

GEORGE POPESCU

**Lucian Blaga
și
paradigma gândirii europene**

**Volum editat cu sprijinul
Autorității Naționale
pentru Cercetare Științifică**

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

POPESCU GEORGE

**Lucian Blaga și paradigma gândirii europene./
George Popescu. – Craiova: Aius PrintEd, 2011**

ISBN 978-606-562-170-1

821.135.1.09 Blaga, L.
929 Blaga, I.

Editura Aius Printed este acreditată de CNCSIS (cod 244)

© Editura **Aius PrintEd**, 2011
Craiova, str. Pașcani, nr. 9, 200151
Tel./fax: 0251 596 136;
www.aius.ro

ISBN 978-606-562-170-1

GEORGE POPESCU

**LUCIAN BLAGA
ȘI
PARADIGMA GÂNDIRII
EUROPENE**

I. IEȘIREA ÎN DECOR (Aproximări metodologice)

Analizând retrospectiv destinul exegetic al operei lui Lucian Blaga, constatarea unui interes imens, cantitativ și calitativ, neegalat probabil decât de acela arătat operei eminesciene, nu poate fi lipsită de disconfortul corelativ al unei alte constatări: cu puține excepții, despre Blaga s-a scris relativ grăbit, cu un abia disimulat sentiment al „parțialității”, al „marginalului”. Aproape de fiecare dată resortul unei „încercări” divulgă presiunea unei nevoi conjuncturale. Explicația (nu singura!) consistă, paradoxal, în marea iubire cu care majoritatea exegeților s-au apropiat de opera scriitorului. Într-un fel ori altul, fiecare și-a asumat acest „risc” – nu totdeauna însă conștientizat. „Iubirea”, motor necesar și râvnit în circumstanțe obișnuite, nu devine neapărat un bun „operator” atunci când se zidește în edificiul unei exegeze critice. Relația simpatetică, statuată încă în estetica romantică, periclitează, în absența unui simț regulator de energie, procesul de percepție,

ori, mai exact spus, de a percepție a operei. Într-un cuvânt, ea poate „tulbura” actul, eminent lucid și „neutru”, de re-creare a universului expresiv primar.

A nu se înțelege cumva că exegeza operei lui Lucian Blaga nu s-ar susține din perspectiva validării ei actuale: dimpotrivă, dificultatea, spre a spune astfel, constă tocmai în „generozitatea” și, mai ales, în „adevărul” pe care le angajează în actul critic. În fapt, despre Blaga s-a scris ‘mult’ și, mai ales, ‘bine’; s-au scris, încă de timpuriu, lucrări teoretice, încercări de explicitare a demersului filosofic (Vasile Băncilă, cf. 13¹ și Ovidiu Drimba, cf. 64), dar și Constantin Fîntîneru, spre a nu vorbi decât de cei care au semnat volume interpretative în anii maturității autorului; după dispariția fizică a poetului, în umbra unui destin ce ‘lucraser’ în mod tainic la un mit gata să explodeze (care a și explodat de altfel curând), studiile monografice au început să se succedă, dacă nu precipitat, în orice caz într-un tempo cu totul spectaculos; dacă adăugăm însă și puzderia de articole (cronici, recenzii, eseuri, studii teoretice, analize aplicative

¹Trimiterile bibliografice se vor face pe tot parcursul lucrării în paranteze rotunde, precizând numărul de ordine al sursei citate și pagina din Bibliografia de la sfârșit.

etc.) risipite prin revistele și publicațiile de specialitate, căpătăm măsura unei exegeze de anvergură.

