancu a ofițerului imperial Schuller; uciderea lui Dragoș vazut de moți ca trădător; „ecoul” luptelor din văile Apusenilor. Aceste evenimente sunt necesare și semnificative doar în măsura în care susțin situația dramatică și caracterul protagonistului – perseverența în daimon. În text există un rafinat joc între închis și deschis menit să alimenteze tensiunea dramatică.

Toate aceste componente din care e construit conflictul și subiectul determină pe autor să-și organizeze textul dramatic în Trei faze, fiecare cu un anumit număr de tablouri și scene. Cele trei faze (acte) punctează momentele istorice, tablourile, mai ales prin didascăliile pe care le conțin, trasează cadrele exterioare, fizice ale mitului, iar scenele prin situațiile și replicile pe care le conțin relevă dimensiunea metafizică a textului. Am “departajat” aceste aspecte din necesități oarecum „didactice”. În realitate, dincolo de formă, textul dramatic e o unitate: o metaforă dramatică revelatoare.

„Metafizicul nu poate avea chip cioplit” (Vasile Băncilă) de aceea în teatrul lui Blaga evenimentul nu are semnificație decât asociat rostirii textului. Blaga va acorda o atenție deosebită cuvântului, artei glasului, mișcărilor ceremonial-ritualice. Alexandru Paleologu subliniază faptul că dramaturgia lui Blaga nu poate fi pusă în scena printr-o viziune regizorală realist-naturalistă psihologizată pe deasupra, ci numai într-o ținută ceremonială atât în gest cât și în rostire printr-o savant-artistă utilizare a respirației⁽⁹⁾. Așa se justifică prezența la nivelul textului și a metaforelor, a simbolului ori a imaginii iconice plurisemantice. Imaginile „poetice” și anumite sintagme din replici trimit spre semnificațiile înalte pe care le-a urmărit Blaga conform mărturisirii citate ceva mai devreme. Să trecem în revistă câteva exemple.

Mai întâi să notăm referirea de câteva ori la cifra 9 care trimite astfel spre valoarea ei simbolică: ideea unui sfârșit și al unui început. E prezent și symbolismul focului. Prezența lui e prea evidentă pentru a mai recurge aici la citate. Prin prezența simbolului și a metaforei revelatoare (dar și a celei plastice) la nivelul textului se realizează o economie verbală profitabilă dramaticului poetic.

Să trecem la inventarierea a câtorva situații și sintagme care își depășesc sensul literal strict: Faza întâi, Tabloul 1, scena 1 = jandarmii unguri se găsesc într-o stare bahică ce contrastează cu starea de tensiune în care se află Iancu și moșii săi; Faza 1, Tabloul 1, scena 4 = la remarcile lui Erji referitoare la fluierul și pistolul Iancului, acesta îi

răspunde: “Sunt pesemne născut sub zodia Gemenilor. Unul dintre cei doi gemeni visează [își pune fluierul în brau] celălalt stă la pândă și făptuiește [își pune pistolul la loc]”. În aceeași scena Iancu îmbrățișează pe Erji, iar didascăliile indică ”îi prinde capul, l-apasă pe pieptul lui, scoate repede pistolul, tintește pe lângă capul ei, fără ca ea să vadă, foaia de urmărire de pe ușă. Un pocnet. Foaia cade”; fapta eroică a lui Ilie (un luptător moț), cel care în toiul luptelor cu unгурii le „fură” un tun, prin comentariile celor din jur (ale lui Iancu în primul rând) și prin modestia eroului devine legendă. Același Ilie regăsește – aduce în prezentul scenic – povestea despre pasărea care s-a făcut om. Adresându-se tribunilor în ajunul luptei decisive cu unгурii, Iancu are o replică prin care faptului istoric i se deschide dimensiunea mitică (F1, T3, S5 – 6). Același viziune mitică o regăsim în altă replică a lui Iancu din F2, T1, S2. Adresându-se „păsării fără somn” un moț se exprimă în felul următor: „Sărut mâna și coroiatul plisc, pasăre fără somn. Mare și nemișcată ca o troiță ești, umeri de cruce ai, pene de arhanghel, negru de așijderea”. Deocamdată să reținem că asemenea situații și replici sunt realizate în tehnică expresionistă.

În structura sa textul dramatic are un **prolog ... «în cetatea Moților»** care conține povestea despre pasărea fără somn ce vrea să se facă om. Este un exemplu pentru afirmația că Blaga crează mituri. „Povestea” respectivă și versurile adiacente doinite ce cele trei muntărițe nu sunt confirmate prin nici o creație folclorică care să-l înfățișeze pe eroul moților în chip de pasăre care se face om. Totul este invenția poetului. El a dezvoltat o imagine poetică după un model folcloric și anume că eroul nu moare niciodată, el doar se schimbă în animal, plantă ori alt obiect atunci când e ucis de dușman și există în această metamorfoză până când se ivește din nou momentul istoric pentru a se face om într-o împlinirea destinului.

«Prologul în munte» are un decor monumental cu o triplă funcțiune: trimite spre o lume arhaică românească, spre lumea «mumelor»; o funcție estetică care are în vedere imaginea protagonistului și una metafizică prin faptul că trimite spre

daimonismul personajului axial al tragediei. Foarte semnificativă este construcția decorului: imaginea e un «peisaj de munte»; în fundal se zăresc «munți clădiți unul peste altul cu plaiuri în care se deslușesc așezări ciobănești; în planul din față este o «stâncărie» cu o carare de la stânga la dreapta” și o „potecă” în sus. „Stâncăria” și „cărarea” par un **prag** între două lumi (mitul și istoria) care încearcă să comunice printr-o „potecă”. Întreg acest spațiu e „cuprins” de „pădurea de goruni” – o metaforă a vechimii și statorniciei. Aici momentul temporal nu trebuie uitat: „Soarele încă n-a apus”. Din reînsumarea acestor componente rezultă un cronotop mitic în care autorul așează evenimentul istoric – revoluția moșilor de la 1848.

Personajele prezente în „Prolog” sunt emblematice pentru cele două planuri: mitic și istoric. În ordinea intrării în scenă și a replicilor ele sunt:

- **Baba** – zeitate a lumii moșilor. La început e o imagine statică realizată în stil expresionist. Baba e o corporalitate expresivă: ține în mână o carabină și stă la pândă, aplecată în genunchi, ca o «ciudațenia a pământului», privind dincolo. Carabina, pânda, privirea sunt semne ale unui timp de criză și tensiune.
- **Moțul** – ființă a muntelui căruia Baba îi confirmă adevărul despre povestea cu pasărea ce vrea să se facă om. Muma pădurii, muma noastră a românilor în dialog cu Moțu vorbește profetic: „Stau de pază că poate s-o-ntâmpla ceva, vreo poveste, cum n-a mai fost pe-aici de când necuratul spunea lui Dumnezeu – fârtate!”.
- **Băieșul** – fiu al lumii din adânc, al mumelor – prin replica sa „detaliează” ideea sibilinică a Babei: „Nouă săptămâni pasărea a tot dat freamăt ca din tulnic de aramă. Poate să fie pentru o primejdie sau pentru izbăvirea noastră a tuturor [...]”.

Cele **trei fețe muntărițe** – glasuri ale neamului (corul) doinesc pasărea fără somn.

În această lume a vechimii cu nostalgia unui paradis⁽¹¹⁾ Istoria își face simțită violent-barbara prezență prin intrarea în scenă a celor doi

jandarmi unguri care escortează un Mocan. Ritmul dialogului se schimbă, replicile jandarmilor sunt scurte, autoritare, dar mai ales amenințătoare. Răspunsurile Babei sunt cât se pot de aluzive la „povestea” ce va să vină. Limbajul jandarmilor e cât se poate de „pedestru” în raport cu cel al Babei și Moțului; este și brutal și ofensiv-jignitor la adresa românilor. Găsim aici primele mostre ale limbajului revoluționarilor unguri – al celor din piesă! – care poate fi acuzat cel puțin pentru lese-sacralitate.

Prin limbajul aluziv, încărcat metoforic, prin simboluri și asociații simbolice [„hârc de grâu mândru” cu „tămâie galbenă”, cântecul păsării e din tulinic de aramă], prin mișcări și gesturi de ritual se crează o atmosferă, o aureolă mitică și se pregătește dimensiunea tragică a protagonistului. În această atmosferă de așteptare și speranțe are loc minunea: pasărea din codru fără somn se face om: „[...] un tânăr înalt [sună didascăliile] cu ochii albaștrii ... sare pe drum de la mare înălțime. E Avram Iancu”. El se adresează celor de față: „Așteptați! Fiți gata! Și unde mergeți vestiți mai departe [...]. Fetelor mergeți și voi din hotar în hotar și spuneți: L-am văzut pe căpitan!”.

Mitul se întrupează în istorie. Blaga realizează acel amestec invincibil între mit și istorie care va veghea întreaga construcție a piesei.

Chiar dacă nu e marcat ca atare, textul dramatic are și un **epilog**. Ultimele două scene ale tragediei pot fi considerate echivalentul scriptural, și nu numai, a «prologului în munte». În ceea ce privește decorul, din prolog s-au păstrat două elemente esențiale: „peisajul de munte păduratic” și „frântura de doină” ce se „aude din pădure”. Ca și în prolog, în «epilog» e prezent Iancu, dar cu totul altă înfățișare care are menirea de a releva sfârșitul tragic. În scenele din finalul piesei replicile lui Iancu și ale lui Erji au același înțeles sibilic de la început, menit să puncteze deznodământul tragic al eroului munților. În acest final dramaturgul pune accent pe autoculpabilizarea lui Iancu: „[...] mă tot văd unde am greșit în șirul faptelor”. Iancu mărturisește: „Astăzi e tare greu să fi om – că s-a rupt lanțul – si-au lungit verigile în toate

părțile”. La replica lui Popa Păcală care spune că împărăția ne-a înșelat și că se va dărâma precum Babilonul, Iancu dă un răspuns testamentar: „Cine s-o facă? Să vie alții peste zece ani, peste douăzeci, peste o sută de ani, să vie alții – cu sutele, cu miile de mii – s-o facă ei – împărăția noastră! [...] Eu mă duc – eu mă duc unde stăpânește fiara și tăcerea – Erji, părinte, aici e muntele. Acum mă duc iar în pădure să mă schimb. Muma pădurii, muma noastră, acum iar pasăre, acum mă fac pasăre”. Ca în orice tragedie finalul e deschis.

Create în spirit expresionist personajele sunt „înzestrate” cu un daimon. Ele nu mai există ca indivizi, ci doar ca idei de mers. Acest lucru nu-i reduce însă la o schemă goală. Ele există prin dinamica energiilor dezmarginite. Fiind personaje simbol, emblematice ele au totuși pregnanță psihologică. Ele au o psihologie atât cât le este necesară pentru a exprima ideea – idealul sau altfel spus pentru a întruchipa niște idei individualizate. Personajul tragic redescoperit de expresionism este purtătorul unui fatu-um. Personajul tragic din teatrul lui Bлага este purtătorul unui supra-sine colectiv. Personajul blagian, spre exemplu Avram Iancu, este purtătorul unui tragism ontic (metafizic) proiectat într-o zariște a etnicului. Aceste personaje înfruntă limita, se luptă cu haosul vrând să-l ordoneze: Zamolxe prin credință, Manole prin creație, Iancu prin faptă istorică⁽¹²⁾. Ceea ce este fundamental la aceste personaje este neliniștea metafizică, setea lor de absolut. “Toți ard cu tălpile pe jarul întrebărilor ce sondează absolutul (Octav Suluțiu)⁽¹³⁾”.

În această ordine de idei este un abuz a vorbi de psihologia acestor personaje. Ele nu au complicație psihologică. În tragedie ea nu este importantă, nu este necesar urmărirea în nuanțe a mecanismului psihologic. Important e doar stihialul de la nivelul conștiinței, cel de la nivelul căutării absolutului. În tragedie există un dinamism spiritual. Personajul e numai pasiune care generează voința. Acestea sunt cele două coordonate ale „psihologiei” personajului tragic.

În tragedia Avram Iancu autorul a construit un conflict stratificat. Iancu este angrenat într-un triplu conflict: cu cu Consiliul

Național Român, cu revoluționarii xenofobi unguri, cu Împăratul. Toate se strâng într-un ghem conflictual la nivelul conștiinței. Aici are loc marea confruntare între ideal și istoria pe care vrea s-o ordoneze în nemele idealului său. Am menționat la început aura mitică a eroului. În piesa lui Blaga, Iancu apare ca un zburător, dar nu al erosului, ci al întâlnirii cu frumoasa și misterioasa Istorie. El umblă „călare” ca un sul de foc. Un astfel de conflict construit după „canoanele” tragediei se rezolvă doar prin jertfă. Avram Iancu e întrupare și manifestare a «energiei românești» în care scriitorul și filosoful din Lancrăm a crezut cu tărie. În mod inspirat autorul îl lasă pe erou să se autocaracterizeze: „Vezi Erji, când se-ntâmplă să beau trei pahare și când stau lângă o fată mare, mă copleșește totdeauna nu știu ce amar, și se iscă în mine o văpaie cât casa, iar înăuntru se ivește ăla, care cântă și atunci în loc să mă întorc sau să merg înainte, sunt ispitit să stau locului. Grea e, Erji, steaua mea, că trebuie s-o mut de pe un umăr pe altul. Sfatul tău nu e rău, numai că sfatul tău m-ar rupe în două. Și sunt destul de rupt și fără sfat. Acum îmi scald numai puțin inima în pahar și-apoi pornesc. Ca să se ivească în mine celălalt, ăla care stă la pândă și ține mâna veșnic pe pistol”. În altă parte, dând replica aceleiași Erji, Iancu spune: „Numele ce mi l-au dat părinții a fost ca un dinte de lapte – l-am pierdut încă de când eram copil. Eu sunt Moț’, Erji, Moțu’ fără nume”. Astfel de portrete expresioniste relevă tulburarea interioară a personajului.

Ideologia în planul profan al istoriei, eroul lui Blaga nu dă dovadă niciodată de șovinism – realitatea istorică i-ar fi justificat o astfel de manifestare. Avram Iancu nu urăște pe unguri ca popor, ci doar pe cei care nu vor să recunoască pe români ca nație egală în drepturi cu celelalte. Erji nu este doar o simplă cărciumăreasă unguroică necesară pentru a exprima o atmosferă în concordanță cu subiectul. Ea e simbolul care, prin relația cu Iancu, exprimă o dorită și necesară frațietate între români și unguri⁽¹⁴⁾.

Tot în plan istoric există în piesă o scenă în care Iancu răspunzând ofițerului Schuller, trimisul generalului imperial din Transilvania, Puchner, dă o lecție de demnitate națională și o dovadă de

înțelepciune și clarviziune politică. Iancu refuză cererea arogantului general imperial de dezarmare a moșilor în numele unei așa-zise pacificări a țării. Pentru ceea ce înseamnă sublimul tragic al eroului elocventă este scena (F2, T1) în care Iancu uitându-se afară la peisajul muntos de o frumusețe gravă, solemnă cu deschidere cosmică, își privește ideile și visele.

În Zamolxe dacii sunt văzuți ca un popor aspru, teluric, element și forță a naturii, așezați de destin pe un pământ cu care s-a contopit, fără frică de moarte, într-un dionisionism sălbatic, dar care nu se supune la simple voluptăți profane, ci ca vitalitate ce aspiră spre o intrare în contact cu un Absolut⁽¹⁵⁾. Iancu și moșii săi sunt urmașii dacilor lui Zamolxe.

Fiind personaj tragic, Avram Iancu are o vină. Marea lui vină este patima cu care visează în numele unui neam la un ideal. Vina lui stă în graba și voința cu care vrea să cosmicizeze haosul Istorie. Vehicul al acestei vini este daimonismul și ea vizează condiția ontic-existențială a ființei umane. În dimensiunea strict existențial-istorică vina protagonistului stă în consecvența și sinceritatea cu care crede în Împărat. Personaj tragic modern, Iancu se va culpabiliza pentru a fi crezut în dreptatea Împăratului: „Ai dreptate Erji – Eu lungesc ziua cu fluierul și mă tot gândesc, și mă duc înapoi și caut. Caut să văd unde am greșit. Știu numai că eu sunt de vină de toate”. Istoric-politic revoluționarul de la 1848 e posibil să fi greșit. Mitic-metafizic, în dimensiunea sa tragică, atitudinea protagonistului e justificată. Pentru El, Împăratul este autoritatea supremă, e divinitatea. Situația tragică e că această divinitate s-a retras din Țara Moșilor. Eroul crede într-o divinitate absentă.

În tragedie nebunia protagonistului primește semnificații simbolice. Iancu descinde din mit pentru a face istorie și se întoarce în mit pentru că a făcut istorie. Nebunia este întoarcerea spre acel moment de dinaintea rupturii ontologice. Intrarea în munte a lui Iancu nebun înseamnă și retragerea forțelor necesară pentru o viitoare coborâre în Istorie. Jertfa lui Iancu n-a fost zadarnică. În acest sens vorbele rostite

de Popa Păcală în final au un anumit tâlc: „Las’ fiule, că împărația, care ne-a înșelat, se va dărâma ca Babilonul! În locul ei s-o ridica aici împărația noastră – o minune, numai lumină și numai a noastră!”.

Urmând drumul tragic prin ceea ce istoria i-a furnizat, creindu-și personajul, Blaga a avut și un exemplu în Crăișorul Horia, romanul lui Liviu Rebreanu (1929).

Un personaj principal în tragedia blagiană este Dragoș. El are o funcție bine gândită și finalizată de dramaturg atât în structura dramatică a piesei, cât și în ideologia ei [cele două dimensiuni nu trebuie văzute independent]. Personajul e construit contrapunctic, în raport cu Iancu. Moțul e încarnarea daimonului Istoriei; Dragoș – rațiunea acesteia. Menirea acestui personaj este de a susține linia tragică a lui Iancu. Dragoș intuește politica Împăratului, dar nu are nici o justificare pentru creditul dat lui Kosuth. El afirmă niște adevăruri [„Împăratul o să te înșele” îi zice Dragoș lui Iancu] dar le pune în slujba altui „împărat” nu numai viclean, ci și brutal-barbar. Prin psihologia [în cazul acestui personaj putem vorbi de o psihologie] cu care își înzestrează personajul Blaga reliefează daimonismul lui Iancu. Moțul e un destin. Dragoș un „complicat”; prin oportunism, prin orgoliu, prin pofta de mărire, prin mândrie. El se bălăcește între adevăruri parțiale și conjuncturale și minciuni întregi și permanente. Cu un picior e în mormântul trădătorului. După o gândire dramaturgică simplistă Avram Iancu se putea adresa direct moților săi acuzându-l de trădare pe Dragoș și i-ar fi putut refuza cererea acestuia de a se adresa poporului. Astfel de „realizări” dramaturgice ar fi afectat construcția tragică a piesei. Iancu își cunoaște poporul și intuește finalul – linșarea „musafirului” de către „stup”. De aceea el lasă ca faptele să decurgă de la sine. Mai devreme atenționam că structura tragică și ideologia din piesa lui Blaga nu pot fi abordate izolat. Prin urmare modul de scoatere din scenă a lui Dragoș este simultan și o rezolvare dramaturgică fericită și semnal ideologic.

Caracterizarea pe care Dan C Mihăilescu⁽¹⁶⁾ o face lui Dragoș conține afirmații care se cam contrazic ori se abat de la planul tragic făcând din el de-a dreptul un personaj realist. Excelentul analist al

dramaturgiei blagiene, care este Dan C Mihăilescu, exagerează totuși când, printre altele spune: „Poziția lui Dragoș este cea a omului lucid și echilibrat pentru care istoria înseamnă sesizare a esențialului momentului și nu acțiune oarbă, dictată de impulsul personalității”. Dragoș așa cum îl vede Blaga nu este un personaj tragic. El este și rămâne în tragedia blagiană un personaj circumstanțial, după cum, chiar criticul îl consideră. Fără Iancu, Dragoș nu există! Numai Iancu este personaj și unul tragic. Moartea – nebunia lui Iancu este jertfă, **desăvârșire**. Cea a lui Dragoș este doar **săvârșire**. Moartea tragică este întemeietoare.

În legătură cu tragicul din piesa lui Blaga se impun completări și lămuriri, multe făcute de alții, dar care merită cu prisosință repetate pentru a nu se uita!

După modelul tragediei antice, Blaga își construiește subiectul pornind de la premisa cunoașterii prealabile a întregii „factologii” (mitologică, istorică) a subiectului. Din această factologie autorul de tragedie trebuie să identifice acel moment, acea situație dramatică care generează tentarea limitei cu tot ce trenează după ea ca valori⁽¹⁷⁾. Tragicul înseamnă alegere între două forțe la fel de puternice și în aceeași măsură îndreptățite, iar indiferent de alegere finalul va fi același: moartea protagonistului. Iancu are de ales între Împăratul și Revoluția lui Kosuth. Indiferent de alegere, daimonismul – destinul coborât în ființa concretă îl va duce spre sacrificiu suprem. Și în cazul lui Iancu funcționează ceea ce Manole, un alt personaj tragic din dramaturgia blagiană, numește „a nu putea altfel”.

În spiritul tragediei, Blaga construiește un complex conflictual de valori ontologic-axiologic polare. Daimonismul vine și-l radicalizează și-l pune în mișcare determinând manifestarea voinei de înfăptuire a eroului. Prin fapta sa eroul picură un strop de eternitate în vremelnicie. Aici trebuie căutat specificul dramaturgiei blagiene, în ansamblul ei.

Personajul tragic este „masca” tensiunii tragice dintre conștient și inconștient, dintre transcendent și imanent. În această relație personajul pentru a fi și a rămâne tragic trebuie să fie consecvent până la capăt în

daimonismul său. Acest lucru nu înseamnă doar un simplu hybris, ci o asumare a destinului. În cazul personajelor tragice blagiene Zamolxe, Manole, Iancu această sumare înseamnă asumarea destinului creator. Prin cele trei piese ale sale Blaga dă corp și suflet latențelor tragice ale mitologiei românești. Scriitorul român a învățat bine lecția tragediei și a reușit să facă din cititorul textului său dramatic [momentul spectacolului îl așteptăm!] un **complice** al eroului tragic. În acești parametri moarte nu înseamnă că ceva sfârșește ci că ceva începe.

Textul dramatic tragic se caracterizează prin dialoguri construite și organizate poematice prin limba intens metaforizată. În prelungirea tragediei teatrul modern de tinuță tragică renunță la limbaj ca mijloc de caracterizare a personajelor. Și totuși Blaga, în Avram Iancu își permite o abatere care se justifică. Nu urmărește decât ca și pe această cale să reliefeze diferența tragică dintre Iancu și ceilalți. Am identificat trei situații de acest gen: A) Faza întâi, Tabloul 2, Scena 1 – ședința Comitetului Național Român. Expresia membrilor comitetului pedant academico-diplomatică devine de-a dreptul ridicolă în contextul istoric grav la care se face referire, și contrastantă cu replicile lui Iancu. Diferența de exprimare dintre Iancu și Comitet exprimă confruntarea a două moduri total diferite de a face istoria. B) F2, T2, S3 și 4 – în această secvență a textului dramatic apare Dragoș, trimisul lui Kosuth la Iancu, figură dubioasă a revoluției. Așa îi este și exprimarea: mincinoasă, demagogică. Replicile sale sunt fragmentate de logoree. Replica lui Iancu e esențializată, gravă, cumpătată. C) Scena 2 din tabloul 2 al fazei 3 este una dintre cele mai ample din piesă. Ea conține schimbul de replici dintre Aghiotantul imperial și Iancu. Sub aspect lexico-sintactic discursul Aghiotantului este aulic dar și închistat în formule goale. Personajul respectiv este „mască” a politicii imperiale. În plan mitico-simbolic modul acesta de a purta un dialog este expresia unui fatu-un, rolul de destin avându-l Împăratul. Nu întâmplător Împăratul ca persoană fizică este absent. El e o abstracție, o idee. Este Divinitatea absentă. Modul de a vorbi a lui Iancu dezvăluie „arderea”, „focul” interior care îl mistuie.

Ar mai fi de reținut exprimarea gardiștilor unguri. Prin ea se dezvăluie aroganța și ura lor „liberă”, „egală” și „fraternă” la adresa a tot ceea ce nu este unguresc. Ei vulgarizează și barbarizează idealuri scumpe Omului. Șarjând avântul revoluționar al gardiștilor lui Kosuth, Blaga nu păcătuiește prin șovinism, nici măcar prin naționalism. Acestor gardiști scriitorul român opune figura luminoasă a unguroaicei Erji. Tocmai Erji este aceea care îi numește pe gardiști „Evangheliștii sfântului Naiba”.

În redescoperirea tragediei de către dramaturgia modernă a secolului XX-lea, un rol important l-a avut expresionismul. Este unanim acceptat adevărul că dramaturgia blagiană este una expresionistă. Capodoperele sale tragice configurează **expresionismul blagian**. Poate mai clar decât în poezie, se vede cum subiectul mistic și istoric din cele trei realizări dramatice majore i-au temperat scriitorului expresionismul exterior-patetic și i-a eliberat expresionismul metafizic-interior.