Și, totuși... În perspectiva unei (unor) noi abordări exegetice ale operei lui Lucian Blaga e dificil și, oarecum, ne-productiv a ocoli un verdict care numai în aparență contrazice orizontul afirmativ al situațiilor precedente față de interesul manifestat pentru decriptarea mesajului acestei opere: palierele hermeneutice ale studiilor consacrate operei sale n-au atins cotele așteptate, impuse atât de complexitatea și originalitatea acesteia, cât și de modificările înregistrate în câmpul interpretativ. În fapt, despre Blaga s-a scris bine, s-a scris chiar adevărat, iar în aceasta constă deopotrivă câștigul și eșecul, șansa și ne-șansa, deschiderea și obstacolul destinului „critic” al operei sale.

A fost îndeosebi ocolit (evitat, ratat?!) unghiul (sau unghiurile) integrator și, mai ales, „grila” unei lecturi sincronice (la palierul metodologic, așadar al „instrumentarului” hermeneutic), cât și la acela al deplinei sincronii a operei lui Blaga cu experiențele estetice contemporane ei; faptul e, totuși, grav, întrucât ne-am lipsit astfel de șansa de a instrumentaliza o operă în Corpus-ul Literaturii (și Filosofiei) europene și universale contemporane;

„lucrând” în vinovată măsură cu mijloace ușor depasate, contextualizate unei exegeze de nivel și de formație tradiționale (și tradiționaliste), de întâmpinare ori de identificare, critica – și cea consacrată operei lui Blaga – a sfârșit (adesea în discursivism și paralelism, în tautologie și „tandă îmbălsămare”, când nu de tot în protocronism) prin a rata, încă o dată, șansa unei mai bune situări a literaturii noastre moderne în experiența totală de renovare și metamorfoză probată de literatura Mare a lumii cu care s-a aflat din fericire tot timpul în consonanță.

Orice nouă abordare exegetică e ispitită de spectrul unei schimbări a perspectivei. Ea caută, invocă, instaurează o metamorfoză. O metamorfoză care, non-existentă în operă decât ca o sub-poziție, se ivește – ori trebuie ivită –, din voința exegetului, la confluența cu promisiunile textului. Opera rămâne totuși o provocare: ea provoacă fascinând și în asta constă poate „unda magică” prin care misteriosul ei mesaj transpare prin intermediul exegezei. A cerceta, deci, „ascunsul care fascinează”, cum spunea Starobinski 177), e o operație, nu atât dificilă, cât liminară, „o aventură liminară”, cum susținea Marin Mincu în studiul consacrat lui Ion Barbu (127, p. 5), „din care nu poți să ieși decât învins, dar

o asemenea înfrângere valorează cât toate victoriile la un loc”.

În mișcarea sa esențială, demersul exegetic își ia drept fundament, punct de plecare și temei al său, Lectura; lectura ca act singular, individual, act de întâlnire între un Subiect cutremurat de duhul cunoașterii, al des-cifrării și al organizării, înnoite, a structurii ascunse, și un Obiect, Opera însăși, care, căutându-și sprijin (și salvare) în sine însăși, se apără, se „retrage”, se disimulează, asemenea Marelui Anonim sustrăgându-se tentativelor repetate și, adesea, atroce, ale Omului care-l vânează; ori îi vânează secretele. Textul nu-ți ascunde, totuși, mai mult decât îți oferă: egal cu dorința disimulării, orgoliul deschiderii acționează prin multiple supape de *captatio*. Lectura redistribuie sensuri, reorganizează discursul primar, aproximează, seduce și tocmai această mișcare de seducție devine prea curând un factor perturbator al efortului de a conferi, în sfârșit, „corp” (recté, structură) proiectului pe care tot ea l-a desemnat, în „linii mari”, în timpul derulării acelei întâlniri unice – și unice de fiecare dată. Lectura, și cu ea interpretarea, e un fenomen de oglindire, în fond; real și mincinos, totdeodată, fizic și spiritual, crud și fascinatoriu; un fenomen care angajează plener ființa, determinând-o la o re-cunoaștere de sine, la