Recursul la lumea arhaică, stră..., recursul la miturile acestuia, fundamentarea personajelor pe dimensiunea daimonismului, prin deschiderea spre zariștea cosmică trimit spre poetica expresionistă. Tot de această estetică țin și aspectele formale ale textului dramatic: limbajul metaforic-simbolic, rostirea și mișcarea de ritual.

Lectura în cheie expresionistă a tragediei blagiene ne conduce spre orizontul ei metafizic: existența poporului e proiectată în mitic, în original. Istoria prin originea și sensul ei profan tulbură existența organică. Găsim aici similitudini cu Eminescu din Memento mori [episodul dacic].

O caracteristică a expresionismului este viziunea apocaliptică [nu e una tipic biblică!]. Decorurile, evenimentele în concretețea lor, patima eroului și jertfa sa sunt în dimensiuni stihiale întruchipând entități simbolice. Blaga construiește totul în tragedie în direcția unei **năzuințe formative** a matricei noastre stilistice. Viziunea stihial-apocaliptică [securăa morții aruncată între români și unguri; hambarele arzând; prezența cocoșilor în flăcări pe acoperișul caselor; vâlvătaiele din noapte, etc.] traduce tragismul istoriei noastre.

Cu riscul de a ne re-repeta mai notăm că teatrul expresionist (tragic) renunță la psihologia-psihologismul care a coplesit teatrul realist-naturalist și aduce în prim plan sufletele în furtună, adică ideile-forță aflate sub puterea unui daimonism. Aceste personaje nu speculează la nesfârșit, ci interogheză limita. Ba, mai mult, o provoacă. Personajul tragic nu trece prin schimbări și evoluție psihologică: esența sa rămâne aceeași de la început până la sfârșit. Personajul expresionist al lui Blaga are o deschidere paradoxală: spre arhaicitatea cea mai profundă, dar și spre absolutul cosmic. Acest tip de deschidere, stilistic se întemeiază pe stilizare. Stilizarea în cazul expresionismului blagian nu înseamnă simplism, o schemă goală, ci plinul profunzimilor, al esențelor. Blaga are harul poetic să încapsuleze în aceste secvențe universale și veșnice ceva din etnicitatea noastră⁽¹⁸⁾. Câtă similitudine cu opera lui Brâncuși.

Blaga a scris o dramaturgie [prin cele trei capodopere] de factură europeană, de înaltă spiritualitate (Eugen Tudoran). Prin dramaturgia sa Blaga semnează un capitol important din istoria teatrului românesc, dar din păcate fără continuatori de marcă.

Tragedia Avram Iancu se impune prin câteva caracteristici-realizări ce țin de calitatea de capodoperă: o construcție dramatică impecabilă; un subiect încărcat cu profunzimi de înțelesuri prin care depășește sfera autohtonismului; textul dramatic e o deschidere spre **fenomenul originar** al istoriei noastre.

S-a afirmat, pe bună dreptate, că în literatura română Blaga este cel mai mare creator de mituri. “Condiția ontologică a teatrului său nu este atât prezența acestor mituri, cât nașterea lor”⁽¹⁹⁾. Tragedia despre Avram Iancu este nașterea mitului despre pasărea care se face om și ... istorie.

Cu unele excepții, critica și istoria literară și-a făcut datoria față de dramaturgia lui Lucian Blaga. Urmează ca și Teatrul (regizori, actori, etc) să dea Cezarului ce-i a Cezarului!

NOTE

1. Ideea Unitatii celor trei tragedii blagiene mi-a fost confirmată de Nicolae Mărginen, Sub semnul omeniei – particularitate și universalitate în cultura română, Eitura pentru Literatură, 1969, cap 15 «Zamolxe, Meșterul Manole și Avram Iancu în viziunea lui Lucian Blaga» - scriere consultată târziu, doar când am scris despre Meșterul Manole, Glose blagiene, 2003.
2. Ion Mariș – Lucian Blaga, clasicizarea expresionismului românesc, Editura Imago, Sibiu, 1998
3. Dan C Mihăilescu – Dramaturgia lui Lucian Blaga, Editura Dacia, 1984, p 15
4. Gabriel Liiceanu – Tragicul – o fenomenologie a limitei, Editura Univers, 1975
5. Al Paleologu – Teatrul lui Lucian Blaga, în volumul Spiritul și litera, Editura Eminescu, 1970
6. G Călinescu – Istoria literaturii române, Editura Minerva, 1982, p 880
7. apud Ion Mosoff – Despre ei și despre alții, 1973, p 19
8. Dan C Mihăilescu – op cit, p 132 – 133
9. Al Paleologu – op cit
10. Eugen Tudoran- prefata la Lucian Blaga – teatru, Editura Minerva, 1971
11. Titu Popescu – Minus-paradis și plus-paradis, în Steaua, nr 5-6/2000
12. Ion Mariș – op cit, p 112 – 113
13. apud, antologia critică n volumul Lucian Blaga – Teatru, Editura Minerva, 1971
14. Cu toată metamorfoza mitică și semnificațiile pe care le toarnă Blaga în ea, textul dramatic păstrează semne care trimit spre adevărul istoric al momentului, despre relațiile dintre revoluția românilor și revoluția ungarilor dar pentru a identifica (!) aceste

semne și a le citi corect trebuie mers direct la documente și nu la bibliografia istorică veche cum ar fi cea a lui Silviu Dragomir, un exemplu dintre multe altele ale epocii comuniste. Despre adevărul momentului istoric 1848 Blaga a avut cunoștință. Am menționat în comentariile noastre scena confruntării dintre Iancu și Comitetul Național Român care poartă “ecoul” a ceea ce afirmam mai sus în nota aceasta

15. Ion Zamfirescu – Drama istorică universală și națională, Editura Eminescu, 1976, p 263
16. Dan C Mihăilescu – op cit, p 107 – 109
17. Gabriel Liiceanu – op cit
18. Pentru expresionismul în dramaturgia lui Blaga se poate consulta Valentin Toscu, Comentarii la teatrul lui Lucian Blaga, în volumul Incidente, Editura Dacia, 1975 [cu rețineri] și Dan C Mihăilescu, op cit, mai ales ultimul capitol “Sistemul dramatic blagian sau expresionismul bine temperat”.
19. Aurel Sasu – Progresii, Editura Dacia, 1972, p 109

**LUCIAN BLAGA „LUNTREA lui CARON”,
«LA O NOUĂ LECTURĂ»
sau
ADEVĂRUL DESPRE COMUNISM**

Acesta e doar un aspect
pe care îl dezvăluie la
«o nouă lectură» romanul.

Destituirea din învățământul universitar și trecerea prin diferite «posturi științifice» precum «profesor-cercetător» la Institutul de Istorie și Filozofie, «bibliotecar-șef» la Filiala Bibliotecii Academiei și «cercetător științific principal» la Filiala Academiei, secția Istorie Literară și Folclor, cu mereu diminuări de normă și salariu, i-au perturbat lui Blaga, până la tragic, programul muncii creatoare, fiind în același timp o programată umilire a persoanei lui Blaga. Încercarea de izolare a poetului și filozofului de lume, de tineretul studios, a avut, contrar așteptărilor comuniștilor, un efect de bumerang. Toate măsurile punitive l-au ținut treaz la multe cote de luciditate și i-au ascuțit spiritul de observație prin care a forfecat „opera” comuniștilor. Atitudinea și judecățile asupra comunismului Blaga le-a încredințat „operei de sertar”. Comuniștii au încercat să facă din Blaga un om care și-a pierdut destinul. El a rezistat scriind în continuare pentru sertar poezie, filozofie

și Luntrea lui Caron [robia pământului, robia cerului în titulatura autorului].

Pentru a evidenția întâietatea romanului autobiografic și importanța lui în cadrul „literaturii de sertar” să recapitulăm datele referitoare la geneza cărții. În notele ce însoțesc ediția din 1990 de la Humanitas, Darli Blaga, fiica scriitorului, afirmă că romanul, într-o primă variantă ar fi fost scris prin 1951-1953. Coroborând datele oferite de documente și mărturii cu ceea ce oferă textul romanului, Ion Bălu în Viața lui Lucian Blaga, vol. IV, 1999, opinează că prima redactare a început ceva mai devreme de 1951 și în mod sigur terminată în 1962; iar a doua redactare [de fapt prima căreia i se aduc completări] este terminată în 1956. În 1960 scriitorul și-ar fi exprimat intenția să facă o transcriere care posibil ar fi însemnat o „pieptănare” stilistică. Dar n-a fost să fie. Blaga părăsește lumea pământească în mai 1961.

De la a semnală minusurile românești ale cărții și până la a afirma că Luntrea lui Caron „nu este decât în mica măsură o reprezentare dramatică a dezastrului țării noastre din acea epocă. Avem de-a face mai curând cu o frivolă autobiografie nuanțată (s.n. – I.P.) [Alex. Ștefănescu, Lucian Blaga la o nouă lectură, în „România literară”, Nr. 22, 2003]” e eufemistic spus, o cale mărișoară. Sunt fraze în care criticul practică un stil căruia în expresie populară i se zice „a lua peste picior”. O frază ca aceasta [de altfel destul de ... dulceagă]: „Lucian Blaga are meritul moral de a se pronunța explicit fără teamă, asupra tragediei care s-a abătut asupra țării. Dar și mai surprinzătoare este performanța sa intelectuală: poetul înțelege perfect momentul istoric, deși se afla în mijlocul lui și nu are perspectiva necesară unei evaluări de ansamblu. Numeroși alți scriitori care au trăit în perioada respectivă, chiar dacă nu s-au lăsat contaminați de propaganda comunistă au fost influențați în judecata lor de întâmplări ne semnificative ale vieții de zi cu zi”, nu ameliorează judecățile net nefavorabile aplicate prozei blagiene. O ultimă nedumerire: de ce „surprinzătoare performanța intelectuală a lui Blaga?” Scriitorul și filozoful nu era atunci [nici înainte, nici după] un oricine. Blaga este un

gânditor de înaltă și aleasă ținută intelectuală, cu o experiență diplomatică prin care a cunoscut lumea și momentul istoric interbelic. Toate acestea, și multe altele, l-au ajutat să simtă și să vadă clar ce se întâmplă cu adevărat și ce se pregătește românilor după 23 august 1944. Puțini din generația lui Blaga [aflați în țară] și doar după 10 – 20 ani de comunism s-au lămurit și au început să scrie pentru sertar despre epoca „luminoasă” a comunismului.

Lectura cărții o pornim de la premisa, adevărată atitudinea anticomunistă a lui Blaga se întemeiază pe cunoaștere și nu dintr-un simplu impuls instinctual și ideologic; atitudinea lui e constantă nu de circumstanță. Gânditorul din Lancrăm s-a dovedit a nu fi o minte utopică în ceea ce privește „învățătura” marxist-luministă. Încă de la 23 august 1944, dacă nu dinainte, scriitorul nu credea „că bolșevismul poate fi o salvare pentru noi. Din contră, într-o atare desfășurare vedeam pur și simplu certa noastră pieire”. Blaga se dovedește a fi un analist politic realist și la obiect.

În romanul său autobiografic fața adevărată a comunismului se relevă pe trei coordonate: 1) „eliberarea” adusă de „glorioasa armată roșie”; 2) acțiunea furibundă a comuniștilor de transformare revoluționară (!) a țării; 3) Blaga în condiția omului-creator care și-a pierdut destinul.

Noua etapă din existența lui Blaga și a țării, transfigurată parțial în Luntrea lui Caron începe cu metafora unei transhumanțe impusă de istoria care a luat-o razna. Pe drumul refugiului, încercând să explice fiicei sale ce înseamnă transhumanța îi spune acesteia: „«Nu, draga mea, ciobanii și turmele nu se refugiază de bombardamente, cum îți închipui; de mii de ani se înfăptuiește mereu acest drum, în aceste zile de primăvară. Toamna târziu, când frunzele îngălbenesc ciobanii coboară iarăși în văi, la șes. Acesta este veșnicul lor cutreier, între șes și plai, după un calendar al lor, mai presus de întâmplările și faptele isoriei, care pe noi ne alungă acum din oraș»”.

Venirea „eliberatorilor” înseamnă instaurarea haosului: „Pe șoseaua națională, alături de calea ferată înaintau trupe rusești. Era o

înaintare, care nouă, celor obișnuiți cu ordinea europeană ni se părea haotică”: „Prin oraș și pe la margini, mișunau răzleți sau în cete, soldați «eliberatori». De obicei turmentați. Eliberarea duhnea. Din clipa în care se lăsa noaptea peste oraș și până dimineața nu se mai putea circula pe străzi [...] fără riscul de a fi buzunărit, dezbrăcat, mutilat sau ucis. Dumbra, frumoasa dumbravă seculară, pură, idilică, s-a prefăcut, în câteva săptămâni, într-un uriaș murdar atelier cu miros de borhot și de latrină [...]”; „Spargerii, violuri, asasinat erau la ordinea zilei”. În asemenea condiții încerci sentimentul omului primitiv care se teme instinctiv de apropierea nopții, văzută ca o stihie aducătoare de rele. Somnul omului e plin de coșmaruri care iau corporalitate. Omul este azvârlit într-un «gol istoric» sau în anistorie. Ziaristilor li s-a pus în vedere că, despre armata eliberatoare sovietică nu se poate scrie decât elogios sau nimic și că în nici un caz eroica oaste roșie nu poate fi «acuzată» pentru fapte urâte, de care, de altfel, ea nu s-a făcut nicăieri și nicicând vinovată”.

Într-o conversație cu filozoful Leonte Pătrașcu – geamănul naratorului – Alexa, unul din personajele cărții care a trăit prin Rusia sovietică, rostește următorul adevăr ... lung și dureros: „Rușii sunt convinși că ei dețin Adevărul, care va fi impus «dialectic» [...]. Omul va fi asimilat întrutotul coordonatelor sale materiale și redus la automatismele declanșate de groaza foamei și de teroare. La început rușii vor dezorganiza munca și producția. Prin «lipsuri» impuse metodic și într-adins, ei vor încerca să ne convingă că omul este ceea ce mănâncă și nimic alt. [...] ei vor desființa orice simț de demnitate, prefăcând pe om, încetul cu încetul, într-un automat al muncii în serviciul statului [...]. Așa-zisa «linie» va lua locul libertății spirituale, lozinca va lua locul conștiinței, partidul va lua locul lui Dumnezeu”. Extrasul din textul romanului, e drept pare extins, nu mai are nevoie de nici o decodare.

Imaginea haosului sovietic e sugerată și de portretul cu valențe de parabolă a generalului rus care refuzase pentru somn patul moale cu așternuturi curate pregătit de gazdă în odaia pentru oaspeți.

Comandantul dormise pe o laviță de lemn, îmbrăcat. „Dimineața gospodina casei pregăti un ceai [...] pe o tavă alături îi puse brânză, măslina, roșii. Generalul își simplifică micul dejun, turnând în ceai brânză, măslinile și roșiile tăiate felii. Mixtura aceasta, care după rețetele medievale ar fi dat naștere la șoareci, fu consumată la repezeală”.

Pentru narator e limpede că armistițiul înseamnă că „Un nou timp începe. Începea cu capitularea fără condiții și cu regrouparea de forțe alături de noii «aliați». Și noii aliați ne cereau sângele ca protectori ai sinuciderii noastre [...]. Condițiile de armistițiu echivalau cu desființarea virtuală a unei ființe etnice”.

În alte pagini, scriitorul consemnează un alt adevăr care decenii a fost ascuns de către comuniști, iar atunci când a fost făcut cunoscut gestul nu era făcut în numele și de dragul adevărului istoric, obiectiv, ci tot în scopuri propagandistice comuniste: „După tergiversări, cel puțin curioase, ce aveau legătură cu primirea delegației române trimisă la Moscova, să iscălească armistițiul, se întrevedea că nu ni se îngăduia să semnăm decât după ce țara va fi ocupată în întregime «după crâncene bătălii». Aceasta ca să nu se poată spune, că armatele noastre ar fi contribuit în vreun fel la eliberare. Contribuția de sânge ni se cerea cu prisosință, dar nu trebuia să se vorbească despre ea”.

Începea „Marea Minciună” care sub lozinca «eliberării» reducea un popor la cea mai tragică robie. „Marea Minciună” va fi desăvârșită de către comuniștii români. Sub îndemnarea și supravegherea «eliberatorului» ei procedează sistematic. „În curs de șase luni lupta pentru putere între partidul comunist și partidele istorice liberal-burgheze, s-a consumat, realizându-se cu ajutorul sovietic și cu uși trântite de zbirii tiraniei moscovite prin palat, în auzul tânărului rege. Partidul comunist lua puterea”. Pentru a-și justifica faptele, comuniștii au schimbat până și definiția moralei.

Preutindeni haosul este dezlănțuit, cu program. Noua situație economică creată artificial este însoțită de „stabilizarea monetară” în condiții de „gangsterism de stat, pentru ca bunurile burgheziei și

agoniseala țăranilor să se pulverizeze peste noapte.” Statul român care își deposeda cetățenii de tot capitalul devenea numai formal noul proprietar. Adevăratul stăpân era marea vecină de la răsărit, Banca Națională devenind doar „un simplu canal prin care elementul nobil, sângele solidificat al economiei noastre se scurgea spre soare-răsărit”.

Dezastrul economic e însoțit de o „teroare polițistă multiformă”, care se intensifica de la o zi la alta urmărindu-se „transformările” de conștiință. Paralel cu programarea dezastrului economic și supravegherea polițienească se desfășura o furibundă îndoctrinare a „maselor largi populare”. Cursurile de marxism-luminism erau un adevărat supliciu. Naratorul-personaj consemnează: „Pe la mijlocul lunii august s-a organizat un nou curs de îndoctrinare pentru întreg corpul didactic [...]. Timp de unsprezece zile am fost ținuți [...] câte 12 ore pe zi, să audiem conferințe despre noua constituție, despre reformele economice și sociale, despre istoria partidului bolșevic”. După conferință urmau nesfârșitele seminarii. După astfel de activități „intelectual-spiritual” erai „stors de orice vlagă” și treceai printr-o stare de „somnolență ca după o boală”. Toată lumea trebuia să gândească cu creierul „... marxști” și cu creierul „genialului” (Stalin).

Prin astfel de prostituare a ființei umane se făurea „omul nou”. În romanul lui Blaga sunt schițați astfel de oameni noi. Un om nou este Melva Mogor căreia i s-a încredințat directoratul Institutului de Stomatologie din Cluj: „Un tanc de femeie [...] Motorul intern al acestui tanc era o feroce ambiție de a juca un rol de prim plan și în noua orânduire”. Activitatea ei în „câmpul muncii” îi este pe măsura inteligenței, pregătirii și frumuseții de ... tanc.

Un popor este desființat prin distrugerea culturii, a spiritului, a elitelor. Aici au boncăluit comuniștii în fel și chip cu bocancii idealogiei comuniste. Citind paginile în care Blaga consemnează aceste adevăruri înțelegem ce dramă trăiește el, omul creației. Toată viața Blaga a pus mai presus de orice libertatea spiritului și a creației. Pentru Blaga omul este om numai prin creație. Drama lui ilustrează drama unei țări întregi. Citim în romanul său autobiografic: „Politica creației a devenit o

politică de exterminare a maselor, și în timp ce casele de prostituție au fost desființate prostituția slovei înflorește ca niciodată”; „Vitrinele librăriilor erau, pe-atunci într-adevăr, invadate de un potop de broșuri. Noua cultură se găsea în faza fițuicilor de propagandă, iar ideile așa zise revoluționare erau de-o platitudine înspăimântătoare, dar debitate cu o prețiozitate ce te uimea”. „Într-un săptămânal cultural aveam să citesc un articol în care un critic literar, călit la focul slovei sovietice, se căznea, zdrobit de dificultățile terminologice, să arate ce este «frumosul» după concepția marxist-luministă”; „Se porni o susținută acțiune că a fost lichidat cultul personalității, acesta fiind înlocuit prin cultul impersonalității, dacă în subsidiar nu ar fi apărut fetișismul, de-o înfățișare cu totul magică și primitivă a unei singure «personalități» care era «genialul»”.

Într-una din zile naratorul-personaj, poetul Axente Creangă, este convocat la sediul partidului pentru o „convorbire” cu o înaltă persoană-personalitate, membru în comitetul central, pe nume C..... Mironescu. Discuția, din partea înaltului personaj e mai mult cinică decât cordială. Adevăratul scop al „convocării” este încercarea de convertire a poetului la „noua lume”. Principalul instrument, în astfel de încercări, era cumpărarea, ulterior transformarea în șantaj. Dar iată un fragment din schimbul de replici dintre poet și politician:

- «Ce slujbă aveți actualmente?»
- «Sunt bibliotecar la Batyaneum»
- «Faceți față cu salariu pe care îl primiți necesităților de trai?»
[.....]
- «Maestre, situația se poate corecta. V-ați gândit la o sumă, alături de salariu, la o sumă care v-ar aranja?»

La ispita la care este împins, la care alți contemporani n-au rezistat, poetul răspunde ferm: „Gândesc mereu doar la un drept al meu. La dreptul de a lucra în meseria mea de scriitor. La un lucru ce l-aș putea face în limitele conștiinței mele și spre folosul literaturii noastre. Mă întreb dacă Editura de Stat nu m-ar putea însărcina cu vreo traducere din marii clasici universali”.

La un moment dat, interogatoriul, dialogul cu înalta personalitate politică este de fapt un interogatoriu, este canalizat spre problema „realismului sovietic”. Și de data aceasta răspunsul celui interogat este o condamnare fără drept de apel.

Blaga a refuzat orice fel de tranzacție cu toate că suferea enorm că nu mai avea drept de semnătură și că opera lui e desființată, nu analizată, de orice analfabet cultural de la gazeta de perete de la colțul străzii.

Punctul culminant în dezvelirea feței celei adevărate a comunismului îl atinge Blaga în paginile în care filozofia (!) marxist-luminist-stalinistă este demascată, punct cu punct, prin psihanalizarea ei. Sarcina aceasta îi revine filozofului Leonte Pătrașcu, «geamănul» naratorului, poetul Axente Creangă. Această acțiune e necesară și pentru că „filozofia occidentală nu și-a luat încă osteneala de a-l supune unei citiri serioase. În această împrejurare trebuie să căutăm una din pricinile care face ca materialismul istoric să mai reprezinte o seducție chiar pentru bune inteligențe”. Filozoful Leonte Pătrașcu săvârșește gestul necesar de a trage valul de pe chipul lui Isis. Principalele idei-puncte la care ajunge filozoful Pătrașcu sunt: 1) maxismul este o psihanaliză întemeiată pe «voința de putere» în sensul cel mai pragmatic și mai grosolan posibil; 2) marxismul se orientează pe exagerarea instinctului foamei și al fricii, nu pe cel sexual cum va proceda Freud; 3) ideile, indiferent de domeniu și de natura lor sunt confiscate și transformate în arme ale „luptei de clasă”; 4) filozofia cu pricina nu este altceva decât un vulgar decalog bazat pe numeroase legi ale existenței psihice a omului.

În textul cărții mai pot fi identificate o mulțime de caracteristici metaforice, multe cu tentă istorică, deosebit de denominative în expresivitatea lor: „doctrina de invazie”; „teologie a materiei”; „loviturile de ciocan din noua stemă a țării aveau să cadă una după alta ...”

Drept încheiere nu putem spune decât că pentru Blaga comunismul nu este un mister care să fie scindat în parte fanică și parte

criptică, el are o singură față pe care scriitorul o revează în înfățișarea ei cea adevărată. Este limpede de ce Luntrea lui Caron, o carte depre perioada 1940 –1950 scrisă „la cald” nu a putut vedea lumina tiparului decât după evenimentele din decembrie 1989.

Cei care s-au ostenit să scrie despre cartea lui Blaga îi negau calitățile de român pe motiv că materia e insuficient transfigurată și că autorul suferă de narcisism. Acuzele nesocoteau „circumstanțele atenuante”: mărturiile sunt despre o realitate trăită și evocată direct din interiorul ei; natura seacă a adevărului ține parcă de tehnica «antiromanului», a «romanului document», de tehnica «autenticității» camilpetresciene. Textul blagian este o adevărată parabolă a unei istorii trăită în faza ei escatologică.

Nu putem pune punct «noii lecturi» a prozei blagiene fără să justificăm abuzul de citate: natura textului și scopul cu care a fost recitat și cu care au fost scrise prezentele rânduri au impus apelul frecvent al citatelor. Parafrizarea ar fi diluat adevărul textului.

SCÂNTEILE INCENDIULUI

În rândurile care urmează ne propunem să adunăm într-un tot–eseu (!?) notele de lectură la proza filosofică scurtă a gânditorului de la Lancrăm strânsă în 1945 de el însuși pentru tipar sub titlul Zări și etape, dar apărut postum în 1968, reluat apoi în Opere 7, 1980, ediția Dorli Blaga. Volumul 7 din seria Opere adaugă la cuprinsul inițial și versiunea prescurtată în limba română (1922) a tezei de doctorat Kultur und Erkenntnis susținută la Viena în 1920. Citatele folosite sunt extrase din acest volum, indicând pagina.

Înainte de a trece la subiectul propriu zis, se impun câteva observații generale asupra „creșterii” filosofice a lui Lucian Blaga.