jocul identității. Al identității și al contrariilor care se atrag. *Coincidentia oppositorum*. Critica rămâne, deci, un proiect (cu toată povara de semnificație pe care o ‘pune în joc’ etimologia termenului), așadar o ‘aruncare înainte’, un dat, în felul aceluia *es gibt* heideggerian ce a provocat atâtea spirite în ultima jumătate de veac; însă e o ‘aruncare înainte’ de nivel secund, întrucât o via secunda, căci Opera, care o precede și care-i stă drept temei, ea însăși funcționează asemenea unei *configuratio*. Interpretul e chemat, prin urmare, să refacă acest ‘înainte’ (să încerce, adică, să ‘arunce’ cu zarurile – o nouă ‘aruncare de zaruri’!?) și să-l adune într-o structură, să-l refacă, redându-i coerența presupusă, visată.

În câmpul „tulburat”, zgomotos până la impenitență, al științei interpretative din acest veac, în care impresia că „totul s-a încercat” e demult o certitudine, întrebarea, împrumutată de la filosofi, „cum e cu puțință ceva nou?” își află o deplină și urgentă legitimitate. Examinând mai atent natura atâtor liminare modificări de perspective, de metode, de instrumentării etc., relativ ușor se constată că teoria a fost și rămâne responsabilă de schimbări. Or, în urma falimentelor succesive ale atâtor curente, tendințe, metode, tehnici, mai mult

ori mai puțin îndatorate spiritului ‘pitoresc’ al modelor, tocmai Teoria rămâne însemnul făgăduinței și al speranței. Examenul, pe care mulți se grăbesc să-l facă astăzi acestor experiențe reclamând, a posteriori, caducitatea „modelor” (vezi, spre exemplu, admirabilele lucrări ale lui Toma Pavel (151) și Matei Călinescu (31), devine și mai instructiv prin consecința – una – pe care adeseori uită s-o sublinieze: nu există o „metodă” infailibilă, o direcție integral acceptabilă, o soluție miraculoasă; mai mult, câștigul, cât și când se întâmplă să fie consemnat, aparține instaurării unui echilibru, acceptării căii de mijloc, punct mobil de intersecție între atâtea bătălii cu iz „extremist”.

Între presiunea „imanenței” și „Gestaltism”, „substanță” și formalizare, sens și structură, s-a interpus, atunci când semnalele Textului au fost bine receptate, un elementar, dar eficace „bun simț”, reinstaurând Ordinea, Măsura, Echilibrul. Asta n-a însemnat însă că totul fusese ratat: toate experiențele încercate au avut darul, de multe ori fertil, aproape miraculos, de a forța în adâncime, în „*selva oscura*” a Limbajului literar, deschizând cărări spre acele luminișuri în care aparența își găsisese sălaș. Însă, pe de altă parte, toate experiențele fuseseră dictate din interiorul unei crize de proporții care a macerat ‘Corpul’ literarului

Începând cu romantismul târziu, cu simbolismul și, mai ales, cu avangarda europeană. Literatura însăși, mai ales Ea, era – și încă mai este, din fericire – fructul și „sămânța” acestei crize profunde care i-a pus pe tapet nu doar esența, dar și dreptul la existență.

Era îndreptățit astfel un critic ca Jean Starobinski (177, p. 6) să asume oscilarea între spiritul totalizant al criticii și tentația unei intimități depline cu subiectivitatea creatoare; să se oprească adică, la mijloc: „Critica completă – releva el – nu este poate nici cea care vizează totalitatea (cum face privirea de deasupra – *le regard surplombant* – n. ns. G.P.), nici cea care vizează intimitatea (cum face intuiția identificatoare); este o privire care știe să ceară rând pe rând supraînălțarea (*le surplomb*) și intimitatea, știind dinainte că adevărul nu se află nici într-o tentativă, nici în cealaltă, ci în mișcarea ce duce neobosit de la una la cealaltă”.²

²În exegeza operei lui Blaga nu-i dificil de constatat faptul că a precumpănit fie una, fie cealaltă dintre aceste direcții "metodice"; să mai semnalăm, totuși, că opțiunea pentru una ori pentru alta s-a centrat frecvent pe o *captatio*, care n-a putut prejudicia, sub aspect axiologic, opera de dreptul ei legitim la "re-cunoaștere".