Devenirea filosofică a lui Blaga este una organică, fără rupturi (schimbări de concepție) sau salturi bruște. În această desfășurare în timp se pot delimita câteva momente (etape). Citind în ordinea lor cronologică lucrările vom constata adevărul afirmației autorului, din prefața la Diferențele divine (1940), că a urmărit tot timpul realizarea unui „vast sistem metafizic”. Dar trebuie să ne întoarcem în timp la anul 1934 când în prefața la Censura transcendentă, filosoful face următoarea afirmație privind „valoarea” diferitelor texte în succesiunea lor: „una e faza de pregătire a unor gânduri și altceva gândirea însăși” și ele „trebuie socotite cel mult ca o faza de pregătire”. Și mai afirmă filosoful că ar fi o greșeală să vezi o unitate acolo unde nu e decât „o

stufoasă complexitate de preocupări”. Am recurs la aceste „mărturisiri” pentru că ele prin caracterul oarecum neclar și schimbător sunt implicate chiar până la pragul vinovăției în problema periodizării devenirii sale filosofice, problemă asupra căreia nu există încă un consens. Evoluția filosofului Balga este văzută diferit și de istoricii filosofiei și de istoricii și criticii literari.

Viorel Colțescu în prefața la volumul Încercări filosofice (1977) afirma: „Socotesc, prin urmare că pot fi distinse în evoluțiile gândirii lui Blaga următoarele patru perioade: 1. perioada începuturilor filosofice (1914-1919); 2. perioada premergătoare concepției sistematice (1919-1931); 3. perioada elaborării sistemului său, perioada Trilogiilor (1931-1946); 4. perioada corectării și dezvoltării concepției sistematice (1946-1961)”. Universitarul timișorean își argumentează periodizarea și justifică ultima perioadă: „Este un fapt că în lucrările de după acest an (1946) [...] are loc un interesant proces de examinare și corectare a unor idei ale autorului, în spiritul unei viziuni mai realiste, mai apropiate de concepția științifică”?

Ion Bălu⁽¹⁾ afirma: „Sistemul filosofic al lui Lucian Blaga are o preistorie situată în timp printre anii 1914-1926 de care autorul însuși era conștient”⁽²⁾. Prin urmare după 1926 ar urma a doua etapă, cea „istorică”. Până când ține și eventual, câte etape cunoaște ea autorul monografiei nu ne mai spune.

Mircea Muthu, într-o carte de studii blagiene de dată recentă⁽³⁾ reia periodizarea propusă de Viorel Colțescu.

Celor care mai cred într-o schimbare radicală în concepția lui Blaga prin apropierea și acceptarea (chiar parțială și subiectivă) filosofiei marxiste (!) le recomandăm spre documentare romanul autobiografic Luntrea lui Caron redactat tocmai în perioada „schimbării” de orientare filosofică, apărut postum, după 30 ani de la moartea Meșterului Românesc.

Să mai aducem la dosarul periodizării câteva date istorice referitoare la elaborarea ultimelor lucrări care alături de Diferențialele divine (1940) intră în componența Trilogiei cosmologice, a patra.

Primele fișe pentru Ființa istorică datează din 1939, iar primele patru capitole apar în 1942 în revista „Seculum” [care în curând își încetează apariția]. Deci Ființa istorică ca genă și redactare aparține perioadei Trilogiilor. Aspecte antropologice (1948) aduce nuanțări și nici de cum corectări asupra viziunii inițiale asupra omului. Pentru Blaga și în 1948 ca și în 1931 sau 1937 ori 1939 omul este ființa așezată în „orizontul misterului” pentru revelație prin plâsmuiri de cultură. În 1948 Blaga efectua corectări și ștersături pe cursul litografiat în vederea tipăririi sub formă de carte pentru a fi alăturată celorlalte din cadrul sistemului filosofic. Ediția din 1977 nu respectă voința autorului, corectările și ștersăturile⁽⁴⁾.

Nici lucrarea Experimentul și spiritul matematic, care prin titlu pare atât de diferită de celelalte lucrări filosofice, nu aduce ceva nou spectaculos, nu aduce schimbare. Lucrarea respectivă nu face altceva decât să probeze o constanță intelectuală și filosofică a gânditorului: interesul (și cunoașterea necesară) pentru știință. Lucrarea consecventă cu premisele filosofiei autorului „omul nu este numai singura ființă creatoare de cultură din univers, ci și singura care poate domina și transforma universul însuși”. Despre implicările factorului istoric, social și chiar politic în construcția teoriei stilului, Blaga vorbește înainte de „orientarea” lui spre marxism pentru „corijarea” concepției sale. Mereu a făcut mărturisiri despre preocuparea sa de a-și completa golurile sistemului și de a dezvolta cu noi argumente teze mai vechi⁽⁶⁾ ... De asemenea Blaga avea bunul obicei ca înainte de a-și formula părerea personală să privească problema din varii perspective. Și încă ceva. În ultimele lucrări cele presupuse aparținând celei de-a patra perioade filosofice, ca de altfel și în celelalte anterioare Blaga este un dialectician care nu de puține ori îl depășește pe Hegel cu celebra dar „întortocheata” lui triada: teză-antiteză-sinteză; Cu atât mai mult pe marxiștii care i-au preluat dialectica vulgarizând-o. După părerea noastră pe care o supunem în discuție, drumul filosofic blagian parcurge trei etape destul de clar delimitate cronologic, dar fără scimbări de macaz:

1. Perioada începuturilor (1914-1919) când elevul filosof Lucian Blaga

din când în când își înmoaie penița în călimara filosofică; 2. Perioada eseurilor 1919-1926 (1930) când tânărul Blaga începe să filosofeze pe cont propriu, când caută tema filosofului, când purcede și la forjarea scriiturii filosofice și a terminologiei; 3. Perioada Trilogilor (1930-1961). E perioada deplinei maturității când filosoful își construiește sistemul.

Blaga publică următoarele volume eseistice: Pietre pentru templul meu (1919); Cultură și cunoștință (1922); Filosofia stilului (1924); Fetele unui veac (1926); Fenomenul originar (1925); Daimonion (1926); Ferestre colorate (1926). Cu minime diferențe de structurare și stilizare volumele respective reunesc tematic texte filosofice publicate în intervalul de timp 1919-1930 în revistele vremii „Voința”, „Gândirea”, „Adevărul literar”, „Mișcarea literară”, „Cuvântul”, „Curentul literar”.

Parcurgând aceste volume pornim într-o călătorie de căutare a fenomenului originar blagian. Preluându-i un titlu putem spune că respectivele volume sunt pietre pentru templul său filosofic. Având în vedere atât coeziunea și coerența tematică cât și ordinea în timp putem întrezări în aceste volume de eseuri schița planului arhitectonic al viitorului sistem filosofic⁽⁷⁾.

În 1945 Luciam Blaga mai spera că va mai putea elabora și publica noi lucrări de filosofie. Având încheiate cele trei Trilogii autorul lor se gândește că este cu folos strângerea într-un singur volum a plachetelor sale de eseuri filosofice pe care să-l așeze cronologic în fața Trilogiilor. În 1945 pregătește pentru tipar acest volum. Din prefața proiectatului volum citam următoarele rânduri: „Însemnările adunate în volumul de față, cuprind fără îndoială o seamă de prefigurări de concepție sistematice de mai târziu. Dar nimic mai mult – prefigurări, tatonări, etape” (p. 61). Din rândurile reproduse se vede înalta, dar excesiva expresie a conștiinței cautătoare.

Urmând ordinea din volum, stabilită de Blaga, vom face în

continuare o prezentare succintă a fiecărei culegeri din proza filosofică scurtă.

Pentru a înțelege corect care este subiectul și valoarea lucrării, Cultură și cunoștință trebuie raportată la mișcarea de idei a epocii. În vremea tinereții lui Blaga în plan european era puternică ideea divorțului dintre știință și filosofie. Abordarea problemei era dominată autoritar de către neopozitivism care respingea relația dintre știință și filosofie. Neopozitivismul a scos din sfera cunoașterii filosofia susținând că numai știința este cunoaștere. Filosofia a fost redusă la analiza logică a limbajului. „Imperativul” zilei era purificarea științei de orice ingerință exterioară ei. Aceste idei sunt susținute cu vehemență și subtilitate printre alții de Wittgenstein în Tractatus... (1921), de Maritz Schlick în Teoria generală a cunoașterii (1922), de Rudolf Carnap în Edificiul logic al lumii (1928). Reacția la aceste exagerări nu întârzie. Ea vine din partea unor profesori care pe bună dreptate se simt jigniți „Cap și începutură” a acestei reacții este fenomenologul Husserl⁽⁸⁾. În acest climat de idei își începe tânărul Blaga publicistica filosofică. În articolele de până la teza de doctorat Blaga înclină spre teza neopozitivistă. Teza de doctorat este începutul Schimbării și începutul filosofării pe cont propriu. Teza Cultură și cunoștință are o „prefață” pe cât de scurtă (6 fraze) pe atât de importantă. Autorul se întreabă în mod legitim dacă „teoria cunoștinței”, care a întrebuițat rând pe rând metoda logică, psihologică, biologică, sociologică, nu poate fi încercată cu o metodă nouă: cea culturală. Prin urmare tânărul aspirant la statutul de filosof nu acceptă divorțul amintit și vine cu o propunere: Înțelegerea științei în ansamblul manifestărilor spirituale ale omului. El propune grila culturală în înțelegerea cunoașterii științifice. Prefața respectivă mai conține o idee [“Și nădăduim o întrebare, care deschide perspectiva unei vaste sinteze”] validată mai târziu de Trilogiile sale.

Cultură și cunoștință este impropriu numit eseu deoarece are structura și conținutul unui studiu academic elaborat de cineva format în canonul școlii germane. Lucrarea are patru mari capitole după cum urmează: Ideile și variabilitatea lor funcțională; Legea valorilor

maxime; Problema științifică; Capitolul IV are două mari secvențe: Categoriile și Ipoteza. Structura pe capitole, subcapitole, paragrafe demonstrează rigoarea și logica demersului ideatic și demonstrativ. Aceste caracteristici le vom întâlni și în celelalte culegeri din proza filosofică scurtă.

De la prima frază tânărul autorul ține să se delimiteze de restul. Orice idee, spune Blaga, e considerată un „întreg, organic, unitar și individual”. El afirmă că e necesară «despicarea» ideii în conținutul și funcțiunea ei (p.12). Această despicare este necesară deoarece în spatele fiecărei idei există o atitudine creatoare. În consecință tânărul nostru filosof își îndreaptă toată atenția asupra „funcțiunii” ideilor. În încheierea primei părți a lucrării lui, Blaga avansează o primă definiție – explicație: „Înțelegere prin «funcțiunea unei idei» tocmai aceasta «activitate» a ideii în cadrul uneia din atitudinile posibile ale omului față de viață și lume” (p.13). Pornind de la analiza câtorva exemple (celebru este cel cu «Idea de Dumnezeu») autorul formulează o primă lege, anume cea a „**variabilității funcționale a ideilor ca mărimi culturale**”. Din ea decurge a doua „lege” „mutațiunile funcționale ale unei idei sunt de multe ori de o însemnătate incomparabilă mai mare pentru evoluția culturii decât modificarea conținutului ei” (p.15). De aici o altă constatare esențială: „Adeseori originalitatea diferiților gânditori nu zace în ideile lor, ci într-o funcțiune nouă ce ei o atribuie unor idei vechi” (p.18). Prima parte a studiului se încheie cu urmatorul „Text–sinteză: „Iubitorilor de expresii matematice le dăm următoarele formule:

Fenomenele mecanice au o finalitate = 0

Fenomenele vieții au o finalitate = 1

Fenomenele spirituale au o finalitate = ∞

O a doua problemă pe care o aduce în discuție în acest capitol al studiului este relația dintre originea (geneza) ideii și funcțiunea ei. În general, spune Blaga, se crede în mod greșit că „din originea ei se poate deduce funcțiunea ei unică și definitivă” și „din funcțiunea unei idei se

poate reconstitui originea ei istorică” (p.21). Blaga le propune ideea lui proprie: „din originea unei idei nu putem deduce funcțiunea ei «definitivă» fiindcă o astfel de funcțiune nu există – dată fiind ca însușire particulară a creațiunilor culturale tocmai variabilitatea funcțională” și „din funcțiunea unei idei nu putem construi originea ei istorică; originea aceasta i s-ar putea construi cel mult din funcțiunea ei primordială; (p.21). După cum vom vedea (Fenomenul originar, Daimonion) pe filosoful nostru îl preocupă existența în care se manifestă rolul «reformatic» al ideii în cadrul istoriei culturii: „Tocmai acest proces, prin mutațiunile funcționale ce survin se realizează acele valori virtuale pe care le cuprind ideile dar care nu sunt existente încă de la apariția lor”⁽⁹⁾. Prin nota de la finalul capitolului, pe care o considerăm deosebit de importantă, Blaga își subliniază originalitatea atenționând că „Legea variabilității funcționale să nu se confunde cu legea descoperită de H. Vaihinger (vezi «Philosophie des Al Ob») în virtutea căreia o idee trece de mai multe ori prin cele trei stadii putând fi luată drept 1. dogma, 2. ipoteză, 3. ficțiune. Funcțiunea ideii rămâne pentru Vaihinger în toate cele trei cazuri cea biologică. Afară de ceea el vorbește numai de trei variațiuni, în vreme ce noi vorbim despre nenumărate. Sunt deosebiri fundamentale din care rezultă multe altele.” (p.22)

Din capitolul doi, și el dens în idei, reținem: variațiunea funcțională e de două feluri: «permutații» funcționale adică „o idee împrumutată, o ficțiune nouă de la altă idee cu care n-are nici un fel de legătură cauzală” și „funcțiunea nouă a unei idei e uneori rezultatul intenționat și conștient urmărit de o anume operație intelectuală a spiritului omenesc” (p.25). Cu fiecare exemplu, cu fiecare explicație și argumentație Blaga se apropie de formulările componentelor legii valorilor maxime: „În gradul de finalitate ce-o are o idee pentru o funcțiune oarecare constă în valoarea ei relativă”; „Mutațiunile funcționale tind spre valoarea maximă”; „Această valoare maximă e un ideal irealizabil; legea ei definește prin urmare o pură tendință” (p.27). Blaga continuă „Legea valorilor maxime e legea capitală care determină

raportul dintre spiritul omenesc și ideile sale date. Ca atare e totodată una din legile fundamentale a istoriei” (p.29). Deci pentru Blaga istoria este evoluție culturală.

Capitolul se încheie cu consacrarea unei idei personale despre tradiție: „Cultura unei epoci oarecare e însărcinată cu posibilități de neprevăzut. Culturi vechi sau elemente constitutive ale sale se pot reîmprospăta – sporind și valoarea – prin mutațiuni funcționale; în sensul acesta riscăm paradoxul că tradiția are importanță reformatorică, că trecutul poate avea un mai mare viitor decât în trecut, că afinitatea dintre spiritul omenesc și ideile sale crește cu timpul. Paradoxul acesta conține sâmburele unei noi filosofii a istoriei” (p.30). În capitolul trei se aduce în discuție relația cauză – efect, despre care Blaga afirmă că acestea sunt mărimi eterogene; din conținutul cauzei nu poți deduce în mod strict logic conținutul efectului; prin relația cauză – efect putem să ne îmbogățim cunoașterea dar nu prin înțelegerea lucrurilor. O problemă științifică are două componente: fenomenul și explicarea lui. Blaga propune o triadă: fenomenul, ideea și construcția creatoare. Astfel filosoful român formulează o altă înțelegere a «problemei»: „Idea anticipată cu care omul de știință operează întocmai ca și o țintă de realizat – împreună cu fenomenele în care vrea să-și concretizeze ținta formează «problema propriu-zisă»; construcția teoretică prin care se realizează ideea anticipată corespunde rezolvării și are o însemnătate constitutivă pentru aceasta. [...] În sfârșit ideea anticipată pe care o urmărim într-o problemă e un factor creator. [...] Recapitulând vom zice: problema propriu-zisă nu e o constantă psihologică, cum se crede, ci o variabilă logică. După cum se vede, Blaga deplasează accentul de pe aspectul psihologic pe cel logic. Din felul cum pune problema cauzalității nu trebuie să tragem concluzia greșită că Blaga ar nega principiul cauzalității. Ideea lui este că pentru înțelegerea și explicarea fenomenelor e necesar să se țină seama în egală măsură și de schimbările funcționale pe care ideile le suferă.

În paginile care urmează mai sunt de reținut recomandările metodologice. Iată una: „Să nu se încerce realizarea unei idei cu

verificarea ei practică. Realizarea teoretică e de natură ideatică și se face prin construcții imaginare; ea merge cu mult mai departe decât verificarea” (p.36). Blaga dă și un răspuns la întrebarea implicită a textului: ce este ideea imperativă? Idee imperativă este aceea care „cere în chip categoric să fie realizată și în alte domenii decât acela cu care are o legătură imediată” (p.37).

Din finalul capitolului e de reținut și nota deoarece ea anunță una din problemele de bază din viitorul volum, Filosofia stilului.

În capitolul final sunt aduse în discuție categoriile și ipoteza. Spre deosebire de Hume și Kant, pentru Blaga categoriile sunt mărimi culturale și vor devenit „categorii” „împrumutând funcțiunea imperativă prin mutațiune sau permutație” (p.45). Iar în legatură cu ipoteza afirmă: „Ipoteza e acel complex de idei prin care se face «realizarea» unei «probleme de realizat»” (p.52). „Ipotezele, zice Blaga sunt tot creațiuni spirituale și ca atare se supun legilor definite de studiul de față” (p.52).

Blaga își încheie disertația pe un ton optimist nu de conveniență, ci fundamentat pe o idee care va fi permanentă în gândirea filosofului din Lančrăm „orice idee creatoare e un mit” și „dacă fenomenele vieții au o finalitate unilaterală, fenomenele spirituale au o finalitate = infinită. Iată o propoziție care își are ispitele ei” (p.58). Se întvede în paginile blagiene o polaritate din filosofia sa: natură/cultură.

Am insistat asupra acestui studiu din mai multe motive, dintre care două merită invocate. În primul rând Cultură și cunoștință este nebuloasa din care se va naște sistemul. După cum un anumit text este socotit pentru o creație poetică ars poetica, așa acest text poate fi privit ca ars filosofica a operei filosofice blagiene. În al doilea rând analiza studiului ne prilejuiește formularea unei idei de principiu referitor la filosofie. Lucian Blaga este un filosof al culturii numai că nu trebuie să cădem în greșeala judecății unilaterale fundamentaliste, neglijând sau desconsiderând ori rupându-ne de TOT (sistemul) și făcând din „teoria cunoașterii” și din „teoria valorilor” „ancilla” a teoria culturii. Tema tezei de doctorat este una de domeniul cunoașterii. Nu întâmplător construcția **Sistemului** și-o începe cu Trilogia cunoașterii.

În această trilogie se formulează marea problemă a gândirii lui Blaga: *Omul ființă singulară așezată în orizontul misterului spre revelare prin plasmuire de cultură*. Aici se construiește metodologia, schema logică și complexul ideatic al meditației filosofice a lui Blaga. Celelalte Trilogii sunt aplicații practice – particulare pe domenii: cultura, valorile, istoria, știința. Cunoașterea este, în concepția lui Blaga, o componentă a actului de cultură.

În concepția lui Blaga cultura nu este o sumă aritmetică de elemente disponibile, ci altceva, mult mai mult și mai complex. De timpuriu vom găsi la filosoful nostru statornice preocupări în a găsi explicația unității culturii și determinațiilor acestei unități. O primă soluție o schițează în Filosofia stilului (1924) - Probleme estetice la reeditarea în Zări și etape.

Probleme estetice își propune, pentru prima oară în mod sistematic, să determine genul proxim al manifestărilor de cultură. În acest scop Blaga pornește la drum gospodărește.

În prima parte a studiului „filosoful ne întâmpină cu o seamă de reflecții asupra stării estetice, expunând amplu teoria autoiluzionării conștiente și a teoriei intropatiei⁽¹⁰⁾. Față de aceste două teorii cristalizate în estetica lui Konrad Longe și respectiv în cea a lui Lipps și Volkelt, Blaga se distanțează polemic în mod radical. Prima își are originea în curentul naturalist, conținutul unic al artei fiind natura. Din teoria lui Longer, Blaga acceptă ideea separării sistemului artistic de esteticul natural. Teoria intropatiei se întemeiază pe un „temei de largă psihologie” și nu este decât o apărare camuflată a naturalismului în artă. Autorul nostru aduce exemple corespunzătoare din arta orientală, egipteană, bizantină, medievală, modernă și contemporană care nu se încadrează în „normele” celor două estetici. Mai departe Blaga prezintă teoria lui Worringer, „un mare istoric și filosof al artelor”. După filosoful german la originea artei nu stă tendința de a imita natura, ci tendința contrară de a evadă din natură și din contingent într-o lume a abstracțiunilor geometrice și a valorilor absolute. Pe marginea ideilor lui Worringer, Blaga comentează: „Worringer vede în «intropatie» și

«abstrucțiune» cele două ramificații fundamentale ale esteticului. Worringer nu ne spune însă în ce constă «esteticul» ca atare. Afară de acesta Worringer nu diferențiază intropatia cognitivă de cea estetică și abstracțiunea cognitivă de cea estetică” (p.106). „Esteticul nu consistă în niciunul din cele două procese de conștiința (intropatie și abstrucțiune), ci într-o realizare suis generis a lor; și anume în realizarea lor în planuri intuitive, impropii” (p.107). Cu această frază se încheie analiza stării estetice.

Partea a doua a studiului e consacrată stilului. Textul începe cu următoarea frază (mai departe se va înțelege de ce o redăm): „Principalele stiluri și curente de artă au fost clasificate de obicei după apropierea sau depărtarea de natură a creațiunilor” (p 108). Blaga expune foarte concis cele trei stiluri, «atitudini» fundamentale: naturalismul, idealismul și expresionismul propuse de Max Deri în Gechichte der Malevei in neunzehnten Jahrhundert – 1920. Așa cum era de așteptat filosoful român le descrie pertinent, dar le și amendează serios. Dezicerea lui Blaga de la ideea: „În procesul de constituire a artei și de creație a operelor artistice rolul primordial îl joacă, după parerea noastră, anumite valori conștiente și inconștiente, valori de care spiritul e călăuzit în afară de orice relație cu natura (p110). În final Blaga își expune propria părere de o puternică originalitate în care „doarme” viitoarea filosofie a culturii. Dăm in extenso pagina respectivă pentru că fragmentarea ar fi un atentat: „Atitudinile și valorile, conștiente și inconștiente, cu care spiritul omenesc se apropie de ce urmează să fie organizată în plăsmuiri, sunt susceptibile de a fi numite printr-un termen de ansamblu «minus formativus». Nazuința formativă variază de la epocă la epocă. Centrul ei dinamic e totdeauna o valoare fundamentală, ce urmează să fie întruchipată în materialul plastic al simțurilor, și nu numai în acesta, ci și în toate plăsmuirile conștiinței omenești: în cele teoretice, morale, religioase, sociale, artistice.

După valorile întrupate în artă prin năzuințele formative, ce se succed în istorie, trebuie să ne orientăm în clasificarea și teoria

stilurilor, iar nu după gradul problematic de apropiere sau depărtare de natură a acestor. Analizând cuvintele de artă după aceste valori formative, vom întrezări și legăturile ascunse, subpământene ca să zicem așa, ale artei cu celelalte manifestări posibile ale spiritului creator. Se deschid aici o seamă de noi perspective spre substraturile incoștiente ale creației spirituale. Să stabilim în linii largi tendințele formative mai însemnate ale istoriei. Valorile în jurul cărora se cristalizează aceste tendințe sunt: individualul, tipicul, abstractul” (p.111).

Sunt prezentate cu multe exemple–argumente cele trei valori. Prezentările pertinente realizate de filosoful nostru sunt prea bine cunoscute pentru a mai insista cu parafrazări și citate. Așa că trecem la câteva observații conclusive. În aceste pagini se formulează pentru prima oară ideea de stil cultural, Blaga făcând «saltul» de la „stilul artistic” la „stilul cultural”. El accentuează ideea că stilul cultural este elementul care leagă între ele toate plăsmuirile culturale dintr-un anumit segment de timp și dintr-un anumit spațiu și ca trecerea de la un stil la altul se face printr-un moment de criza când apar operele revoluționare care neagă stilul prezent și anunță viitorul stil. Blaga așează, deocamdata pe picior de egalitate conștientul și inconștientul în actul de plăsmuire. Urmând logica internă în care sunt analizate și judecate filosofic problemele culturii și ale stilului cultural, putem afirma că Blaga ar fi ajuns fără Spengler la aceeași idee: „Stilul este ca și cultura un fonomen originar”. În prezența celor trei valori fundamentale pe care le propune, Blaga acordă o atenție deosebită (aproape preferențială) absolutului (expresionismului). Aceeași atitudine o va avea față de expresionism și în următoarea lui carte: Fetele unui veac (1926).

După ce a trasat liniile de forță necesare unei analize filosofice a fenomenului cultural (năzuința formativă – „individualul”, „tipicul”, „absolutul”) cu volumul Fetele unui veac tânărul filosof trece la aplicarea ideilor și a conceptelor sale în analiza principalelor „perioade

spirituale” (curente istorice) ale veacului al XIX-lea și începutului secolului următor: romantismul, naturalismul, «noul stil» (expresionismul). Nu vom trece la rezumarea volumului deoarece e bine cunoscut, iar ideile lui Blaga circulă în istoria, critica și estetica noastră ca bunuri comune. Ne propunem să identificăm acele elemente prin care filosoful (nu istoricul și criticul de artă) caută numitorul comun pentru fiecare din «efervescenta spirituală» a segmentului temporal abordat.

Volumul se deschide cu un fel de „prefață” care expune obiectivul urmărit și metodologia folosită: „Vom cerceta în studiul de față perioadele spirituale ale veacului XIX. Relevăm de la început că ne vor interesa în primul rând tendințele fundamentale care se manifestă în indeletnicirile, plâsmuirile și faptele creatoare ale curenților, ce-au luat sub stăpânirea lor secolul. Fapt că în cele mai disperate creațiuni ale unei epoci, fie într-un gând filosofic sau într-o ipoteză științifică, fie într-o drama sau într-un tablou, subzistă o înclinare de ansamblu, o pasiune foarte susținută pentru anumite forme și o foarte hotărâtă identificare a creatorilor cu anumite atitudini spirituale. E vorba așadar despre un «paralelism» între năzuințele manifestate simultan în filosofie sau politică, în artă sau știință, despre un paralelism ce ține sub puterea sa domeniul care își au oarecum autonomiile lor. Acestui fenomen, acestui «paralelism istoric» îi vom acorda o deosebită atenție în studiul cel întreprindem” (p.135).

În demersul său analitic autorul practică o strategie bine definită: evidențierea acelor trăsături specifice curentului, opunerea, apoi acestora trăsăturile curentului nou și trecerea în fond la prezentarea «noului stil». În aceste descrieri ale «perioadelor spirituale» filosoful român nu face ierarhizări valorice. Folosind ca metodă paralela și comparația Blaga extrage ideea, concluzia de rang filosofic. În felul acesta se surprind acele elemente, care vor fi regăsite peste timp în alt stil sub alte înfățișări sau numai altfel distribuite. Iată, în acest sens, o afirmație a lui Blaga: „S-a vorbit deseori de o înrâurire între romantism și expresionism. În adevăr înrâurirea nu poate fi tăgăduită. Afinitatea se constată chiar în cadrul aspectelor la care reducem romantismul.

Aceleași înclinări le întâlnim și în expresionism, dar aici ele se realizează cu alte mijloace” (p.147). Din propunerile blagiene înțelegem că „vinovat” de asemenea situații este valoarea fundamentală în jurul căreia se cristalizează și se manifestă curentul spiritual.

Din cele spuse despre romantism mai reținem următorul fragment deoarece ideea va fi regăsită în volumul următor al lui Blaga: „Teoriile în care nu întâlneam aluzii, perspective, raportări, sugestii, «cosmice» păreau romanticilor lipsite de duh, «geistlas». Iar «geistlas» era cuvântul cel mai grav din dicționarul lor” (p.148).

Naturalismului îi sunt consacrate practic două capitole: De la romantism la naturalism și Despre naturalism. În primul rând urmărește procesul de tranziție de la un curent la altul sau astfel spus se urmăresc reacțiile antiromantice al căror portdrapel este naturalismul. Trebuie să menționăm că Blaga include în naturalism și realismul. În al doilea rând să mai reținem că la naturalism Blaga are o adevărată alergie. Pentru a explica și înțelege această poziție trebuie să avem în vedere întreaga operă filosofică blagiană de la Pietre pentru templul meu până la Trilogia Cosmologică⁽¹¹⁾. Pe cât de subjuogați erau romanticii de idealisme, de metafizică, de «geistlas», pe atât de refractari și intoleranți erau naturaliștii la ele. Trăsătura fundamentală a naturalismului din care rezultă alte caracteristici este refuzul metafizicului. Faza de tranziție este ilustrată în literatură de Balzac, în pictură de Millet, în filosofie de Fenerbach, Comt, în știință și tehnică de mașinismul, căile ferate și microscopul devenit «ochiul timpului». Anul de „naștere” a naturalismului este considerat 1957 când August Comt își încheie opera «pozitivistă», iar Flaubert publică romanul Madame Bovari; Curbet expune Fetele pe țărmul Senei. Lozinca naturalismului era «mulțumește-te cu lumea dată». Naturalismul atinge punctul culminant în proza lui Zola, în pictură prin impresionism, în știință prin Darwin, iar în gândire prin opera lui Hippolyte Taine. Naturaliștii, indiferent de opera culturală în care se manifestă reduceu pe om la rasa, mediu și instincte. Ei îl considerau un «produs al aerului și al solului, ca și planta» (p.158). Arta era redusă la menirea de a «fotografia» realitatea.

Naturaliștii au redus pe om la trup și la funcțiile sale filozofice. La aceste funcții reduceau și psihicul uman. Cu ironie Blaga spunea că naturaliștii erau adepții unei «metafizici democratice», a unei «metafizici a simțurilor» (p.157). Blaga enumeră în mod „didactic” pe puțin șase „păcate” ale naturalismului.

Făcând comparații, realizând paralele, procedând la descrieri și analiză Blaga ajunge să formuleze concluzii de principiu. Iată un exemplu. Notând despre naturalism și impresionism filosoful scrie: „Nu facem nici o inovație atunci când afirmăm că de un nou curent se poate vorbi numai în cazul când acesta prezintă cel puțin un element sau o strădanie contrară celor anterioare. Un curent există desigur prin multe particularități ce-i revin dar printr-o reacțiune față de trecut” (p.168).

Blaga remarcă și subliniază legăturile vizibile și invizibile dintre impresionismul pictural, simbolismul poetic și muzica lui Debussy și filosofia lui Bergson. Toate aceste «impresionisme» culminează în ceea ce istoria artei și literaturii numește «decandetism» pe care Blaga îl definește (mai rar o asemenea caracterizare sintetică) în următorii termeni: „Sufletul decadent e înainte de toate sensibilitate, numai în al doilea rând, gând și aproape deloc ceea ce timpul de azi „vrere” (p.136). Ajungând la acest stadiu impresionismul și simbolismul își epuizează potențele creatoare și trebuie să facă loc altei manifestări plăsmuitoare de cultură, deoarece, spune Blaga „un stil, după ce și-a istovit posibilitățile e fără scăpare destinat dispariției” (p.141).

Deocamdată expresionismul e numit «noul stil» tocmai pentru ai marca „personalitatea” în raport cu stilurile precedente. Paginile referitoare la noul stil încep cu prezentare picturii «revoluționare» a lui Van Gogh: „impresionismul «reduce pe om la retină» la completa pasivitate în fața naturii. [...] Într-o asemenea atmosferă de sfârșit de veac și de oboseală decadentă apare pictura răsturnătoare de valori a lui Van Gogh. În loc de a fotografia realitatea cu belșugul ei de umbre și penumbre, Van Gogh o diformează exagerând fiecare linie. [...] Van Gogh fuge de impresia dată din afară, căutând expresia încărcată de suflet dinlăuntru (p.187). Pentru Blaga cel mai „puternic”, cel mai

„mare”, cel mai „important” părinte al expresionismului este Van Gogh. De câte ori scrie despre «noul stil» exemplele se deschid cu pictorul flamand și se închid cu Brâncuși. Printre părinții expresionismului îl numește și pe filosoful din Basel care, după Blaga „reprezintă o mare încrucișare de drumuri poate cea mai importantă în jumătatea a doua a veacului trecut” (p.192).

Căutând rădăcinile expresionismului filosoful român trece și prin „teatrul nou” atât de diferit și de teatrul romantic și de teatrul naturalist. Antemergătorii „noului teatru” sunt Strindberg și Wedekind. Primul autor dramatic expresionist în viziunea lui Blaga este Kaiser. În dramaturgia acestuia apar în mod „definitivat” «ideea forță» și «personajul idee».

În ceea ce privește „sculptura nouă” filosoful nostru dă dovadă de același spirit de observație și analiză, de aceeași putere de generalizare și de argumentare filosofică. În acest domeniu «părinții» expresionismului sunt în ordine, aproximativ cronologică, Rodin, Barlach, Berlling, Arhipenko. E greu de spus, mai ales în cazul ultimilor doi unde este granița între tranziție și fenomenul expresionist în sine. În orice caz cel care marchează irevocabil trecerea pragului și va rămâne „expresionist” este „ciudatul român” stabilit la începutul secolului XX la Paris – Constantin Brâncuși. De câte ori vorbește despre expresionism în general și despre arta modernă ca expresie a acestui stil, Blaga îl dă ca exemplu pe marele și unicul Brâncuși.

Din paginile acordate expresionismului deducem afinitățile elective dintre poetul și dramaturgul Blaga și expresionism. „Definiția” dată expresionismului este scoasă din opera sa: el definește expresionismul „blagian”.

Prin volumul Fețele unui veac, Blaga se află încă la granița dintre istoria culturii și filosofia culturii, dar este evident pasul hotărâtor și definitiv în curs de desfășurare spre filosofia culturii. Acest pas este desăvârșit prin următoarele două volume: Fenomenul originar (1926) și Daimonion (1926, 1930)

În acest moment al demersului nostru se impune o primă

concluzie globală Filosofia stilului și Fetele unui veac sunt o sinteză de informații fără precedent în cultura noastră la acel moment și o ordonare de idei și gânduri. Rezultatele sunt cu atât mai remarcabile și de menționat cu cât îl raportăm la vârsta autorului. Erudiția secundată de o scriitură elegantă și de o stringență logică dau frumusețea acestor pagini⁽¹²⁾. Dincolo de încărcătura afectivă a discipolului, volumul Fenomenul originar se impune și prin puterea lui modelatoare ideatico-metodologică. În amplul eseu, Lucian Blaga face nu numai istoria unei idei, ci caută consecințele ei creatoare. Este vorba de ceea ce Goethe numește **urphenomen**, iar filosoful nostru în limba lui fenomenul originar.

După cum se cunoaște Goethe a avut și preocupări științifice. Sub raport strict științific cercetările și ideile titanului de la Waimar sunt nule. Important e altceva și tocmai acest altceva a reținut Blaga: „Goethe supraviețuiește nu atât prin teoriile sale din domeniul științelor naturale, cât prin metoda inaugurată. Iar prin perspectivele ce le deschide, o metodă înseamnă totdeauna mai mult decât o teorie” (p.208). Prin „cercetările” sale Goethe caută o formă fundamentală–primară a fenomenelor și formelor din univers. Urmărindu-i cercetările și schițele, Schiller, marele lui prieten spiritual, afirma: «Asta nu-i experiență, asta este o idee» (p.210).

Preocupările lui Goethe nu sunt izolate și exotice. Ele se încadrează într-un saeculum. „Lupta ce s-a dat între știința exactă ale cărei margini le preciza Kant și între felul de a gândi a lui Goethe a fost întrucâtva o luptă între logica morții și logica vieții” (p.207). Din „fenomenul originar” a lui Goethe ceea ce reține Blaga, și în primul rând pentru el, este ideea–vedenie, imaginea–vedenie sau altfel spus conceptul–imagine⁽¹³⁾.

Parcurgând paginile eseului blagian⁽¹⁴⁾ vom constata că „metodologia” goetheeană a fost îmbrățișată rând pe rând de romantici, care i-au dezvoltat principiul analogiei, de Strindberg care i-a fructificat aspectul ontologic, de Nietzsche, care pune accentul pe latura mitică, de Schelling, care îi preia principiul intuiției, de Weininger, care îi dă o

aplicare surprinzătoare în psihologia complementară a sexelor, de Spengler care o aplică în determinarea simbolurilor spațiale ale diverselor culturi, de Keyserling, care echivalează „fenomenul originar” cu entelehiile aristotelice aplicându-le în descrierea culturilor pe care le evoca în jurnalul său filosofic⁽¹⁵⁾.

În acest excurs prin istoria „fenomenului originar” tânărul filosof manifestă afinități elective cu romanticii, Nietzsche și Spengler, tot atâtea momente cruciale în translația metodei goetheene din domeniul științelor naturii la filosofia culturii. Romanticii au învățat din metoda lui Goethe „să mânuiască bagheta magică a analogiilor” și „dibuirea metodică a polarităților” (p.221). Primul fruct filosofic a „fenomenului originar” este originea tragediei celebra lucrare a lui Nietzsche.

Din Nietzsche Blaga mai reține următoarea idee, dragă filosofului nostru pe care o va valorifica în operă: „«Fără de mit orice cultură își pierde puterea creatoare sănătoasă»” (p.247). Pornind de la cazul Nietzsche, Blaga formulează pentru prima oară distincția dintre a gândi mitic și a gândi mitologic: „A gândi mitic înseamnă a continua linia vizionară a mitului, a gândi mitologic înseamnă doar a-ți îmbrăca gândurile alegoric în haine luate de-a gata din mitologie” (p.248).

Nu putem omite, din capitolul consacrat lui Nietzsche, ampla notă de la p.246-247 deosebit de importantă în primul rând pentru că devine un adevărat argument pentru opinia că Blaga este un filosof al culturii și nu altceva. Din nota respectivă spicuim două segmente: Nietzsche „voia să dea o filosofie a culturii, dar o amestecă cu o «psihologie» a culturii [...] Ergo: Filosofia culturii ar trebui să renunțe la orice fel de psihologism. Sarcina ei de a studia formele, direcțiile inerente, a diferitelor creațiuni spirituale, nu trebuie confundată cu încercările problematice de a determina substratul psihologic al acestora. Am văzut că interpretare psihologică admite sensuri diametral opuse. Filosofii culturii s-au făcut vinovați de această confuzie la fiecare pas”.

Prin felul cum Nietzsche aplică în filosofia culturii ideea

„fenomenul originar”, Blaga demonstrează adevărul teoriei sale cu privire la variabilitatea funcțională a ideilor.

Relațiile lui Blaga, filosof al culturii, cu opera lui Oswald Spengler este timpurie, complexă, de durată și dinamică, opera acestuia fiind pentru gânditorul român și modelatoare și catalitică. În această relație dinamică, treptat Blaga își precizează concepția sa asupra culturii și manifestă spirit critic față de unele idei ale filosofului german. În esență Blaga respinge următoarele idei spengleriene: 1. considerarea culturii, la modul propriu, un organism (vegetal sau animal) viu cu suflet; 2. legarea cu statut de fatalitate a culturii de un peisaj – spațiu, câmp geografic; 3. sucombarea, tot ca fatalitate, a culturii în momentul când acesta devine civilizație; «contemporaneitatea» diferitelor culturi din timp și spații aflate la distanțe ... „astronomice”⁽¹⁶⁾

Capitolul consacrat lui Spengler e ca o recapitulare generală a „morfologiei culturii” în vederea elaborării proprii sale filosofii a culturii.

În finalul studiului „fenomenul originar”, autorul propune o „tabelă schematică”, „un arbore genealogic” menit să illustreze prezența ideii de „fenomen originar în gândirea europeană de la Platon la Spengler, să reliefeze punctul de răscruce în istoria ideii care este Goethe și să arate încrângătura de relații și circulația ideilor între diferiți gânditori din spații și timpuri spirituale diferiți.

Noul volum Daimonion are cu volumul precedent Fenomenul originar cel puțin două elemente comune: 1. urmărește istoria și consecințele tot ale unei idei–concept de-a lui Goethe; 2. se folosește aceeași metodologie, Daimonul⁽¹⁷⁾ „unul dintre cele mai fascinante aspecte ale ideii de creație sau destin creator în filosofia culturii”⁽¹⁸⁾ este subiectul eseului blagian.

Eseul blagian consacrat daimonionului se deschide cu o „punere în temă”: 1. cariera ideii de daimon începe cu Socrate; 2. lunga carieră mitico–filosofică a daimonului începe cu Goethe. Din primul capitol Mit și gândire reținem: filosoful elen, Socrate „a enunțat doar în termeni mitici existența acestuia (a daimonionului). Se știe că înțeleptul atenian

identifica «demonicul» cu acel glas lăuntric, noi am spune de dincolo de conștiință (s.n.), care în momente hotărâtoare te oprește de la anume fapte” (p.285). „Demonul socratic e un geniu al restricțiunii morale. Demonul goetheean e o putere magică, un duh pozitiv al creației, al productivității, al faptei” (p.286).

După Blaga gândirea mitică și gândirea științifică (și creațiile lor) atât de deosebite au totuși ceva comun, anume «daimonul» sau cu alte cuvinte puterea creatoare care lucrează în cele două tipuri de cunoaștere cu imagini sinteze.

În următoarele trei minieseuri pornind de la convorbirile lui Goethe cu secretarul sau Eckermann, Blaga reconstituie mitul goetheean al daimonului. Patriarhul de la Waimar spune că daimonul „e ceea ce nu se poate istovi cu intelectul și rațiunea”. Cuvintele poetului german lasă să se înțeleagă că daimonionul aparține unor zone de dincolo de conștiință. Această putere magică și rară, care străbate ca liniile de forță vrăjitoarească spațiul înconjurător o descoperă Goethe în formă nativă în persoana și opera lui Byron. Alți oameni demonici amintiți de poetul german sunt: Rafael, Shakespeare, Napoleon. Goethe admiră „demonicul” dar nu-l acceptă decât atunci când se manifestă pozitiv și este „controlat”, „ținut sub observație”. La întrebarea secretarului său dacă Mefistofel are însușiri demonice, Goethe răspunde: „«Nu, Mefistofel e o ființă mult prea negativă, demonicul se manifestă într-o putere de faptă cu desăvârșire pozitivă»” (p.291). Din exprimarea aforistică a lui Goethe⁽¹⁹⁾ despre Daimon filosoful nostru reține câteva: „e o taină a vieții și a lumii”; „Demonicul își caută cu predilecție epoci tulburi”; „Cu cât e mai superior, cu atât omul stă mai mult sub înrâurirea demonilor”. Blaga concluzionează: „În cele din urmă acest complex de fenomene: instinct creator, putere fascinantă de înrâurire, intuiție divinatorie, ritm de viață – ni se pare circumscris prin cuvântul «demonic» cu un nume, pe care zadar îl căutăm în altă parte mai sugestiv, – iar imposibilitatea organică de a trăi altfel decât trăiești, e mai expresiv cuprins în cuvântul fatalitate decât în acel determinism fiziologic, de pildă” (p.298).

Pornind de la această caracterizare, Blaga urmărește prezența acestuia în gândirea diferiților filosofi: la Spinoza (diferența dintre panteismul spinozist și panteismul goethean); la Herder și Hegel (sufletul popoarelor și, respectiv, spiritul universal în „dialectica întortocheată în tact de trei” – p.304). Spre deosebire de cei doi pentru Goethe istoria mai este și un precipitat mitic-legendar care rămâne în afară de timp. Marele poet înțelege evoluția istorică ca manifestare daimonică într-un mod propriu. „În privința aceasta imaginația sa plastică a lăsat posterității un simbol. Evoluția istorică s-ar face în chip de «spirală»”(p.305).

Goethe a înzestrat demonicul cu origini subterane. Blaga urmărește procesul de echivalare a daimonului cu inconștientul. Astfel, cu Leibnitz începe lărgirea granițelor inconștientului ca la romantici să apară polaritatea inconștient/conștient cu interesul pentru primul pol. Metafizica lui Ed. v. Hartman, din a doua jumătate a sec. al XIX-lea nu este decât o sinteză a problemei și o „exaltare” a ideilor despre inconștient implicate în transcendentalism. În acest context, Blaga mai punctează o dată problema caracterului lui Mefistofel: „Mefistofel nu are legături cu inconștientul organic și creator. El e o întrupare a negațiunii intelectuale, o ipoteză tăgăduitoare și sterilă a intelectului” (p.310).

Pentru a atenționa asupra posibilei confuzii între inconștientul romanticilor și inconștientul psihanalizei, filosoful român consacră un capitol problemei respective: „Inconștientul ocult, exaltat din partea romanticilor nu are comun cu inconștientul psihanalizei actuale decât numele. Ca semnificație inconștientul psihanalizei diferă fundamental de cel romantic. Natural că inconștientul e situat în ambele cazuri în afară de conștiință, dar împrejurarea aceasta nu destăinuie încă nimic hotărât asupra structurilor psihice reale sau imaginare denumite la fel” (p.313). Având un cult al inconștientului ca putere creatoare, romanticii îl apropie de divinitate. Psihanaliza se situează la polul opus. „Inconștientul romanticilor, zice Blaga în capitolul Pe urmele psihanalizei, e miraculos și în aceeași măsură susceptibil de venerație”

(p.313). După ce remarcă importanța psihanalizei în cunoașterea inconștientului sub aspect pur psihic, Blaga arată limitele și exagerările psihanalizei în ceea ce privește „inconștientul creator”. Din această perspectivă pentru Blaga inconștientul psihanalizei este „o mașinărie psihică [...] o moară adâncă unde se macină și se transformă vechi și uitate zăcăminte de conștiință. Inconștientul psihanalitic, departe de a fi substanță divină, păstrează în sine închiși ca în beciuri subterane, monștrii tuturor pornirilor sale. Inconștientul psihanalizei e și el izvor: de artă și gânduri mari – ca «terapie» cele mai adesea însă de boli care elimină pe individ din rosturile sale sociale. Pe scurt: izvor de cântece și nebunie” (p.314). „Pansexualismul lui Freud, după cum s-a mai arătat și din alte părți, e desigur numai o exagerare, izvorâtă numai din fanatismul inerent oricarei teoretizări” (p.314). Blaga arată că psihanaliza nu poate epuiza opera de artă și nu poate da verdicte valorice asupra ei. Blaga dă exemplu chiar operele lui Goethe „analizate” de Freud⁽²⁰⁾.

Din paginile acestui capitol trebuie reținute următoarele rânduri: „Goethe susține că în vreme ce oamenii de duzină au de obicei o singură pubertate [...] omului de geniu, creatorului prin excelență [...] îi este hărăzită o repetată pubertate” (p.316). Ecou al acestei opinii goetheene găsim peste timp în ideea blagiană a „vârstei adoptive”.

Daimonionul sub numele de geniu e prezent și la Kant și la Schopenhauer (cap. Teoria geniului la Kant și respectiv Între intuiție și rațiune). Pentru Kant geniul este „facultate a ideilor artistice. Kant, citat de Blaga, afirmă „«Întocmai cum o idee a rațiunii, imaginația nu istovește cu noțiunile sale niciodată intuiția inferioară a imaginației»” (p.322). În ideile estetice ale lui Kant identificăm, într-un mod „cam geometric” acel «nsecio quid...»” prezent în dezbaterea artistică în veacul al XVIII-lea despre care Blaga scrie în capitolul omonim.

Imaginea lui Kant despre geniu nu trebuie prea mult schimbată ci doar lărgită, scrie Blaga și la celelalte domenii: știința, filosofie.

Dacă în „portretizarea” geniului Kant este obiectiv, rațional, în schimb Schopenhauer este cât se poate de subiectiv, încât în „portretul”

geniului acesta se autoportretizează. Despărțind intuiția de inteligență pentru Schopenhauer geniul este facultatea de a contempla obiectiv ideile. Prin aceasta filosoful german se distanțează de Goethe care acorda intuiției putere plăsmuitoare.

Ideile fertile ale lui Goethe despre daimon și-au trimis mesajul până în „filosofia contemporană” după cum constată filosoful român în capitolul cu acest titlu. Foarte succint arată acest lucru în rândurile despre Tillich, H. Hartmann, Karl Jaspers, Edgar Daque.

În capitolul Universalism romantic, Blaga consemnează următoarea idee de principiu: „...orice epocă înclină să circumscrie geniul în sensul idealului căruia ea i se închină” (p.330).

În capitolul de încheiere, Repriviri, autorul Daimonionului face o recapitulare sintetică, pe puncte. Le transcriem pentru că multe din ele vor fi regăsite, desigur într-o formulare și aplicare originală în sistemul său filosofic, și nu numai: 1. Pe plan metafizic demonicul intră ca element paradoxal în panteismul lui Goethe; 2. Pe plan istoric demonicul e un principiu supraistoric al aparițiilor istorice; 3. Pe plan estetic demonicul rezumă mitic iraționalul artei; 4. Pe plan etic faptele izvorâte din demonic stau întrucâtva în afara de legile morale; 5. Pe plan psihologic prin ideea demonicului se proiectează o vagă lumină asupra inconștientului; 6. Pe planul filosofiei culturii demonicul este izvorul elementelor iraționale din orice cultură.

Cu acest volum eseistic Blaga își încheie practic preparativele și va trece la construcția templului său filosofic.

În 1926 Blaga publică Ferestre colorate. Paginile de publicistică din această carte sunt ridicate la statutul de eseu prin scriitura elegantă de nivel filosofic în care abordează diverse evenimente și fenomene culturale. Numai aparent volumul este eterogen. În esență este unitar prin perspectiva filosofiei culturii din care sunt privite subiectele abordate. Prin urmare nu e chiar întâmplător faptul că volumul se deschide cu Polivalența estetică a naturii. După cum se știe ecuația natură–cultură–civilizație este una din temele filosofiei blagiene. Abordarea ei cunoaște mai multe «zări și etape». Eseul e relevant prin

modul și limpezimea de cristal în care este discutată „polivalența estetică” a naturii. După începutul în „media res”, se trece la analiza subiectului. Mai întâi se face o rapidă și sintetică trecere în revistă a diferitelor curente literar–artistice față de natură. În felul acesta se identifică nota comună a acestor curente în abordarea relației artă – natură. Filosoful culturii formulează următoarea concluzie: „Acest repetat apel la natură dovedește cel puțin că natura e privită ca suprema operă de artă și ca o ultimă justificare a operelor de artă omenești” (p.359). În continuare Blaga, malițios, notează: „Natura, aluat de o uimitoare plasticitate îndură deci în orice nouă epocă deformările stilistice ale acesteia” (p.360). Dacă natura este atât de schimbătoare estetic înseamnă că nu există un „frumos natural” din totdeauna și obiectiv pentru a fi unitate de măsură. Există un singur adevăr și anume că de-a lungul timpului arta nu s-a oprit la natură, ci, dimpotrivă cu fiecare curent, stil ea s-a îndepărtat de natură. Natura a ajuns unitate estetică de măsură doar „printr-o iluzie optică” (p.357).

În Definiția lui Buffon, eseul care urmează, filosoful român caută eventualul înțeles filosofic pe care francezul Buffon la închis în celebra sa propoziție „stilul este omul”.

Pornind de la discutarea ideilor lui S. Reinach, „un priceput cercetător al artei primitivilor”, Blaga aduce în discuție relația dintre „artă și magie”. Pentru gânditorul nostru magicul e o idee, o stare sufletească nu un tip de gândire.

După aceste trei eseuri teoretice urmează seria celor opt eseuri „aplicative” lor: „Cultură și joc”, „Etnografie și artă”, la pictorii „Teodorescu, Sion și Pallady”, „Hans Eder”, „Nagy Istvan”, la „Studiul proverbului”, la „Casele românești” și „Silogismul slav”. Ideile vor trece, dezvoltate și în altă configurație, în Trilogia culturii așa că ne mărginim doar la câteva observații: în Etnografie și artă autorul ia atitudine polemică față de cei care cred că dacă își împănează opera cu ghirlande etnografice au creat opere cu specific național. Studiul proverbului este unul dintre cele mai substanțiale texte scrise despre proverbul românesc. Textul blagian este un elogiu adus spiritului

popular (țărănesc). În textele consacrate pictorilor indicați autorul caută prezența elementului expresionist. O mențiune merită și ultimul text din volum, deoarece el conține câteva idei importante referitoare la spiritul slav-rusesc mai ales sub aspect ideologic aducând în prim plan: slavofilismul și nihilismul. Ultimul eseu, Silogismul slav scoate în evidență atipicitatea spiritului slav-rusesc în raport cu cel european. Desigur Blaga nu spune ceva absolut original. În spatele propozițiilor sale stă o bibliografie substanțială și în număr și în calitate. Meritul lui stă în puterea de sinteză și în formulările memorabile: ceea ce au spus alții în zeci și zeci de pagini el formulează în 2-3 fraze.

Eseurile, care compun ceea ce Blaga a numit Zări și etape, închid în ele saltul de la textul filosofic la sitemul filosofic.

Lucian Blaga se numără printre acei care au dat demnitate ideii de eseu. Acest tip de text primește la Blaga o caracteristică fundamentală. Dacă eseurile clasice se citesc cu plăcere și au neșansa să fie uitate, se recitesc cu creionul în mână. Eseul filosofului român nu este copilul răsfățat al unui capriciu, ieșit dintr-un simplu huzur intelectual. Gânditorul nostru și-a creat eseul său unic și inimitabil. El este un document de biografie spirituală.

Spontaneitatea și navigarea, pe care le presupune eseul, nestăpânite duc la superficialitate și la logoree. Blaga le stăpânește printr-o perfectă cunoaștere a problemei, prin gospodărirea ideilor, prin coeziunea și coerența pe care le dă textului, printr-o relevanță în alegerea exemplelor și argumentelor. În Ființa istorică filosoful își prezintă metodologia sa de lucru⁽²¹⁾. În eseurile sale, care au în spate o bibliografie serioasă, Blaga nu face compilație cu talent, dar nici simplă istorie a cutarei sau cutarei probleme. El propune o dezbatere de idei în plan filosofic. Printre rândurile eseurilor sale întrevăderem dorința și puterea de creație proprie. Prin eseurile (și nu numai) Blaga este și un exemplu deontologic.

Textele care compun volumul eseistic Zări și etape sunt scurte și pertinente. Aceste caracteristici sunt impuse pe de o parte, de „talentul”

său de prozator filosofic, iar pe de altă parte de regimul publicistic inițial. Eseurile perioadei 1914-1930 dau seama în gradul cel mai înalt de ținută intelectuală a filosofului nostru: o cunoaștere temeinică a istoriei filosofiei (a culturii în ansamblu ei), depășirea permanentă a europocentrismului, cunoașterea apropae exhaustivă și la zi a marilor probleme, idei, teorii care preocupau inteligența vremii sale, curajul propriilor opinii.

Spuneam mai devreme că Blaga a scris proză filosofică nu simple texte filosofice sau despre filosofie. În aceste pagini Lucian Blaga este scriitor. Afirmatia noastră nu este o prelungire a acelei aberante afirmatii conform căreia filosofia lui Blaga n-ar fi nimic altceva decât o „poezie” despre niște concepte. Blaga a cunoscut și a stăpânit potențele expresive și creatoare ale limbii sale materne și le-a pus să lucreze în slujba unei gândiri și a unei terminologii filosofice deopotrivă personale și românești. Nu vom purcede la o analiză lingvistico-stilistică-semantică a textului, spunem doar că stilul lui Blaga e clar și sunător precum apa de munte, strâns logic proza sa fiind de un echilibru și de o eleganță clasică. În florilegiul pe care îl dăm în continuare cel interesat va găsi epitete, comparații și metafore plastice, neologismul alături de cuvântul uzual, termenul abstract alături de cel concret, exprimarea aforistică alături de cea ironică și profetică, metafora revelatoare alături de narațiunea de idei. Fraza lui Blaga e transportoare de idei. Eseurile lui Blaga sunt texte, după o afirmație călinesciană, în care filosofia a grăit în limba română.

„Metafora e mai mult și mai puțin decât cunoașterea (p.229). „Metafora există cum există un om sau o operă de artă” (p.229). „F Schlegel, legiuitorul care a coborât de pe munte cu tablele romantismului” (p.243); „Zaratrusta este «un monstru dionisiac» dar unul care se dezbărase de orice urmă de pesimismul leșinat a lui Schopenhauer” (p.248); „Aforismul e ca un salt intelectual cu curba numai parțial vizibilă. Restul traiectoriei trebuie ghicit” (p.285). „Aforismul e linia scurtă a stelei căzătoare care după drumuri cosmice străbătute fără a da lumină, se aprinde în clipa când încetează de a fi”

(p.284). „Peste epocile lucide demonicul nu se coboară în chipul limbilor de foc” (p.306). „La anumite clădiri urbane, care se vor «românești» românesc e numai decorul, dar prea puțin esențial arhitectonic. Cutiile de chibrituri nu devin românești aplicându-le un «chenar» de catrință țărănească” (p.395). „Cetățile filosofice se dărâmă cu berbecii politici” (p.400) „Metafizica pesimistă a lui Schopenhauer e respinsă din partea altor gânditori ruși fiindcă prin îndrumarea negativă a voinței, nu ar fi deloc potrivită să sporească avântul bărbătesc întru realizarea visurilor roșii ale muncitorimii socialiste” (p.401).

Eseurile sunt laboratoarele de creație ale lui Blaga din care vor ieși Trilogiile.

Bibliografie și note:

1. Viorel Colțescu, prefața la Lucian Blaga: Încercări filosofice, Editura Facla 1977, p 11. Conform periodizării propuse, din ultima perioadă fac parte următoarele lucrări: Ființa istorică (1943–1946); Aspecte antropologice (1948); Experimentul și spiritul matematic (1949–1953); Gândirea românească în Transilvania în secolul al XVIII-lea (1950). Azi ne este greu să știm cu adevărat câtă convingere și câtă impunere aveau elogierile de acest fel pentru „corectările”, „revizuirile” și „renunțările” atribuite lui Blaga. Câte există de la un volum la altul ele au altă semnificație și alte cauze și nicidecum cele invocate pe vremea când spiritul și gândirea erau stăpânite de filosofia (?) marxistă.
2. Ion Bălan, Lucian Blaga, Editura Albatros, 1986, p 137
3. Mircea Muthu, Lucian Blaga – dimensiuni răsăritene, Editura Paralela 45, 2000, p 59
4. Ion Mihail Popescu, O perspectivă românească asupra teoriei culturii și a valorilor. Bazele teoriei culturii și valorilor în sistemul lui Lucian Blaga, Editura Eminescu, 1980, p 142–143. Ștersăturile operate de Blaga pe cursul universitar au

rostul tocmai de a ne delimita de vulgarizarea dialectico-materialist-marxistă. Nu avem posibilitatea de a confrunta cursul corectat cu textul din Opere, ediția Dorli Blaga pentru a ști ce text s-a folosit și nici în alte surse n-am găsit informația.

5. Viorel Ciomoș, De la magie la experiment în volumul colectiv Lucian Blaga – ”Cunoaștere și creație”, 1987, p 441-452
6. Ion Mihai Popescu, op cit, p 254
7. Vasile Băncilă, Lucian Blaga – energie românească, Editura Marineasa, 1995, p 72
8. Andrei Marga, Filosofia științei la Lucian Blaga, în volumul colectiv Lucian Blaga – „Cunoaștere și creație”, 1987, p 292-305
9. Al Tănase, Lucian Blaga – filosoful poet și poetul filosof, 1978, p 124
10. Eugeniu Nistor, Teoria blagiană despre matricea stilistică, Editura Ardealul, Tg Mures, 1999, p 37
11. Pentru paginile prezentate reținem că în eseurile filosofice Blaga nu face judecăți de valoare, ci descrie, analizează și generalizează filosofic, dar în câteva cazuri se abate de la poziția obiectivă, impersonală. În cazul expresionismului față de care are puternice și întemeiate afinități, în alt context am afirmat că Blaga repetă situația lui Eminescu față de romantism și fără curentul istoric respectiv atât Eminescu cât și Blaga ar fi „inventat” romantismul, respectiv expresionismul. Al doilea caz Blaga e necruțător, la modul subiectiv, cu naturalismul pentru că, în mod justificat se consideră cea mai grosolană manifestare a materialismului și supunerii actului plăsmuitor naturii. Naturalismul îi irită pur și simplu organul metafizic.
12. De câte ori am afirmat că multe din afirmațiile lui Blaga referitoare la diferitele curente culturale și la diferite opere

sunt de o puternică originalitate și că au devenit „bunuri culturale comune”. Pentru a ne verifica am consultat diferite lucrări de estetică și istoria artei după cum urmează: Pierre Curthian, Curențe și tendințe în arta secolului XX (1958, traducere în română în 1973), William Fleming, Arte și idei (1974, traducere română 1983), Emilio Carlo Argon, Artă modernă (1970, traducere română 1982). Nu are rost să mai încercăm pagina cu trimiteri. Celor interesați le recomandăm „Colecția de artă” a Editurii Meridiane. Ce am constatat: ne-am îmbogățit informațiile, dar n-am găsit aproape nimic nou calitativ la nivelul caracterizărilor în raport cu ceea ce a afirmat Blaga în deceniul trei al aceluiași secol.

13. Mircea Muthu, Lucian Blaga – dimensiuni răsăritene, Editura Paralela 45, 2000
14. Aurel Codoban, Gândirea magică și gândirea sălbatică, în volumul colectiv Lucian Blaga – cunoaștere și creație, Cartea Românească, 1987, p418
15. Eugeniu Nistor, op cit, p 44 și următoarele
16. Al Tanase, op cit, p 470 și următoarele
17. Lexemul **daimonion** sau **daimon** își are originea în greaca veche. El desemnează o prezență sau entitate supranaturală, undeva între zeu și erou. Daimonionul e o componentă a religiei populare grecești; un daimon se atașează fiecărui om la naștere și/sau, soarta sa. Să mai reținem că Philon din Alexandria identifică, daimonul cu îngerii biblici (cf Francis E Peters, Termenii filosofiei grecești, traducere română, Editura Humanitas, 1993, p 57). În Dicționarul latin – român (E Crețu, 1983) găsim: demon, onis: 1. geniu, spirit; 2. geniu rau, demon. Cuvântul va trece în franceză: demon. În limba română probabil că are o dublă origine: din neogreacă demonos și din franceză. Creștinismul a încărcat cuvântul cu sens negativ opus celui de dumnezeiesc. În această direcție limba română e bogată în sinonime: drac [latina drace];

diavol [slav diyavalii], satana [slav satana]. Chiar dacă filosofii, oamenii de artă, criticii fac deosebirea de sens necesară folosesc în mod impropriu cuvântul demonic. Pentru limba română e marcată folosirea distinctă a celor doi termeni. Chiar și Blaga cade în acest păcat sub influența limbii curente, uzuale.

18. Al Tanase, op cit, p 198
19. Blaga dezvoltă în interiorul textului un minieseu în care face subtile și substanțiale diferențieri între aforism și cugetare
20. De-a lungul timpului Blaga și-a nuanțat aprecierile asupra psihanalizei, dar în esență rămâne critic față de ea în primul rând pentru pretențiile filosofice pe care și le arogă, și din dorința de a-și diferenția metafizica sa despre inconștient de psihanaliză. Ceea ce trebuie să subliniem în spiritul acestei atitudini este că cei care se ocupă de relația filosofului Blaga cu psihanaliza lui Freud ar trebui să recitească integral opera gânditorului român și să fie mai atenți la nuanțări. A se vedea cazul cărții Inconștientul în viziunea lui Lucian Blaga semnate de Leonard Gavrilu la Editura IRI, 1997
21. Lucian Blaga, Ființa istorică, Editura Dacia, 1977, p34

De la mitul daimonului la metafizica inconștientului

Inconștientul este o constantă în opera lui Lucian Blaga, el fiind abordat din diferite perspective și mereu în relație cu alte probleme din sistemul său filosofic.

Întâlnirea filosofului român cu psihanaliza lui Freud și rolul ei în cristalizarea teoriei sale despre incoșntient sunt un dat real ce nu poate fi negat, dar nici absolutizat, cum se mai întâmplă. Gânditorul din Lancrăm era conștient de existența INCONSTIENTULUI înainte de întâlnirea cu opera lui Freud în anii studenției vieneze. Această întâlnire are loc pe un teren pregătit. „Terenul pregătit” înseamnă cunoașterea de calitate a filosofiei de la Platon, trecând prin neoplatonism, Leibnitz, Kant, Nietzsche, până la Bergson și Heidegger; înseamnă cunoașterea romantismului german de la Goethe până la sistemele metafizice ale lui Ficht și Schelling și sinteza târzie a lui Eduart von Hartmann (Filosofia inconștientului, 1869).

În formarea concepției blagiene despre insconștient în toată complexitatea și implicațiile ei putem identifica trei momente: intuirea inconștientului; momentul biografiei intelectualo-spirituală (care cuprinde cunoașterea filosofică și întâlnirea cu psihanaliza) și etapa

creativă de elaborare a propriei metafizici a înconștientului. Aceste momente, două câte două, sunt interșarjabile.

În microeseul Diamonul ca fatalitate, din volumul Daimonion (1926), Blaga formulează câteva definiții – caracterizări ale aforismului: „Un aforism trăiește prin belșugul clar-obscur de gânduri pe care le implică fără de a le exprima. O cugetare care nu implică multe altele [...] anevoie poate să alcătuiască un autentic aforism”; „[...] un aforism rezistă și se recomandă mai mult prin ceea ce ascunde decât prin ceea ce spune de-a dreptul”¹. Nu forțăm deloc textul dacă susținem că unele din cugetările lui Lucian Blaga sunt intuiții ale tărâmului de dincolo. Iată câteva extrase din Pietre pentru templul meu (1919): „Există ascunsuri ale sufletului ușoare ca umbrele ele dispar de îndată ce încerci să le luminezi”; „Stările sufletești, care par a nu avea nici un motiv, au motivele cele mai adânci”; „De câte ori o putere nouă țâșnește în noi, ni se tulbură sufletul ca unei fântâni în care s-a desfundat un izvor nou ...”; „Soarele are o lumină mult prea bogată decât să poată produce «efecte de lumină». Luna însă, cu lumina ei săracă, dă cele mai frumoase «efecte»². Dar cugetarea blagiană care trimite cel mai clar, zic eu, spre ideea de înconștient este următoarea: „În copilărie când am văzut întâia oară niște nuferi flori care cresc din ape, ci îmi închipuiam că niște flori se oglindesc de pe țârm în lac. Atâtea flori cresc din apele tăcute ale sufletului nostru și-îi dezvelesc petalele pe luciul cunoșterii noastre, ele cresc în noi, dar noi le credem oglindiri din lumea de afară”³.

Într-un plan simbolic – metaforic al problemei care formează obiectul rândurilor de față poate fi amintit și eseul de tinerețe, atât de controversat, Revolta fondului nostru nelatin (1921). Dincolo de limbajul încărcat metaforic, dincolo de problema strict de psihologie a popoarelor, în rândurile eseului sau mai degrabă printre rândurile lui,

putem întrezări câteva analogii: relația latin/nelatin poate fi transpusă în relația conștient/inconștient. Elementul nelatin (inconștientul) cu puteri potențiale exuberante, vitale, venind din adâncurile noastre sfârtecă «simetria și armonia latină». „Din partea noastră, ne bucură când auzim un chiot din acest inconștient barbar care nu le place unora”⁴.

Dacă ne e permisă această lectură, ea nu eludiază influența lui Nietzsche [Nașterea tragediei] cu celebrul său cuplu apolinic/dionisiac, ci, dimpotrivă, vine în sprijinul nostru, deoarece cuplul respectiv nu este altul decât cel al conștientului/inconștient.

Și alte pagini din publicistica blagiană mărturisesc despre prezența inconștientului în meditațiile tânărului aspirant la statutul de filosof. Iată un extras din Noul clasicist (1922): „Logica tipică, ce susține cu schelăria ei o gândire grandioasă a trebuit să facă loc inconștientului individual capabil încă de noutăți nemărturisite până atunci. În eseu Pe marginea romantismului (1923) menționează „atitudinile inconștiente prezente în diferitele manifestării creatoare ale omului.”⁶

În eseurile care compun volumul Fenomenul originar (1925) Lucian Blaga, din perspectiva filosofică face istoria unei idei căutând identificarea consecințelor ei creatoare. Este vorba de ceea ce Goethe, părintele ei, numește URPHANAMEN, iar filosoful nostru numește în limba sa **fenomenul originar**. Din acest volum de proză filosofică scurtă reținem asocierea pe care autorul o face între fenomenul originar și arhetip și disocierea dintre „ochiul exterior” și „ochiul interior”: „Fenomenele originare «arhetipice» nu se reveleză intelectului ca abstracțiuni, ci intuiției, ca orice alt fenomen. Fenomenele originare

sunt văzute, dacă nu empiric cu ochiul exterior, atunci cu ochiul interior...”⁷

După cum afirmam mai sus, relația lui Blaga cu psihanaliza freudiana este timpurie și dinamică. Apelând la terminologia filosofului putem spune că întâlnirea respectivă este mai mult catalitică decât modelatoare. Destul de curând, în mod treptat, filosoful român își elaborează concepția sa despre inconștient, diferită de cea a medicului vienez. În acest traiect un moment de maximă importanță îl reprezintă volumul Daimonion (1926, 1930). Volumul respectiv prepară perspectiva metafizică din care gânditorul român va aborda de aici încolo inconștientul. Urmând drumul istoric al ideii daimonului în gândirea europeană de la Socrate-Platon până la Freud și Jung, Blaga parcurge în fapt drumul „despărțirii” sale de psihanaliza freudiană. Mai întâi să vedem care sunt punctele nodale ale istoriei acestei idei care conduc pe tânărul nostru filosof pe drumul „despărțirii”.

Socrate definește daimonul în mod mitic, ca o forță intermediară între om și zeu. Reținem din comentariul lui Blaga: „Se știe că înțelepul atenian identifica daimonul cu acel glas lăuntric, noi am spune de dincolo de conștiință”⁸. Pentru Leibnitz „inconștientul” e o „realitate tulbure de limită, ca un grad infinit de mic de conștiință [...] o realitate de hotar a conștiinței”⁹. Pasul, mai mult anunțat, îl săvârșește Goethe și romanticii. O idee vagă a inconștientului identifică Blaga în acel nesci quid prezent în gândirea estetică a secolului al XVIII-lea care se emancipează de sub tutela raționalismului marilor clasici.

Pornind de la convorbirile lui Goethe cu secretarul său Eckermann, Blaga reconstituie filosofismul goethean al daimonului. Patriarhul de la Waimar spune că daimonul „e ceea ce nu se poate istovi

cu intelectul și rațiunea”¹⁰. Marele poet german reintegrează demonicul în divinitate „deoarece el [demonicul] nu este decât ieșirea din sine a divinului”. Afirmările lui Goethe lasă să se înțeleagă că daimonul aparține unor zone de dincolo de conștiință. În acest spirit, filosoful român concluzionează: „în cele din urmă acest complex de fenomene instinc creator, putere fascinantă de înrăurire, intuiție difinitorie, ritm vehement de viață ni se pare circumscris prin cuvântul «demonic» cu un nume pe care în zadar îl căutăm în altă parte mai sugestiv iar imposibilitatea organică de a trăi altfel decât trăiești e mai expresiv cuprins în cuvântul fatalitate decât în acel determinism fiziologic de pildă”¹¹. Goethe, și prin el și Blaga, acordă daimonului origini subterane.

Blaga consideră pe marele poet și gânditor german un precursor al psihanalizei contrazicând pe psihanaliztii din prima generație care acordau această cinste doar lui Nietzsche. Cugetătorul român arată că poetul german cunoștea câte ceva, nu puțin, din mecanismul inconștientului, că avea idee despre rostul erosului în viață și despre rolul lui în actul de sublimare. El avea despre inconștient o concepție mai vastă și mai plastică decât contemporanii săi mai tineri, romanticii. În cugetările goetheene despre daimon se amestecă gândul filosofic cu aura mitică.

Cu toate că romanticii nu rup încă vraja, totuși cu ei începe procesul, la care aderă și Blaga, de echivalare a daimonului cu inconștientul. Ei sunt aceia care statuiază polaritatea inconștient/conștient în care „primul termen denumeste un imperiu mai larg decât al doilea”. Având un adevărat cult al inconștientului și așezându-l la temelia creației, romanticii încapsulează în inconștient geniul [genialitatea]. Simplu spus, ei scot pe artist de sub tutela

conștientului. Acestea sunt aspecte importante pentru viitoarea metafizică blaginană a inconștientului spiritual pe care îl opune simplului inconștient psihic.

O primă sinteză a ideilor romanticilor despre inconștient o realizează în a doua jumătate a secolului al XIX-lea Ed von Hartmann în cartea sa Metafizica inconștientului (1869).

Premisele romanticilor de echivalare a daimonului cu geniul le găsește Blaga la Kant și la Schopenhauer. Înlocuirea daimonului cu inconștientul o săvârșește Sigmund Freud. Pornim pe urmele psihianalizei¹², Lucian Blaga ține să atenționeze asupra posibilei confuzii între inconștientul romanticilor și inconștientul psihianalizei. Inconștientul romanticilor și cel al psihianaliștilor cu toate că se situează în afară de conștiință nu au comun decât denumirea; ele diferă fundamental. Având un cult al inconștientului ca putere creatoare, romanticii îl apropie de divinitate. Psihanaliza se situează la polul opus recunoscând importanța psihianalizei în cunoașterea inconștientului biologic-psihic, Blaga arată care îi sunt limitele și exagerările. În acest moment și perimetrul filosoful român își manifestă despărțirea de psihianaliza freudiană. Blaga critică psihianaliza din perspectiva inconștientului spiritual cu armele filosofului nu atât inconștientul în sine cât mai degrabă pretențiile filosofice, exagerate, ale psihianalizei freudiene. Numai din această perspectivă, pentru filosoful român inconștientul este o mașinărie psihică o moară adâncă unde se macină și se transformă vechi și uitate zăcăminte de conștiință. Inconștientul psihianalitic, departe de a fi substanța divină, păstrează în sine închiși în beciuri subterane monștrii tuturor pornirilor sale. Inconștientul psihianalizei e și el izvor de artă și gânduri mari – ca «terapie» cele mai adesea însă de boli care elimină pe individ din rosturile sale sociale. Pe

scurt izvor de cântec și nebunie.¹³ Este respins pansexualismul lui Freud. De asemenea, Blaga subliniază că psihanaliza nu poate epuiza opera de artă, nu poate da verdicte valorice. Cu toate pretențiile filosofice inconștientul își pierde la Freud orice aură de mister și nu mai lasă nici un rest!

În Repriviri, capitolul de incheiere a volumului Daimonion, autorul face o recapitulare sintetică, pe puncte, a ideii de daimon, din care reținem: „Pe plan estetic daimonul rezumă mitic iraționalul artei; Pe plat etic faptele izvorâte din demonic stau întrucâtva în afara legilor morale; în plan psihologic prin ideea demonicului îl proiectează o vagă lumină asupra inconștientului”.¹⁴

Urmând drumul lui Blaga de la mitul daimonului la metafizica inconștientului constatăm că relația lui cu psihanaliza freudiană ridică două aspecte esențiale: 1) locul și rolul psihanalizei în elaborarea inconștientului spiritual și 2) în ce constă diferența de fond dintre Blaga și Freud. În ceea ce privește primul aspect părerile sunt corecte și rezonabile exceptând câteva situații. Astfel în perioada interbelică Dan Botta și Nichifor Crainic îl etichetau pe Lucian Blaga drept agent al freudismului în România.¹⁵ O altă excepție (mai mult echivocă) o constituie Leonard Gavriliu. Acesta aproape că regretă că filosoful român în loc să urmeze doctrina lui Freud, el o critică. Exegețul se miră de trecerea lui Blaga de la entuziasmul inițial la critica „nedreaptă” ulterioară. Iată câteva extrase din exegeza cu pricina: „[...] s-a lăsat sedus de doctrina fără îndoială seducătoare a inconștientului” (atenție la erotizarea expresiei); „Inițial Blaga a trăit descoperirea inconștientului cu o frenezie extraordinară de neofit”.¹⁶ (atenție la superlative). Blaga ar fi manifestat o „adeziune” la freudism. În mod evident Leonard Gavriliu exagerează. E prea mult spus „adeziune sub puterea seducției”.

Exegetul cam forțează sinonimia. „Adeziunea” și „seducția” sunt altceva față de dorința de informare și de cunoaștere care caracterizează pe Blaga. Exegetul uită sau nu cunoaște că „descoperirea” teoriei lui Freud vine de fapt la întâlnire cu un interes și cu o cunoaștere anterioare. Așa că în momentul „decoperirii” inconștientului freudian tânărul Blaga nu era chiar un „neofit”. Pentru a-și susține afirmațiile cu privire la „frenesia extraordinară” cu care Blaga „descoperă psihanaliza medicului vienez, autorul exegezei despre „inconștientul blagian” citează destul de abundent din scrisorile trimise în momentul respectiv de Blaga Corneliu Brădiceanu, viitoarea soție. Expeditorul nu face altceva decât să-și exprime și să împărtășească iubitei o bucurie intelectuală și chiar mândrie pentru că intuițiile sale sunt confirmate „științific”. În scrisorile respective tânărul filosof, pe deasupra și îndrăgostit, își mărturisește frământările, preocupările, căutările, cu alte cuvinte tumultul spiritual care nu visează doar „descoperirea” inconștientului. Leonard Gavriliu scoate din context scrisorile poetului și uită (din nou!) că în scrisorile respective (și în alte pagini scrise de tânărul Blaga) se aud mai întâi ecouri „entuziaste” din Nietzsche (și din alți filosofi ai vieții) și numai apoi din Freud, care la rândul său a suferit aceleași influențe. Leonard Gavriliu aducând reproșuri lui Blaga, uită (!) că acesta, în criticile sale, i-a apărarea lui Freud împotriva atacurilor lui Klages. De asemenea exegetul pentru a susține influența covârșitoare a psihanalizei asupra lui Lucian Blaga aduce în discuție dramaturgia acestuia (Fapta, Ivanca, Daria). Problema e complexă și implică și alte aspecte încât impune tratarea ei aparte și în plus și altă metodologie.

Într-un comentariu asupra manifestărilor Săptămânii intelepciunii (1925) de la Darmstadt, în care doctorul Graddeck, discipol al lui Freud, vorbește despre consecințele metafizice ale teoriei

lui Freud, Blaga notează: „angajând la o teorie mai largă care seamănă foarte mult cu doctrina sfântului Pavel despre legea bună și legea rea” [...] cine ar fi visat [...] că mitul teologic al păcatului strămoșesc își va găsi o atât de grabnică confirmare științifică în teoriile lui Freud – Graddeck? [...] În orice caz, se pare că psihanaliza părăsește cadrul strict medical în care fusese închisă până aici și caută puncte de contact cu filosofia”.¹⁷

Diferențe importante de opinie între Blaga și Freud există și în ceea ce privește raportul dintre natură și cultură, suflet și spirit. Freud și discipolii săi derivă spiritual din suflet și cultura din natură. Ei sunt moniști, Blaga dualist. Pentru filosoful român sufletul și spiritul sunt domenii diferite cu autonomie genetică. Au comun doar un suflu energetic. Gânditorul român respinge explicarea creației artistice doar prin suflet [conținuturi pulsionale, refulări, sublimări] și prin libido [pansexualismul freudian]. În observațiile sale critice Blaga arată că erorile psihanalizatorilor în acest domeniu provin din unilateralitate și din insuficiența filosofică.

Se mai susține că de la Freud, Blaga a preluat ideea și termenul cenzură. Tot ce se poate, numai că filosoful nostru îi dă un alt rost și o altă semnificație. Cenzura freudiană cu toate atribuțiile acordate nu transcende psihicul văzut printr-o grilă moral-socială. Or, cenzura blagiană aparține metafizicului.

Lui Blaga i se mai reproșează că nu a cunoscut și opera medicului vienez elaborată după 1920. Se formulează prezumția că dacă filosoful român ar fi cunoscut și teoria freudiană a supraeului ca spirit inconștient, atunci el n-ar mai fi fost atât de aspru în criticile sale la adresa psihanalizei. Considerăm că premisa e retorică. În schimb se

ridică altă întrebare: supraeul lui Freud e chiar spirit, și poate fi echivalat cu inconștientul spiritului blagian? Mă tem că nu. Supraeul lui Freud nu este decât o morală socială supraindividuală care interiorizată în conștient [EUL] devine cenzura care oprește la poarta conștiinței ciclopului din inconștientul psihic sau care declanșează procesul de refulare al pasiunilor individuale care ar contraveni supraeului.

Pentru Blaga este clar că psihanaliza a descoperit doar o dimensiune a inconștientului. Blaga reproșează psihanalizatorilor că definesc inconștientul doar prin raportare subordonatoare la conștient și îl populează doar cu conținuturi instinctuale care au fost cenzurate de supraeu și îndepărtate din conștiință. Pentru psihanaliza inconștientul nu ar fi nimic altceva decât un „simplu haos de zăcăminte de proveniență conștientă”. Dimpotrivă, pentru Blaga inconștientul are caracter cosmic.

Interesant și demn de reținut este coincidența de opinie între Blaga și Eliade în aprecierea psihanalizei. Cei doi gânditori români semnaleză și apreciază meritele psihanalizei în lărgirea documentației clinice asupra inconștientului și în cunoașterea mecanismelor psihicului uman. În momentul când psihanaliza freudiană își depășește ograda arogându-și printre altele și pretenții filosofice, atât Blaga cât și Eliade nu ezită să o amendeze destul de aspru arătând cu degetul „zborul jos” prea aproape de „mahalaua celuilalt tărâm”, „la niveluri joase subterane”. Acestui tip de psihanaliză Eliade îi alătură marxismul.¹⁸ Același gest îl întâlnim și la Blaga în proza postumă (elaborată în ani '50) Luntrea lui Caron (1991). Semnificativ, similitudini de apropiere și de apreciere au cei doi români față de psihanaliza analitică a lui Jung.

În concluzie relația lui Blaga cu psihanaliza freudiană este una complexă și tensionată.

În cazul relației cu Jung lucrurile sunt mult mai liniștite. Relația dintre gândirea celor doi e mult mai bogată și de profunzime. În acest caz se poate vorbi de „afinități electivă”, deoarece psihanalistul elvețian are o gândire mult mai speculativă decât Freud. Or, tocmai deschiderea de substanță spre filosofie și altă atitudine față de cultură alta decât cea freudiană apreciază Blaga la Jung. Nu-i nici o pagubă faptul că în cunoașterea psihanalizei vieneză Blaga nu a depășit pragul anului 1920. În ce măsură a cunoscut Blaga ideile lui Jung de până la 1940 rămâne de studiat în adâncime. Dar întreruperea contactului în timpul războiului și apoi interdicția impusă de stăpânirea comunistă sunt fapte a căror consecințe sunt greu de evaluat.

Prin Jung ajunge Blaga la ideea inconștientului colectiv. Blaga și Jung au comun și atenția pozitivă pe care o acordă mitului. Dar dincolo de afinitățile electivă între filosoful Blaga și omul de știință există deosebiri semnificative în ceea ce privește relația natură-cultură, suflet - spirit și de aici diferențe de opinie în legătura cu arhetipurile.

Jung susține că arhetipurile țin deopotrivă de instincte și de spirit, pornind de la o presupusă existență a unei baze congenitale numită de savant „patterraf behaviour”. În felul acesta el unește nu desparte cultura și natura.¹⁹ Psihanalistul elvețian mai afirmă că arhetipurile ca invariante universale sunt înnăscute, au origine ancestrală-ereditară. Cu alte cuvinte arhetipurile ar fi icoane ale instinctelor. Blaga respinge biologismul care e pus la baza elaborării teoriei jungiene despre arhetipuri.

Totuși cu toate revenirile și nuanțările arhetipurile jungiene nu acced la statutul de concept metafizic precum factorii stilistici ai filosofului nostru. Arhetipul rămâne în „proprietatea” psihismului

colectiv. Arhetipul nu crează cultura, el devine doar element „încapsulat” al ei. Filosoful român nu respinge zestrea arhetipală dar o supune acțiuni modelatoare a factorilor stilistici abisali. V. Dem Zamfirescu greșește când afirmă că factorii stilistici dau conținut unui inconștient colectiv. Factorii stilistici nu sunt conținuturi ci forme, cadre în care se manifestă inconștientul colectiv prin creații de cultură. Arhetipurile țin de conținuturi.

Jung a fost preocupat de sursa arhetipurilor (reacția subiectivă la marile evenimente ale lumii fizice; condițiile biologice ale organismului uman; situațiile umane fundamentale; evenimentele și persoanele importante pentru viața omului). Jung revine și nuanțează chestiunea ajungând la convingerea că apariția arhetipurilor nu poate fi explicată. Arhetipurile au apărut cândva. Aceasta este o problemă metafizică insolubilă. Și Blaga are o poziție asemănătoare, poate mai radicală, în privința originii factorilor stilistici abisali. Pentru filosoful român aceștia au apărut odată cu „mutațiunea ontologică”, restul e mister pe marginea căruia se pot face doar speculații²¹. În rezumat factorii stilistici abisali sunt de natură ontică, pe când arhetipurile sunt de natură psihică.

După aceste câteva punctări a relației filosofului român cu cei doi psihanaliști putem formula o primă concluzie: inconștientul spiritual elaborat de Blaga este cu totul altceva, calitativ și chiar cantitativ, decât inconștientul natural, biologic-psihic studiat de Freud și respectiv de Jung. Lucian Blaga contribuie decisiv la tematizarea inconștientului spiritual ca nou obiect de studiu al filosofiei²², numit de filosoful nostru **noos-abisal**, iar factorii stilistici abisali sunt ridicați la rang de categorii. Structurați ei formează **matricea stilistică**.

Urmărind succesiunea lucrărilor sale filosofice constatăm că Blaga își propune spre rezolvare două probleme majore: 1) definirea și caracterizarea inconștientului spiritual și 2) determinarea categoriilor abisale.

Pentru Blaga inconștientul spiritual nu e un subsol al conștiinței, în care ar cădea fără curmare, ca efect al unui sever triaj, elemente ale conștiinței. „Inconștientul ni-l închipuim că o realitate psihică amplă, cu structuri de o dinamică și cu inițiative proprii [...] ca o realitate de mare complexitate cu funcții suverane și de o ordine și un echilibru lăuntric grație cărora el devine un factor în mai mare măsura sieși suficient, decât conștiința.²³ „Inconștientul are un caracter «cosmotic»²⁴ – o propoziție memorabilă care sintetizează întreaga sa concepție despre inconștient. Acestui inconștient spiritual filosoful îi identifică o serie de substanțiale caracteristici: „elemente și complicațiuni interioare, o dinamică proprie, structuri și calități ...”. E inzestrat cu funcții cognitive.²⁵

Făcând distincția necesară între conștient și inconștient, între suflet și spirit, între diferitele „feluri” de conștient și punând o serie de întrebări,²⁶ Blaga caută răspuns pentru „... cum și de ce omul devine creator de cultură”.²⁷ Capitolul Celălalt tărâm din Orizont și stil, prima parte din Trilogia culturii se încheie cu fraza program: „ținta noastră [...] e să punem în lumină factorii inconștienței care stau la temelia fenomenului stil”.²⁸ Blaga identifică următorii factori abisali: orizontul spațial, orizontul temporal, accentul axiologic, atitudinea, năzuința formativă. „Termenul stil e determinat de constelația acestor factorii fundamentali împreună și niciodată numai de un singur factor”. În conceperea fenomenului stil, filosoful nu e rigid, ci, dimpotrivă, dialectic, flexibil: „în garnitura de factorii, care stau la temelia unui stil oarecare pot să figureze ca agenți secundari, sau accidentali³¹[...] o serie

de alți factorii. Cât privește factorii primari, să reținem de o parte discontinuitatea lor și posibilitatea de a varia independent unul de celălalt și să reținem de altă parte puțința acestor factorii de a alcătui mănunchiuri de o apreciabilă stabilitate. O astfel de constelație de factori, de o considerabilă rezistență se pot statornici în inconștientul uman [...]. Propun pentru denumirea unui astfel de complex termenul de «matrice stilistică». Prin următoarea afirmație Blaga vine în întâmpinarea unei posibile obiecții: „prin teoria despre matricea stilistică nu avem câtuși de puțin pretenția de a explica darurile creatoare, ca atare ale unui individ sau ale unei colectivități. Darul creator e un mister cu totul insondabil ce aparține deasemenea inconștientului uman. Este aici un prag peste care nu am călcat. Misterul darului creator ne scapă în întregime și ține poate de ordinea misterelor cosmogonice. Prin teoria despre matricea stilistică încercăm doar să lămurim cum și de ce creațiunile poartă o pecete stilistică”.³² „Matricea stilistică, mai spune filosoful, e un complex inconștient, dar rostul ei nu se consumă în cadrul inconștientului”.³³

O altă problemă de maximă importanță pe care filosoful și-o pune este comunicarea dintre inconștientul spiritual și conștient. „În cadrul conștientului, afirmă Blaga, nu există enclave ale inconștientului”.³⁴ Filosoful român atribuie inconștientului spiritual o particularitate, o capacitate pe care o numește PERSONANȚĂ. Este acea însușire grație căreia inconștientul răzbate cu structurile și conținuturile sale ”sub bolțile conștiinței”. „Efectele personanței, unele permanente altele instantanee, sunt incalculabile”.³⁵ Iată ce spune autorul Trilogiei culturii în prelungirea afirmației de mai sus: „Cert lucru conștiința ar avea o dimensiune mai puțin dacă ar fi impenetrabil izolată de viața sufletească inconștientă”.³⁶ Fără personanța

inconștientului conștiința și-ar pierde din „relief” și din „adâncime”, ar dobândi probabil o mai mare „precizie și luciditate”, dar și-ar pierde direct proporțional „plasticitatea”. Prin personanță factorii stilistici nu mai au nevoie de deghizări sau travestiri.

Unii exegezi consideră matricea stilistică cheia de boltă a filosofiei culturii elaborată de Blaga. Alții acordă acest calificativ valoric personanței. Pentru V. Dem Zamfirescu, în același paragraf personanța este când un „corolar” al matricei stilistice, când doar un apendice al acesteia. După părerea mea matricea stilistică și personanța formează un binom precum lumina cu întunericul. Fără personanță matricea stilistică ar fi doar o pură virtualitate, numai prin personanță devine o realitate; fără matricea stilistică personanța nu-și justifică existența.

Teoria matricei stilistice, după ce este pusă la lucru în analiza culturii naționale în Spațiul mioritic, este reluată pentru completări și nuanțări în Geneza metaforei și sensul culturii, ultima parte din Trilogia culturii, și în Trilogia valorilor, în Trilogia cosmologică. Noile completări și nuanțări Blaga le simte nevoia pentru că problema inconștientului spiritual este complexă și trebuie abordată din varii perspective și relaționată cu alte componente ale sistemului său filosofic, pe de o parte, iar pe de altă parte în felul acesta clarifică „despărțirile” sale de alte teorii asupra inconștientului și de alte filosofii ale culturii. Prin aceste reiterări se conturează un adevăr: marele filosof român a făcut pentru inconștientul spiritual ceea ce a făcut Kant pentru conștiință.

Problema implicării teoriei despre inconștientul spiritual în sistemul filosofic în întregul și unitatea lui rămâne de cercetat.

Prin „noologia abisală” schițată de Blaga prin lucrările sale psihanaliza ajunge la deplina conștiință filosofică de sine.³⁷

Metaforic vorbind, pentru ființa creatoare matricea stilistică este programul, iar inconștientul spiritual este calculatorul.

Note

1. Lucian Blaga – Opere 7 - ediția Dorli Blaga, Editura Minerva, 1987, p 265
2. Ibidem, p 65-66
3. Ibidem, p 68
4. Lucian Blaga, Revolta fondului nostru nelatin, în volumul Ceasornicul de nisip, colecția de restituiri, Editura Dacia, 1973, p 48-49
5. Ibidem p 64
6. Ibidem p 66
7. Lucian Blaga, Fenomenul original, în Opere 7, 1987, p 211
8. Lucian Blaga, Daimonion, în Opere 7, 1987, p 285
9. Ibidem p 309
10. apud, Lucian Blaga, op. cit., p 298
11. Lucian Blaga, Daimonion, în Opere 7, p 298
12. Ibidem p 394
13. Ibidem p 345
14. Ibidem p 345
15. apud, Leonard Gavrilu, Inconștientul în viziunea lui Lucian Blaga, Editura IRI, 1997, p16
16. Leonard Gavrilu, op. cit., p 15-16
17. Lucian Blaga, Săptămâna înțelepciunii (1925) în volumul Ceasornicul de nisip 1973, p 125

18. apud, Ioana Lipovanu, Un menhier - in umbra minuscunoasterii, Editura Herald, 2001, p 85
19. Ioana Lipovanu, Un menhir, p 126
20. V Dem Zamfirescu, Filosofia incoștientului, vol II, Editura Trei, 2002, p 241;
21. V Dem Zamfirescu, Introducere în lumea arhetipurilor, la vol C G Jung, În lumea arhetipurilor, Editura Jurnalul Literar, 1994
22. V Dem Zamfirescu, Filosofia incoștientului II, p 222
23. Lucian Blaga, Trilogia culturii, ELU, 1961, p 17
24. ibidem, p18
25. ibidem, p 19
26. ibidem, p 20
27. ibidem, p 21
28. ibidem, p 28
29. ibidem, p 104
30. ibidem, p 105
31. ibidem, p 106
32. ibidem, p 106
33. ibidem, p 107
34. ibidem, p 29
35. ibidem, p 32
36. ibidem, p 31
37. V Dem Zamfirescu, Filosofia culturii și psihanaliza la Lucian Blaga, în vol Lucian Blaga - creație și cultură, CR 1987

Bibliografie

1. Lucian Blaga, Opere vol 7, 8, 10, 11, ediția Dorli Blaga, 1980 - 1986
2. Lucian Blaga, Trilogia culturii, ELU, 1969

3. Lucian Blaga, Ceasornicul de nisip (publicistică), ediție de Mircea Popa, Editura Dacia, colectia Restituiri, 1973
4. Lucian Blaga, Încercări filosofice, Editura Facla, 1977
5. Lucian Blaga, Cunoștere și creație, volum colectiv, CR, 1987
6. F Diaconu, M Diaconu, Dicționar de termeni filosofici ai lui Lucian Blaga, Univers Enciclopedic, 2000
7. Leonard Gavrilu, Inconștientul în viziunea lui Lucian Blaga, Editura IRI, 1997
8. Ioana Lipoveanu, Un menhir – în umbra minus-cunoșterii, Editura Herald, 2001
9. Ion Mihail Popescu, O perspectivă românească asupra teoriei culturii și valorilor, Bazele teoriei culturii și valorilor în sistemul lui Lucian Blaga, Editura Eminescu, 1980
10. Valentin Protopopescu, Dincolo de seninătate – eseuri de psihanaliză aplicată, Editura Trei, 2001
11. Vasile Dem Zamfirescu, Filosofia inconștientului I – II, Editura Trei, 2001
12. Sigmund Freud, Dincolo de principiul plăcerii, Editura Jurnalul Literar, 1992
13. Sigmund Freud, Opere vol 1 și vol 3, Editura Trei, 1999
14. C G Jung, În lumea arhetipurilor, Editura Jurnalul Literar, 1994
15. C G Jung, Psihologie și alchimie, vol 1, 2, Editura Teora, 1996
16. C G Jung, Personalitate și transfer, Editura Teora, 1997
17. C G Jung, Simboluri ale transformării, vol 1, 2, Editura Teora, 1999
18. Paul Laurent Assoun, Freud – filosofia și filosofii, Editura Trei, f.a.
19. Mihaela Minulescu, Introducere în analiza jungiană, Editura Trei, 2001
20. Michael Palmer, Freud și Jung despre religie, Editura Trei, 1999
21. Anthony Stevens, Jung, Editura Humanitas, 1998
22. Anthony Steven, Freud, Editura Humanitas, 1996

BLAGA despre BRÂNCUȘI

Blaga se numără printre primii care scriu la noi despre Brâncuși, relevând, pe de o parte, valorile naționale încapsulate în sculpturile sale, iar pe de altă parte, importanța și valoarea universală. Blaga scrie în viziunea viitoareii sale filozofii a culturii. În aceeași vreme despre Brâncuși vorbește și Ion Vinea subliniind valorile românești ale operei, dar el vorbește ca poet inițiator și promotor al diferitelor *isme* (dadaism, futurism, cubism, constructivism).

În numărul 116 din iunie 1923 al ziarului *Patria* din Cluj, Blaga publică micul articol *Constantin Brâncuși* (vezi volumul Lucian Blaga, *Ceasornicul de nisip*, îngrijit de Mircea Popa, Editura Dacia, Cluj, colecția Restituiri, 1973). Micul articol este mai mult decât prezentarea publicului larg a sculptorului Constantin Brâncuși. Articolul este un text monolit, un bloc de piatră în care tânărul filozof ciocănește îndemânatic și cu siguranță imaginea sculptorului. Textul, la fel ca orice text blagian, se impune de la prima citire prin densitatea de idei și prin acea exprimare specifică de "curgere" a ideilor care dau textului frumusețea intelectuală inconfundabilă.

De la primele cuvinte, Blaga subliniază rolul revoluționar pe care îl are artistul român în sculptura universală. Încă din anii 1908–1909, deci la scurtă vreme după stabilirea la Paris, Brâncuși a expus ”lucrări de o îndrăzneală hotărâtoare în evoluția artei. E ca un premergător ...”. Artistul e un înaintaș ”al artei tinere”. Cu o pană fermă, Blaga scrie ”Brâncuși e unul care nu poate merge decât pe drumul său. Unul căruia îi zace în sânge intensitatea plastică, unul care îndrăznește orice și care a îndrăznit orice”. Blaga îl încadrează într-o familie spirituală în care va deveni vioara întâi: Picasso, Arhipenko. Nu e vorba de focul de paie al tinereții iconoclaste, ci manifestarea geniului. Aceasta este ideea care se desprinde din frazele blagiene. Schițând imaginea artistului-profet, folosind o metaforă revelatoare, Blaga îl numește pe Brâncuși „un zdrobitor de piatră”.

Înfățișarea omului Brâncuși este puțin blagianizată în sensul că o asemenea imagine o vom întâlni disipată în opera literară: „Are mușchi de muncitor, o privire și un surâs de copial, iar în mână o finețe de nervi, ce trădează pe omul de rasă”. Foarte firesc se trece de la imaginea ființei la operă. Ochiul filozofului vede sigur și exact: „Opera sa în ansamblu poartă puterea aceluiași amestec, tendința spre masivitate și în același timp spre o finețe ce nu se pierde în efecte și nuanțe”. „El creează, mai notează Blaga, stilizând în forme originare, geometrice, în deosebi cele ovale”. După acest demers „critic” simplu dar profund, la obiect, ajunge la concluzia firească: „Brâncuși e deci cel dintâi artist român care joacă un rol european în evoluția artei”.

Când vrea să trimită săgeți polemice, Blaga este deosebit de subtil încât la o primă lectură nici nu sesizezi fina ironie. Iată finalul articolului (sublinierile ne aparțin): „Vremea cea mai apropiată va descoperi desigur tot câmpul său de influență, deoarece el a *făcut artă modernă, binișor* înainte de apariția *unui* Picasso, Arhipenko, Belling. Românul Constantin Brâncuși cu înfățișarea de urs muncitor ne duce triumfători în marea artă. O, dar *la noi* ar fi murit de foame”.

Stilul, dar mai ales entuziasmul care debordează frazele – fraza de încheiere a articolului este ilustrativă – ne spun că textul despre

Brâncuși face parte din sfera publicisticii a încă tânărului Lucian Blaga. Importanța majoră a textului trebuie căutată în alte aspecte, nu greu de identificat. Tânărul filozof descoperă în opera sculptorului român de până la 1924 acele caracteristici (stilizarea, eliminarea amănuntului și a nuanței, arhetipul - ovoidul, stihialul) prin care este posibilă încadrarea artistului în ceea ce Blaga va numi inițial, *noul stil*, iar apoi expresionism. Opera brâncușiană este adusă drept argument în afirmația că absolutul este valoarea pozitivă a expresionismului. „Mișcările moderne de la Van Gogh, Matisse până la arta lui Picasso, Brâncuși și Arhipenko încearcă să taie drum spre absolut”, (*Probleme estetice*, 1924, reprodus în volumul *Zări și etape*, 1968). În eseu *Noul stil* din *Fețele unui veac* (1926), Blaga acordă un paragraf lui Brâncuși pentru a-i afirma contribuția majoră la dezvoltarea artei moderne a secolului al XX-lea. De data aceasta, Blaga dezvoltă ideea legăturii sculptorului cu vatra natală. „Pe la 1910 prind a se arăta semnele unui nou stil. Printre cei dintâi chemați să găsească în sculptură noul drum socotim neaparat și pe acel ciudat român, care de atâta timp și-a părăsit țara, fără de-a părăsi însă și legendele și amintirile bizantine ale acesteia: Brâncuși”. Tot aici apare prima nominalizare de opere brâncușiene. O apropiere între «Pasărea sfântă» de-atâtea ori realizată în metal orbitor și o veche catedrală, se impune cu insistență și fără de voie. Același extaz abstract se întruchipează în liniile prelungi ale miraculoasei păsări ca și în spirituala înălțare a unei biserici. Ghicim o bărbătească tăgăduire a realității în acest extaz, care transfigurează gândurile și vedeniile lui Brâncuși ... În aceste rânduri (și în altele ce vor urma în alte lucrări) entuziasmul publicistului - filozof se estompează, tonul devenind mai sobru ajungând la generalizarea specifică filozofiei culturii. Câteva rânduri acordă Blaga lui Brâncuși și în *Trilogia valorilor* în aceeași idee de subliniere a contribuției hotărâtoare a sculptorului la înnoirea artei moderne.

Toate textele – puține și scurte – consacrate lui Brâncuși sunt aproape identice. Și totuși o lectură atentă și în contextul în care apar ne conduce spre câteva idei, altele cu fiecare text: se sesizează la Brâncuși

reducția progresivă a planului real - realist - naturalist în favoarea mitului, abstractului, stihialului. Se cunoaște că Blaga era împotiva copierii naturii de către artă. Pentru poetul și filozoful român arta este plâsmuire. În studiile sale de filozofia culturii de la Filozofia stilului la Trilogia culturii Blaga arată că arta nouă nu mai vrea să reproducă natura, ea „deformează” natura încărcând-o cu dimensiuni spirituale. Or, în cele scrise despre Brâncuși, Blaga tocmai aceste aspecte le surprinde. Definind stihialul ca năzuință formativă prezentă într-o matrice stilistică Blaga pornește de la varii exemple din rândul cărora fac parte și operele brâncușiene. Iată câteva sintagme blagiene despre stihialul care ne orientează spre operele lui Brâncuși: „Modul tipizat retușează organicul, dar nu părăsește zona acestuia [...]. Modul stihial ajunge astfel la forme care depășesc în întregime organicul ...”. Stihialul „devine purtător al unui duh”. Acest nisus forțează lucrurile să-și părăsească individualitatea și întrucâtva specia ca să devină expresii ale unui duh sau ale unui principiu universal, ale unui «Stoicheion». O altă trăsătură prezentă la Brâncuși și care conduce la valoarea pozitivă a absolutului: identitatea între idee și imagine. Păsările ilustrează foarte bine această trăsătură a artei moderne. Am remarcat asemănarea până la identitate a textelor despre Brâncuși și repetarea ideii de întâietate a lui Brâncuși. Trebuie să atenționăm că prin această repetare a ideii în aceeași expresie lingvistică nu are în vedere doar întâietatea fizică - cronologică. Blaga are în vedere și întâietatea în sensul că ceea ce vestește Brâncuși și desăvârșește.

*

În *Gândirea* din 1926, Blaga publică poezia *Pasărea sfântă* cu mențiunea “întruchipată în aur de sculptorul C. Brâncuși”. Poezia a fost

inclusă în volumul *Lauda somnului* (1929). De ce din opera brâncușiană, deja bogată – câteva zeci de piese în mai multe variante – Blaga se oprește la *Măiastra*? Răspunsul nu e dificil, dar implică multiple motive, toate de ordin spiritual și mai puțin de conjunctură biografică. Poezia este expresia poetică a bucuriei spiritului - estetice pe care i-o dă lui Blaga întâlnirea cu opera marelui Brâncuși. Blaga a nemurit în vers o întâmplare spirituală. Seria păsărilor vine în sprijinul filozofului culturii în ceea ce privește relația dintre artă - mit - matrice stilistică - mister - mataforă revelatoare. Prin geneză, *Măiastra* îi amintește lui Blaga de mitologia autohtonă (nu cea de etnogeneză) și de ”cultura minoră” românească atât de dragi poetului și filozofului înălțat din Lancrăm. *Măiastra* este personificarea păsării fantastice din folclorul românesc. Din această perspectivă, seria *Păsărilor* artistului din *Hobița* ilustrează teoria lui Blaga despre personanță, care tocmai în acești ani începe să prindă contur în ideatica filozofiei sale. Prin *Păsările* sale, Brâncuși a redat omului sentimentul cosmicului, adică misterul. Blaga surprinde în versurile sale tocmai această menire a *Măiastrii*. Aspectele formale și simbolistica *Păsării Sfinte* intră în rezonanță cu simbolistica luminii din poezia lui Blaga. Prin zborul ei spre mister, prin lumina și cântul pe care le iradiază *Măiastra* mărturisește despre mutația ontologică care a dus la apariția omului ca ființă în orizontul misterului și pentru revelare. O observație merită și „completarea” care secondează titlul. Placând de la o realitate (*Măiastra* – broz aurit 1912; *Pasărea de aur* 1919; *Pasărea de aur* – marmură galbenă 1920; *Pasăre în văzduh* – marmură galbenă 1923) Blaga folosește cuvântul aur cu valoare de simbol, simbol al realizării artistice supreme, dar și simbol al absolutului.

În *Câteva reflecții* din volumul *Omagiu lui Brâncuși*, editat de revista *Tribuna* în 1926, Mircea Zăciu nota următoarele: „... parafrază lirică a uneia din «măiestrele» brâncușiene. Elogiu vizează «geometria înaltă și sfântă» a imaginii și este întâi o «interpretare» afectivă [...] ci totodată programatică identificare cu mesajului artei noi ...”. Într-adevar, poezia lui Blaga poate fi considerată o artă poetică. În versurile

sale, Blaga pornește în căutarea semnului poetic și îl găsește în Măiastra lui Brâncuși. Poetul aspiră spre aceea rară și perfectă uniune dintre *făptură și cântec* ..., o întrezărește în „pasărea sfântă” a aceluia care și-a luat zborul din Hobița din Carpați. Textul poetic a lui Blaga se încheie printr-o adresare – invocare către măiastra – poezie: „înălță-te fără sfârșit./dar să nu ne descoperi niciodată ce vezi”. Ne amintim că la debut tânărul filozof din Lancrăm făcea următoarea profesiune de credință: „eu cu lumina mea (poezia) sporesc a lumii taină”.

În volumul *La cumpăna apelor* (1923) găsim bijuteria lirică *Stă în codru fără slavă* în care „eroul liric” este o pasăre. Desigur acest text nu poate fi pus în legătură directă cu păsările brâncușiene, dar prin valoarea de ars poetica stă alături de *Pasărea sfântă*. O apropiere tot există și ea se realizează prin personanță. Exegeza brâncușiană indică printre posibilele izvoare ale „păsărilor” nu numai legendele și basmele despre pasărea fantastică care îl ajută pe Făt-Frumos – pasăre pusă apoi în relație cu mitologica pasăre de foc, *Phoenix* și cântecul popular despre pasărea lui Iov, pasărea fără somn, cântec răspândit și în zona folclorică în care a copilarit Brâncuși. (Petre Pandea, *Brâncuși amintiri și exegeze*, Editura Minerva, Biblioteca de artă, 1976). Dacă tot scriem despre doi plâsmuitori de cultură la care analogia de tip mitic și metafora revelatoare le sunt specifice, și fiind vorba de motivul păsării – fața fanică a unui mister, putem aminti de relația Avram Iancu și pasărea din tragedia lui Blaga, *Avram Iancu* (1934), care dă textului dramatic un suflu mitico - poetic și vizionar.

În volumul de cugetări *Discobolul* (1945) există o cugetare referitoare la Brâncuși, pe care o reproducem deoarece reprezintă o încercare de sinteză asupra operei marelui sculptor român: „Brâncuși. – Sculptorul Brâncuși a încercat să readucă 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 excesiv de problema figurilor fundamentale, și totuși, depășindu-se el a întruchipat oul cosmic, ce amintește nu se stie ce teo- și cosmo-gonie orfică. Cu ajutorul, cu opera

de artă reușește să-și întrecă propriile intenții? – cu ajutorul întregului univers, mai puțin conștiința autorului ei”.

Pe cei doi creatori îi apropie și alte afinități electivă. Astfel cei doi artiști au scris și, respectiv, au rostit o mulțime de cugetări caracterizate prin profunzimea adevărului exprimat dezvăluindu-le în același timp angajarea ființei în actul creator. La ei se realizează o identificare totală între creator și operă. De-a lungul activității lor, cei doi titani ai culturii noastre au „săpat” și au „săpat” în „fântână” până au dat de izvorul vieții și al artei: „Sapă, frate, sapă, sapă / până când vei da de apă. / Ctitor fii fântânilor ce gura, inima ne-adapă” scrie Blaga în *Fântânile* din ciclul *Stihuitorul*. Brâncuși rostește „săpând neconținut fântâni interioare, eu am dat de izvorul vieții fără de bătrânețe. Așa este arta: tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte”. (apund. Constantin Zărnescu, *Aforismele și textele lui Brâncuși*, Editura Cartimpex, Cluj, 1998).

În aforismele sale Blaga a insistat suficient de mult pe ideea: pentru a fi artist adevărat trebuie să fi tu însuși, adică să te exprimi original, să te ferești să fi epigon, altfel pieri. Același lucru îl exprimă și Brâncuși în câteva din zicerile sale. Iată una singură, pe cât de simplă în expresia ei lingvistică, pe atât de profundă în înțeles: „Nimic nu se înalță în umbra marilor arbori” (Constantin Zărnescu, op. cit). Zicerea sculptorului este un cvasiproverb.

Un alt aspect, în aparență minor, dar în realitate exemplar, care îi apropie pe cei doi artiști-cugetători este expresia sintetizatoare, vorba esențială referitoare la artă, la artiști. Să ne amintim „observațiile” lui Blaga despre Rilke, Mallarmé, Valéry și de cele ale lui Brâncuși referitoare la Michelangelo.

Și Blaga și Brâncuși resping copierea, reproducerea în artă. Pentru cei doi artiști – fiecare în spiritul artei lor – arta este plăsmuirea. Blaga a diagnosticat fără ezitare și greș locul istoric și valoric pe care îl reprezintă opera lui Brâncuși în ansamblul ei, iar în particular *Păsările* în sculptura universală a secolului al XX-lea. O dovadă că poetul și

filozoful nu s-a înșelat sunt cugetările - mărturisiri ale lui Brâncuși referitoare la *Măiastra* (cugetările 95–106, C. Zărnescu, op. cit).

Matricea stilistică a celor doi artiști este de natură solară.

RĂZLEȚE

Sensibilitate metafizică/religioasă: Blaga face din lume o poveste. Poetul cântă bucuriile vieții și neliniștile spiritului; departe de el gândul de a face din opera sa o parabolă creștină a luptei omului întru mântuire. Blaga e un poet al cosmicului și nu al lui Dumnezeu. Poezia lui are o dimensiune ontologică, nu creștină. Se persistă în confuzia sensibilitate metafizică sentiment religios (creștin-ortodox).

Blaga-Freud-Jung: Blaga mută accentul lui Freud de la organism la personalitate, de pe fundamentele biologice pe valorile spirituale. Spiritualitatea, nu sexualitatea (natura) este definitorie pentru destinul ființei umane. Spiritualitatea e diferența lui specifică.

Blaga e un filosof al spiritului de aceea se dezice de «filosofia» psihismului a lui Freud și are obiecții subtile față de «filosofia» arhetipurilor a lui Jung. Conform filosofiei lui Blaga psihismul ține pe om legat de natură, ea există în om, dar e dublată la un grad superior de către spirit. Spiritul se manifestă prin destinul creator al omului.

Religiosul la Blaga: Parafrazând o idee a poetului referitoare la magic putem spune că religiosul (în accepțiunea originară și nu limitată la creștinism, indiferent de nuanță) este sarea poeziei. O anumită religiozitate există în orice poezie care se respectă. Religiosul e un semn

al transcendenței și în același timp al chemării spre transcendent. Fiecare poet își are „religiosul” său.

Despre teatrul lui Blaga: s-a spus că teatrul lui Blaga e un teatru religios. Cam tot aceleași voci spuneau că piesele sale (se făceau referiri în particular la Meșterul Manole și Cruciada copiilor) sunt tragedii. O primă observație: cu toate că termenul religios este folosit destul de ambiguu, el era totuși echivalat cu creștin-ortodox. A doua observație: tragicul și creștinismul (sau orice religie monoteistă) sunt valori – prima filosofică, a doua morala – incompatibile.

Religiosul/Miticul: Din momentul în care opera a început să prindă contur, mulți-puțini l-am calificat pe Blaga poet religios (anexându-l creștinismului ortodox), în același timp alții, tot mulți-puțini, l-am descalificat pentru că se îndepărtează de ortodoxism și prin acest păcat se face vinovat și de neromânism. Un adevărat cunoscător al OPEREI nu poate afirma la modul apodictic nici una din afirmațiile menționate. Lucian Blaga e un poet religios în sensul originar al termenului, iar mitul îi revelează statutul ontologic al ființei umane. După Blaga, mitul este forma cultural-spirituală prin care omul își trăiește condiția sa de ființă cosmică.

Sursele religiosului blagian: Opera lui Lucian Blaga e „plină” de elemente religioase (vezi supra). Acestea au două surse: religiozitatea păgână (precreștină) și religiosul creștin. În legătură cu elementul creștin trebuie făcută precizarea, pe care noi o considerăm esențială, că la poetul din Lancram nu e vorba de creștinismul dogmatic al Bisericii, al teologilor, ci de un creștinism popular care a asimilat multe elemente din religiozitatea păgână precreștină legat de „mișcarea cosmică” - «creștinismul cosmicizat» - Mircea Eliade. La Blaga, religiosul, indiferent de proveniență, devine sinonim cu miticul.

Clasicismul lui Blaga: În fibra sa adâncă Blaga este un clasic (afirmația a mai fost făcută). Nu e vorba de întoarcere sau de reorientare spre clasicismul istoric, ci despre cel etern, clasicismul eliberat de chingiile aristotelice ale mimesis-ului și verosimilității. De aici antiistorismul din opera literară. Dacă urmărim cugetările filosofului din Lancrăm referitoare la poezie constatăm reacțiile împotriva oricărei poezii a efuziunilor inimii, sentimentaliste. Unul din aforisme sună așa: „Lirica hormonală: dacă lirica sinceră, directă și pasionată ar fi adevărată poezie, atunci mugetul cerbilor, în anumite ceasuri ale toamnei, ar face de prisos toate antologiile”.

Din această perspectivă se poate vorbi la autorul La cumpăna apelor despre «clasicizarea» expresionismului; despre notele absolute personale ale expresionismului celui care a scris Laudă somnului și multe aspecte particulare ale poeziei sale pe marginea cărora s-a glasat mereu, dar nu până la capăt.

Dramaturgia blagiană: Considerăm că toate formulele și etichetele folosite pentru caracterizarea teatrului blagian sunt inadecvate și incomplete. Blaga a scris un teatru metafizic și tragic.

Tensiune: Toată poezia lui Blaga e un arc incandescent între suflet și spirit. Prins de suflet poetul se luptă pentru spirit.

Blaga/Arghezi și religiosul: O primă impresie a unei lecturi paralele: Blaga pare un poet „religios” (fără misticism) mai autentic și profund decât Arghezi. Religiozitatea poetului de la Mărțișor se reduce în majoritatea textelor la lupta cu Dumnezeu, la o revoltă haiducească. Poetul de la Lancrăm e convins de existența transcendentului și aspiră spre el. Haiducul vrea să «pipăie» și la piele și la pungă pe «Boier» și să strige «este». În poezia sa religioasă autorul psalmilor e „materialist” și social. Dacă Haiducul mușcă uneori în acțiunea sa, Poetul ba! În schimb poetul „curților dorului” e „metafizic”. Lui nu i se va refuza transcendența. Poetul psalmilor e Luciferul trăsnit și azvârlit de

Dumnezeu în „bezna” și „putregai”. Poetul luminii e Luceafărul ce «porni» spre Arghezi e «negator» plin de revoltă și orgoliu; Blaga e căutătorul și contemplatorul plin de tensiune. Fără discuție lui Arghezi i-a lipsit organul metafizic.

Permanența lui Blaga: Va trece și moda foamei postmodernă de real și consumatorul de cultură va simți din nou nevoia de metafizică și dacă acum Blaga e prezent în mediile studioase [dovadă explozia studiilor din perioada postdecembristă] atunci va fi descoperit și de celălalt cititor. De fapt există în poezia românească un blagianism subteran permanent încă insuficient evidențiat și analizat.

Saltul ontologic: Ritmul deosebit al evoluției în cele două coordonate ale sale: cea natural biologică și cea spirituală. Odată înfăptuită bifurcația – informația și-a schimbat ritmul de transmitere: cel biologic pe baza AND-ului a rămas același, pe când cel al cunoașterii (spiritual) cunoaște o creștere în progresie geometrică.

Intrebarea este: sunt de găsit aceste idei în gândirea filosofică a cunoașterii a lui Blaga, în lucrările sale. Aspecte antropologice și Ființa istorică? Sunt de găsit aceste idei la cel, care desparte în mod categoric cultura (spiritul) de natură?

...Corola de minuni a lumii... Corola e o mandulă - un centru, al sinelui. În această idee unor metafore și simboluri din poezie li se se pot acorda sensuri în această direcție: mormintele – inconștientul colectiv, „memoria” strămoșilor «vârsta» în poet; lumina mea este „personanța” care aduce la manifestare în concret a inconștientului - misterul; lumina altora ar fi opusul „personanței”, este bariera în calea circuitului creator dintre inconștient și conștient; iubirea mea e procesul de individualizare care înseamnă împlinire a personalității, adică a acelor virtualități existente în inconștientul spiritual. Individuarea este în sens filosofic aceea speranță de a aduce din virtual în real ceva ce împlinește în particular absolutul (integral), nu de a ajunge la perfecțiune. Prin

urmare factorul esențial nu este cantitatea de realizare în sine, ci măsura în care personalitatea devine autentică în raport cu potențele sale profunde. Spune și Eminescu că în fiecare om o lume își face încercarea; sinele vast și întreg își face încercarea. (vezi Mihaela Minulescu, Introducere în analiza jungiana, Ed. TREI, 2001)

Filosoful: Sistemul filosofic blagian se construiește în jurul a două mistere: cum cunoaște omul și cum crează omul. Pentru Blaga cunoașterea și creația sunt fețe ale aceleiași file. De aceea considerăm restrictivă și incompletă sintagma „filosof al culturii” sub care e receptat și considerat Lucian Blaga.

Rana ontologică: Blaga și Arghezi cu toate că sunt atât de deosebiți, totuși ei pot fi puși într-o paralelă mai ales pe baza textelor din Marea trecere și, respectiv, Psalmii. Premisa de la care se poate porni este prezența rupturii ontologice: între EU și COSMOS la poetul din Lancrăm, între EU și DUMNEZEU la poetul de la Mărțișor. În cazul textelor menționate (și a altora) „zăriștea cosmică” a celor doi poeți e opturată. Ei se individualizează prin cauzele rupturii, prin modurile de manifestare și prin semnificațiile ei. În esență la Blaga se manifestă prin tristețea metafizică, la Arghezi prin nehotărâre – un tragic contaminat de religiosul creștin. Desigur există o paletă largă de nuanțe care când îi apropie, când îi îndepărtează pe cei doi poeți.

Cultură și întrebări: Blaga e o adevărată bibliotecă culturală. Vasta cultură care impresionează a avut un efect catalitic asupra lui. În acest spațiu cultural blagian se ivește o întrebare: de ce romantismul și nu simbolismul l-a atras pe poet? Din cele puțin două motive: Blaga receptează romantismul pentru că a găsit în el elemente care anticipează expresionismul care îi era afin. Simbolismul, care, prin sugestie, muzicalitate, corespondente, ar fi trebuit să-l atragă nu l-a atras deoarece acestuia i-a lipsit, cu toate intuițiile sale dimensiunea metafizică, care, poetului de la Lancrăm, îi era structurală. A nu se

confunda ezoterismul și alte elemente „alchimice” cu metafizica autentică și cu misterul așa cum l-a conceput Blaga.

„Anonimatul”: Relația dintre subiectivismul poetic și anonimat. Iată o temă demnă de abordat din perspectiva expresionismului lui Blaga. Blaga mărturisește – autocaracterizându-se – „Anonimatul nu înseamnă colectiv. Colectivul e sumă de indivizi. Anonimatul însă e substanța metafizică a tuturor. Tocmai prin asta mă deosebesc cred, de expresionismul german – care când e colectivist, când individualist” (Lucian Blaga, *Corespondență în România Literară*, Nr. 20, 1970)

Blaga și inconștientul: Există studii despre filosof în care dacă nu e abordată problema cel puțin ea e amintită. S-a scris și o carte, și bună și rea, pe această temă: Leonard Gavriliu, *Inconștientul și viziunea lui Lucian Blaga*, Ed. IRI, 1997. Fie că este apreciat, fie că este criticat pentru poziția față de psihanaliza freudiană se uită două lucruri esențiale: 1. contactul cu teoria inconștientului elaborată de medicul vienez are loc pe un teren pregătit și prin urmare ea este una de natură catalitică și mai puțin modelatoare (de influență!); 2. teoria freudiană abordează inconștientul din perspectiva psihicului pe când Blaga îl abordează dintr-o perspectivă metafizică. Și ar mai fi un aspect al problemei trecut cu vederea: filosofia inconștientului a lui Blaga nu se cantonează, nu este prezentă numai, doar în elaborarea conceptului de matrice stilistică, ea e prezentă, sub o formă sau alta și în celelalte „trilogii”.

Blaga și van Gogh: sunt bine cunoscute paginile în care filosoful nostru „descrie” expresionismul. Unul din exemplele preferate cu care Blaga ilustrează „poetica” expresionistă este pictura olandezului. Blaga are câteva versuri ce pot figura drept moto pentru tabloul pictorului. Doar două exemple: „săgeată vreau să fiu să spintec /nemărginimea,/[..]/ și aprins în valuri de lumină/ să joc/” și „O mare/ și

un vifor nebun de lumină/ fruntea-s-a-n clipa:/ o sete era de păcate de doruri, de avânturi, de patimi,// o sete de lume și soare”

„Lumina raiului”: E un text poetic mai mult amintit decât analizat: unii, pentru a nega „creștinismul” poetului ca fapt „pozitiv; alții pentru a-l acuza de erezie! Or, textul poetic în cauză e mult mai profund. O primă problemă pe care o implică poezia: o excepțională imagine a dualității ființei umane, dar nu văzută strict în spiritul dogmei teologice. În al doilea rând este un text poetic care aduce în discuție relația dintre poet și filosof: „lumina raiului” să fie conștientul, iar „lumina iadului” să fie inconștientul? Comunicarea dintre iad și rai să se realizeze prin personanță? „Lumina iadului este daimonul? iar „lumina raiului” să fie rezultatul plăsmuirii creatoare? Opera e rezultatul tensiunii dintre forțele dionisiace și cele apolinice! Poate fi pusă în relație cu gnosticismul?

Starea filosofiei lui Blaga: Parcurgând bibliografia constat că domină descripția – povestire a filosofiei blagiene și mai puțin analitică și interpretarea și conexarea la filosofia europeană a sec al XX-lea. După ce este puțină nu e suficient de agresivă.

Inconștientul și Blaga: Inconștientul este o permanență în gândirea filosofului român. Prea puțin s-a analizat relația sa cu Freud și Jung, adică cu psihonaliza în cele două ramuri fundamentale ale ei, problema are chiar o istorie în interiorul operei blagiene. Până la sistem importante sunt eseurile filosofice.

Natură – cultură: unul din criteriile pe baza cărora Blaga abordează relația natură-cultură ar fi următorul: natura niciodată nu relevă mistere, ea numai produce fenomene, se manifestă, numai omul, prin actul creator, își pune mistere sau mai exact spus vrea să intre în comunicare cu misterul și să le rezolve într-un anumit tip de cunoaștere. În concepția filosofului misterul există în natura, dar paralel cu ea (un

paradox), prin urmare ține de ontologic. Orizontul concret este umbra orizontului misterului. De aici existența diferitelor moduri (paliere) de relație între realitate și eul cunoscător.

Cunoașterea: Problema fundamentală a filosofiei blagiene. Una din ideile sau axiomele teoriei cunoașterii din sistemul filosofic blagian ar fi următoarea: omul gândește în matricea socio-culturală căreia îi aparține, dar ceea ce contează este ce gândește omul și că ce gândește aparține individualității sale. Raportul dintre cele două componente este un adevărat joc dialectic.

Paralelă:

Blaga e poetul care tace, ascultă și aude.

Arghezi e poetul care rostește și potrivește cuvinte.

Blaga – poet al tăcerii

Arghezii – poet al vorbirii

Blaga – poet de geniu ce creează o «muzică a sensurilor» nu numai una a «cuvintelor potrivite».

O LECTURĂ PRESOCRATICĂ A LIRICII lui LUCIAN BLAGA

Acesta este grila de lectură propusă de V. Farmache în studiul monografic Chipuri tăcute ale veșniciei în lirica lui Lucian Blaga, Ed. Dacia, Cluj, 2003. Respectivul studiu se integrează în exegeza blagiană care în ultimii zece ani într-o mișcare ritmică s-a îmbogățit cu studii parțiale – tematice ori monografice. Este o creștere calitativă nu numai cantitativă. Alăturându-se acestei exegeze înnoitoare, cartea universitarului clujean vizează și o finalitate „indirectă”: poetul Poemelor luminii se situează ca valoare și importanță pentru poezia română imediat (primul) în vecinătatea poetului nostru național. Aici ne permitem o paranteza necesară, zic eu: regretăm că încă lipsesc studiile – cartea – de „literatură comparată” prin care Blaga să fie așezat în mod clar și ferm la locul ce i se cuvine în lirica universală a secolului XX.

Demersul critic al lui V. Farmache are drept moto două propoziții din textele lui Blaga: prima cu rol de axioma [„La început a fost tăcerea”], a doua drept ghid metodologic [„Sunt veșnicii de multe feluri / Lesne nu-i pe toate să le știi”]. După ce s-a glosat suficient de mult despre tăcerea și orfismul liricii lui Blaga se părea că n-ar mai fi nimic de adăugat. Și totuși ...

Studiul e flancat, și nu la întâmplare, de două eseuri: primul, Avatarurile tăcerii, ultimul Orfismul (cântecul menit să consume materia). Teza de la care pleacă criticul ar fi următoarea: veșnicia – MISTERUL – nu se manifestă în mod direct, ea ia diferite chipuri. Dar

autorul cărții nu e preocupat atât de prezența sau absența unuia sau altuia din „elementele primordiale”, cât de «chipul» sub care acestea se prezintă, și de relațiile care se stabilesc între ele în interiorul imaginarului poetic și de relațiile dintre imaginarul poetic și Absolut.

Studiul se deschide cu un eseu amplu și dens problematic: Avatarurile tăcerii, având două centre de greutate: a) estetica tăcerii în câteva momente din istoria modernă; și b) încadrarea poetului nostru în acest câmp liric, cu preocuparea de a evidenția contribuția originală, teoretică și poetică, la «estetica și poezia tăcerii». Din prima frază criticul formulează scopul, dar și motivează grila interpretativă aleasă. Afirmările criticului sunt directe și limpezi fără preparative teoretice sofisticate printr-o conceptualizare abuzivă și inutilă, fără o argumentare bibliografică savantă. Acestea sunt trăsături ce se vor menține de-a lungul celor 190 de pagini ale cărții. Tot din primele rânduri autorul lansează una din tezele studiului: caracterul tragic al poeziei lui Blaga. Afirmarea va fi mereu reluată și susținută cu alte și alte exemple convingătoare.

Tensiunea dintre cuvânt și tăcere prezentă de mai multă vreme în poezia universală trece în pagina teoretică odată cu simbolismul francez. Această densitate și dezbateri e prezentă sub diferite «chipuri» până în zilele noastre. Important de reținut e și faptul că problema cuvântului interesează nu numai poezia, ci și filosofia, lingvistica, și de aici o sumedenie de consecințe colaterale. Criza aceasta poate fi sintetizată în următoarea întrebare; cităm pe critic: „Dacă rolul cuvântului își pierde din prestigiu în ce fel se poate totuși recurge la o modalitate de a numi esența lumii?”

În acest prim capitol teoretic și istoric în același timp V. Farmache formulează câteva premise de studiu: 1) „Într-un fel tăcerea este asumată ca stare de umilință, de recunoaștere a neputinței de a spune tot ce s-ar cuveni despre lumea dată”; 2) „Dar tăcerea, pe de altă parte, continuă să fie forma de manifestare a universului însuși”; 3) „Condiția limitativă a cuvintelor traversează întreaga poezie modernă”. Poziția lui Blaga față de problemă și rezolvările pe care el, le dă, dau

seama de originalitatea poetului nostru în concretul liricii universale. Printre altele, acest aspect îl va documenta studiul critic al lui V. Farmache.

Anticipand o viitoare afirmație în legătură cu „armătura” teoretică a analizelor criticului asupra „chipurilor tăcute ale veșniciei în lirica lui Lucian Blaga”, aici menționăm că principal suport teoretico-filosofic este Heidegger cu Originea operei de artă, din care citează un pasaj semnificativ. Din frazele filosofului german citat, criticul își extrage „drumurile” pe care va străbate poezia blagiană și popasurile prin ea: „Cel puțin trei dintre termenii pasajului citat ne atrag în mod special atenția. Cel dintâi, dacă am înțeles corect, constă în puterea spirituală a poetului de a cuprinde în limba sa esența absolutului [...]; al doilea vizează înfățișarea dată absolutului, calitatea revelatoare a chipurilor (a imaginarului) de care se folosește și, în fine, al treilea, tăcerea, subliniază că «măsura» de cuprindere a absolutului e fatal limitată (e totuși o măsură posibil de cuantificat), ea nu epuizează tăcerea infinită situată dincolo de cuvinte.” Concluzia: sarcina poetului de a releva cât mai credibil veșnicile din univers. „Imaginea (chipul) este semnul poetic al existențelor obiective. Relația între înfățișarea naturală a lumii și chipul ei poetic se petrece în interiorul unei tăceri insurmontabile”.

Sunt trecute în revistă (p. 14 – 17) preocupările românești în domeniu. Chiar dacă trecerea e rapidă, criticul subliniază sincronizarea și nivelul universal al contribuțiilor românești în problemă. Paginile următoare (p. 19 – 60) sunt consacrate exclusiv lui Blaga. Sunt abordate două aspecte: „locul lui Blaga în promovarea unei estetici a tăcerii” și contribuția criticii românești în ceea ce privește tratarea temei de către lirica poetului din Lancrăm. Autorul studiului urmărește și integrarea poetului într-o „tradiție” românească.

Contribuția lui Blaga la o estetică a tăcerii este de prim rang și se încadrează stralucit în contextul teoretic, filosofic, estetic al vremii sale. Contribuția sa se înscrie pe linia expresionismului. Pentru critic e important să sublinieze că „În edificarea unei poetici a tăcerii, Blaga nu

participă cu opinii spontane, el ia parte efectiv la o dezbatere estetică [noi am adauga și filosofică] în vogă la începutul veacului XX în Germania și Austria” – spațiul cultural în care se formează tânărul Blaga și în care se plămădește și se manifestă «stilul nou». Și mai subliniază V. Farmache: contribuția lui Blaga nu este a unui simplu discipol, ci a unui egal.

Nu vom purcede la rezumarea paginilor capitolului. Consemnăm doar concluziile referitoare la posibilele «chipuri» sub care se manifestă «estetica tăcerii» în opera poetului de la Lancrăm. Numai după ce trece prin câteva exemple pertinente din opiniile teoretice (aforismele) ale lui Blaga despre relația poezie – cuvânt – tăcere, criticul ajunge la concluziile și clasificările sale. Să le urmărim pe rând. Mai întâi câteva afirmații conclusive: poetul e preocupat să releve ceea ce se „sustrage «mari treceri»; urmărește potențarea misterului; «chipurile» la Blaga sunt metafore revelatorii care îmbină cele două lumi în unitatea unui mit; «chipurile veșniciei» aparțin atât universului cât și omului; „Asistăm pe parcursul discursului liric la un dublu joc, unul al chipului tăcut, care provoacă verbul și celălalt al cuvântului stârnit de imaginile tăcute ale veșniciei”; „relația dintre sacru și profan. Sacrul se poate învâșmânta în profan, dar nu se substituie acestuia; tăcerea se manifestă ca «principiu» și ca «întruchipare» și în fine «mai mult decât cuvântul și mai puțin decât absolutul», chipul relevă, în viziunea lui Blaga, produsul «umbrei lui Dumnezeu».

Și acum „clasificările”: „Imaginile tăcute au cel puțin în lirica blagiană trei tipuri de structuri: ele pot fi niște oglindiri criptice, străvezii pe de o parte, obscure pe de altă parte, purtătoare a semnăturii cu cheia pierdută [...]; în al doilea rând imaginile tăcute se manifestă ca metafore revelatorii [...], în fine, în al treilea rând imaginile tăcute dezvăluie stări sufletești absolute în relație directă cu absolutul”.

Logistica discursului critic și al concluziilor și clasificărilor «chipurile» îl conduc pe autorul cărții spre identificarea în poezia lui Blaga a unei metafore absolut specifice acestui univers poetic: **Umbra lui Dumnezeu**, care nu este decât echivalentul poetic al conceptului

metaforic: **cenzura transcentală**, dar și la adevărul: „de la tăcere plecând se structurează discursul poetic al lui Blaga și tot spre tăcere converg sensurile poetice finale”.

În poetica și poezia lui Blaga există două tipuri fundamentale ale tăcerii: tăcerea «obiectivă» a universului și tăcerea «subiectivă» personală a poetului profund interiorizată. Prima este veșnică, cealaltă «trecătoare» împreună cu ființa poetului. Criticul mai semnalează existența unei tăceri mute și a unei tăceri muzicale. Trecând prin athanorul poetic, tăcerea se spiritualizează. Tăcerea blagiană devine „vehicol” pentru tristețea metafizică metamorfozată poetic în **dor**.

După preparativele teoretico-istorice, criticul trece la consemnarea «dialogului» permanent ce există între chipurile tăcute ale veșniciei (capitolul doi al studiului). Acest dialog dezvăluie că poetul trece printr-o neconținută tensiune între contingent și transcendent. În acest dialog dintre lumea noastră și lumea cerului poetul nu absolutizează profanul și nu neagă divinitatea pe care o concepe într-un mod original. Acest dialog - tensiune îl așează pe poet în orizontul misterului. Pornind de la acest postulat, criticul stabilește în lirica blagiană trei categorii de poeme: 1) cele în care transcendența își manifestă sensibilitatea față de unele «chipuri» ale contingentului, aureolându-le cu nimbul sacralității; 2) cele în care se relevă aspirația spre absolut; 3) cele în care transcendentul și contingentul se manifestă împreună, cel dintâi într-un sens coborâtor (sofianic), ce de-al doilea într-un sens suitor. Fiecare categorie de poeme e colorată într-o anumită semantică sentimentală. Conform analizei criticului categoria a doua de poeme a fi cea mai bogată în texte și ilustrează într-un mod pertinent **expresionismul blagian**.

În afara celor trei categorii de poeme se poate distinge un set de poeme care abordează prezența în lumea noastră a transcendentului ca stare existențială prin înălțarea eului la nivelul unei idealități absolute. În aceste texte se vede, lasă criticul să se înțeleagă, respingerea de către poetul român a ideii lui Nietzsche despre «moartea lui Dumnezeu». Poetul (omul) își recunoaște limitele pământești, dar nu renunță la

năzuința [**dorul**] spre absolut. Din tensiunea dintre cei doi poli, la fel de îndreptățiți fiecare se naște dimensiunea tragică a existenței și a operei ca expresie poetică a ei.

Începând cu al treilea eseu al cărții, (*cântecul focului sau metafizica iubirii*), se trece pe concret la analiza «chipurilor tăcute ale veșniciei în poezia lui Lucian Blaga». Se începe cu chipul iubirii. Prima remarcă: „iubirea se distinge cu o constanță impresionantă” care face din Blaga, în mod sigur, cel mai de seamă poet al erosului de la Eminescu încoace. Ca și la ilustrul înaintaș și la Blaga iubirea primește dimensiuni metafizice. Prin iubire, ființei i se deschide o cale spre revelația veșniciei. În prelungirea tradiției marii poezii erotice europene, Blaga promovează «o cultură și un cult al erosului». Pentru poetul român iubirea este un «foc lăuntric», «energie», «o forță vitală originară». Este dificil de trasat granița între patima erotică și spiritualizarea iubirii. Urmând în mod personal sugestii din Bachelard, criticul inventariază cuvintele-temă ale eroticicii blagiene constatând varietatea „formală” și sugestia semantică a acestora. În eroticul blagian femeia iubită devine ființa mitică sau descendentă a acesteia. De asemenea criticul semnalează varietatea formelor lirice (speciile) prin care poetul cântă iubirea, femeia iubită și toată gama sentimentală a ei. O caracteristică a poeziei erotice a lui Blaga, în prelungirea expresionismului, este aceea ca ea „nu descrie, nu analizează, nu judecă, pur și simplu arată, invită privirea, în frunte cu «ochiul sufletesc». „În acest joc, zice criticul locul cuvintelor este unul secundar, limitat”. În fața preaplinului vieții în dimensiunea erotică „rostirea nu se justifică, apare drept convențională, schematică, simplificatoare”. Valoarea existențială și metafizică a iubirii e susținută de Blaga în toate sectoarele operei sale. În acest sens, remarcă criticul, au rămas de la Blaga câteva „ziceri” memorabile prin frumusețea poetică și adevărul lor: „Iubirea e al doilea surâs al tragediei noastre”; „abia iubirea m-a întemeiat”; „Dragostea ne pune în legătură cu stihiiile și nu încapă îndoială că alături de cele patru elemente, aer, apa, foc, pământ, ea este al cincilea”; „Creația și iubirea sunt pasiuni care se

leagă și se condiționează reciproc, într-un fel care nu este și a altor pasiuni. Dar în același timp pasiunea creatoare și cea a iubirii își dispută cu hotărâre întâietatea, fiecare cautând să atragă asupra sa accentul suprem întru alcătuirea unui sens al vieții. E un sens de feminitate și prin acest accent pe iubire și un semn de bărbăție să-l, pui pe creație”. Textul poetului ne amintește de teoria jungiană despre anima și animus. În concepția lui Blaga creația salvează iubirea de la stingerea totală.

Citind rândurile capitolului consacrat iubirii se înfiripă ideea că autorul pregătește un studiu comparativ pe această temă între Eminescu și Blaga.

Urmând același principiu, întâietatea textului poetic, în capitolul IV sunt identificate și discutate «chipurile aerului». Lirica celui ce a scris La curțile dorului ne întâmpină cu o impresionantă constelație metafizică simbolică a aerului. Sunt menționate peste 150 de metafore doar pentru vânt.

În aceeași măsură Blaga este și un poet al teluricului, al chipurilor pământului. Pământul e un spațiu al vieții și al morții, și al relațiilor dintre cei doi poli. Spre deosebire de alți poeți români, Blaga cântă pământul cu ce are el deasupra, inclusiv văzduhul, ci și lumea sub-pământeană: mumele, somnul, sângele etc. Tema pământului vine, și alături de altă temă poetică, dă seama de condiția tragică a omului ca ființă a pământului. Un vers al poetului la care se referă și criticul glăsuiește astfel despre dorul (condiția) omului: „Să fii pământ și totuși să strălucești ca o stea”. Versul acesta e emblema sub care apar «chipurile» pământului în lirica poetului. Urmând evoluția temei, odată cu criticul, ne putem clarifica mai ferm ceea ce critica numește în câteva variante lingvistice expresionismul blagian.

Este capitolul în care criticul își dă măsura în citirea poeziei lui Blaga. Afirmția noastră nu neagă cătuși de puțin valoarea celorlalte capitole ale studiului. Tema pământului are valori ontologice, existențiale ce primesc variate «chipuri» metafizico-simbolice cum ar fi: satul, drumul în toate dimensiunile posibile (cale, poteca), umbrel, peisaj transcendenal, popas. Paginile eseului sunt dense în idei și în

decodări a versului, încât recurgerea la citate sau la rezumarea lor ar distruge unitatea și frumusețea paginilor. Ceea ce țineam să remarcăm încă o dată este prezența unor accente și nuanțări care dau un nou suflu vital interpretării textelor poetice. În același timp prin accentele și nuanțările sale, criticul evidențiază acel indicibil, fermecător și unic amestec de lirism și metafizic care definește lirismul blagian.

Parcurgând și capitolul consacrat chipurilor apei, ne convingem încă odată că afirmația că Blaga ar fi scris pasteluri este de neacceptat. Nici pe departe poetul nostru din Lancrăm nu se înscrie în tradiția pastelului ce începe cu Alecsandri, trece prin Coșbuc și continuă printr-un alt șir de poeți. Natura furnizează doar lutul din care poetul își modelează imaginile poetico-filosofice, semne ale transcendentului. Presupusele pasteluri blagiene „nu sunt zice criticul, un calculator al muncilor agricole, simple descripții emoționale izvorâte din plăcere ori spaimă, ci meditații despre energia creativă și vitalistă”. Și completează criticul în finalul capitolului: „În panteismul imaginat de Blaga reverberează «tristetea metafizică»”.

Analizând «chipurile apei» (lacrima, izvorul, matca, marea) criticul subliniază că aceste chipuri blagiene ale apei sunt lipsite cu desăvârșire de valențe descriptive, decorative, calitatea lor deschizându-le o perspectivă vizionară”. Remarca e aplicabilă la toate chipurile tăcute din poezia lui Blaga. Abordând acest «chip» autorul studiului subliniază din nou că Blaga este un poet heraclitian, un poet tragic.

Este interesant faptul, care impune o analiză aparte, că la Blaga, poet mitic prin excelență, sunt puține poemele care conțin cosmogonii, cosmogonii care în mod universal au ca element genezic apa.

Chipul luminii și chipul intunericului e capitolul care ia în discuție un cuplu antitetic fundamental pentru creația lui Lucian Blaga. Cuplul e antitetic mai mult formal decât semantic. Prin relația complexă din interiorul cuplului și prin mișcările lui se verifică polivalența funcțională și semantică a «chipurilor», a metaforelor și simbolurilor din imaginarul poetic al autorului *Nebănuitelor trepte*. Identificăm în poezia lui Blaga o polarizare expresionistă. Chipurile luminii și ale

întunericii sunt la fel de variate ca și a celorlalte în capitolele anterioare. Poet al „luminii interioare” Blaga, concluzionează criticul, epuizează fețele posibile ale simbolului de la zori la seara.

Aceeași lectură proaspătă propune criticul în paginile capitolului Somnul chip al increatului. E un simbol demult statornicit de exegeza critică ca fiind și specific autorului Lauda somnului. V. Farmache pornește de la evidența de cuplu între Focul erotic și somn. Iubirea ne înalță spre transcendent, somnul ne coboară în increat, dar în ambele cazuri starea de revelație este echivalentă. Sunt citate versurile (din două texte poetice): „Când iubim suntem în tine Elohim” și „Când dormim dormim în Dumnezeu”. Ceea ce ne spun versurile este completat cu o cugetare blagiană: „Somnul este a doua emisferă a noastră: o emisferă plină de peisaje și de forme de viață arhaice, rămase cu milenii în urmă față de cele ale emisferei de veghe”. Somnul cu toate «chipurile» sub care se înfațișează este expresie poetică a relației conștient inconștient în actul existențial și în cel creator. Bine venită este remarca criticului prin care diferențiază pe Blaga de poeții romantici care sunt poeți ai visului. «Despărțirea» aceasta a lui Blaga de romantici merge mai departe, și-l despărte și de psihanaliza freudiană. La Blaga somnul pierde mult din „armura” psihologică și este „armat cu rosturi metafizice. Cuplul complex antinomic lumină-întuneric este reiterat în cuplul somn-veghe. În lirica blagiană aceste două cupluri se relaționează. Multe din cuplurile de acest fel sunt izomorfe. Pentru Blaga somnul este «chipul» regenerării ființei prin întoarcerea în increat realizată în trepte impuse de momentele de trezire. Punctul final este cufundarea în întunericul „cu largi fiori de sfânt mister”. Dar nu trebuie uitat că prin somn poetul intră în „legatură” cu mumele și cu strămoșii.

Afirmății, accente, perspective noi aduce criticul și în ceea ce privește «chipul» timpului. E vorba de trecerea și petrecerea. Trecerea e un dat ontologic, poetul nu face altceva decât să-l consemneze acceptând condiția tragică. Problema e cum își petreci această trecere, cum acel ceva dat ți-l personalizezi. În paginile consacrate acestei teme se atinge din nou un aspect tematic esențial pentru lirica blagiană –

dorul: „Starea de dar, afirmă criticul, este chipul cel mai sugestiv pe care poetul îl dă trecerii, clipei intrată în devenirea imposibilă, asupra căreia nu se poate reveni decât în limbajul metaforei”. În această ordine de idei e tulburătoare poezia Cântecul obârșiei (mai sunt și altele). Cuplul trecere-petrecere se leagă poetic și ideologic de întemeiere și împlinire. Boala trecerii este învinsă prin însemnele creației. Ideea, preluată din opera lui Blaga și prezentă și în celelalte capitole, subliniază unitatea de adâncime a creației poetului și filosofului.

Toate chipurile veșniciei dezvăluie în ultimă instanță condiția tragică a ființei umane. Creația este în viziunea poetului și filosofului primul surâs prin care omul face față tragismului. Poezia celui care a scris Mirabila sămânță e odă creației și ea se dezvoltă după cum demonstrează criticul pornind de la texte, pe două planuri paralele: cel furnizat de univers aflat într-o necurmată germinație, și cel al omului care, fascinat de «corola de minuni a lumii», se angajează în acte de creație. Pentru a realiza locul acestei teme în universul poetic blagian și pentru a vedea relațiile pe care le stabilește cu celelalte «chipuri» e bine să ne amintim de o cugetare a lui Blaga, citată de altfel de critic: „Sentimentul meu a fost că numai creația îmi poate da un drept la existență”.

În poezia lui Blaga creația și devenirea sunt izomorfe: „devenirea este simultan un drum spre moarte și o afirmare a creației”.

Este firesc ca un studiu despre poezia lui Blaga ca acesta conceput și realizat de V. Farmache să se încheie cu pagini despre orfismul versului blagian, chit că problema a fost întoarsă pe toate părțile încât se părea că n-ar mai fi nimic de adăugat. Și de data aceasta criticul are capacitatea de a împrăști viziunea critică: „Discursul liric blagian exprimă dualitatea originară a lumii: ea e cântec, adică petrecere și împlinire și contracântec, adică trecere și destrămare. Versul blagian este și sub aspect „conținutistic”, suitar și coborâtor. Blaga, în formularea universitarului clujean, este un orfeu modern care spune un da tragic condiției și libertății sale de a cânta, de a trece pe sub furcile caudiine ale creației, petrecându-se astfel în veșnicie.

Criticul proiectează noi lumini asupra relației cuvânt – cantec / tăcere – cântec: „Ivit în orizontul misterului sensul general al cântecului blagian nu poate fi decât unul deschis”. Poet de geniu Blaga crează o «muzică a sensurilor» nu numai a «cuvintelor potrivite». Poezia poetului din Lancrăm se caracterizează printr-o «fecunditate muzicală». Suferințele trecerii se preschimbă în cântec.

După parcurgerea cărții cu creionul în mână suntem în măsură să formulăm și câteva concluzii.

V. Fanache face o lectură pesocratică a liricii blagiene nu una epigonică în umbra lui Bachelard și Durand.

Îmbrăcând forma unei suite eseistice, autorul nu a mai fost obligat să-și încheie textul cu un capitol doct de note și trimerii bibliografice care să impresioneze. Criticul pornește de la textul poetic și ajunge la bibliografia critică. Nu-i greu să identifiți marile exegeze blagiene care i-au furnizat autorului sugestii sau care îi confirmă intuițiile. Capital e faptul că demersul criticului clujean dă prioritate textului.

De-a lungul eseurilor autorul procedează la trimerii spre proză, aforisme și lucrările filosofice ale lui Blaga, dar nu în intenția de a subordona poezia filosofiei sau invers, ci din dorința de a sublinia **unitatea complexă și de profunzime a operei blagiene.**

Folosirea în titlul cărții a substantivului «chipuri» în forma nearticulată lasă deschisă calea spre identificare și a altor chipuri ale veșniciei în poezia lui Blaga. Cu alte cuvinte cartea d-lui Fanache rămâne o «carte deschisă» cu toată structura ei bine gândită și realizată încât dădea iluzia epuizării subiectului.

Nu se cade ca o cronică să nu conțină și aprecieri critice! Îmi recunosc „ignoranța” în ale picturii – nu știu cui aparține tabloul peisaj cu care ne răsfață coperta volumului, dar consider că tabloul respectiv e prea impresionist pentru un poet expresionist cum este marele nostru Blaga.