Ca orice mare creator, Lucian Blaga e singular. Această singularitate, a lui (ca și a lui Arghezi, Barbu, Bacovia etc.), solicită necondiționat o lectură singulară. Tentațiile n-au lipsit: timide – și fatalmente precare și fragmentare încă din anii '30 (Streinu, Pompiliu Constantinescu, ca să ne oprim doar la criticii literari cunoscuți), ele au continuat, apoi, mai ales după 1975 (George Gană, Eugen Todoran, Ion Pop, Marin Mincu), atunci când nu numai că s-a produs o mai bună așezare a figurii Operei sale (îndeosebi poetice) în perspectiva paradigmei literaturii noastre și europene, dar s-a modificat și „instrumentarul” analitic.

„Singularitatea” s-a definit însă, nu totdeauna în mod fericit, mai ales în direcția cuceririi, pas cu pas, a unei mai accentuate intimități cu spiritul operei; fapt remarcabil în înseși datele sale particulare. Nu însă și suficient. Cealaltă direcție, a surplombării, ca s-o numim astfel, a condus la o mai demult visată „inserare” a operei lui Blaga în experiențele esențiale ale lirismului european din secolul XX; și aceasta s-a făcut, nu o dată, de o manieră strict „referențială”, în detrimentul unei atât de necesare operații cu accent pe omologare și, drept consecință, pe sincronie; fenomenul a avut, riscăm să credem, consecințe importante, prejudiciind opera de o meritată audiență în plan

europăean, dincolo de eșecurile, de care s-a discutat relativ mult, ale unor transpuneri în limbi de circulație susceptibile să încununeze, prin ele însele, un efort integrator.³

O lectură „singulară”, deci: încercare de căutare și recunoaștere a Cuvântului, singular el însuși, în actul creator poetic. Cu atenția de a nu altera, cum avertiza Mallarmé, cuvântul însuși. „Le mot, on le pense sans altérer”. Și fără, pe urmele avertismentului lui Valéry, a cădea în „glorificarea abuzivă a acestui act poetic”, fiindcă, „La littérature est le travail dépense à rapprocher les mots différents”. Critica, în proiecția ei hermeneutică, mai „productivă”, după opinia noastră, de vreme ce, odată cu sfârșitul imperialismului semnificativului de care vorbește Vattimo (189), am asistat la abolirea, cel puțin la nivel teoretic, a mai tuturor „metodologiilor” ce-au constituit gloria, cu „mode” cu tot, a întregii metaliteraturi, din ultima jumătate de veac, critica, deci, nu explică, ci interpretează. Ea nu „prelungeste” posibile – fapt dificil și, încă,

³E evident că, la fel ca la Eminescu, la Blaga a funcționat, ca "regulator" esențial al "animării" exegetice, acel *amor cordis* străvechi, nu totdeauna benefic și "productiv" în actul interpretativ. Astfel se face că lipsesc aproape cu totul evaluările "critice", refuzul și acceptarea "fisurilor" din textele scriitorului.

pe cât de lovit de inocență, pe atât de gratuit – intenții ale Autorului; nu alături unei mișcări subiective, datorată unui impuls „misterios”, o altă, nouă, mișcare subiectivă; în actul de a judeca o operă (un text) se insinuează, în fond, într-un mod fatal aproape, o tentație, întâi, apoi un act pur de destituire din pretențiile unei intenții ordonatoare de sens; interpretul substituie autorul, îl detronează din locul privilegiat din care se presupune – dar numai atât, fiindcă în realitate presupunerea se dovedește falsă în datele ei profunde – că asemenea unui nou Demiurg deține în chip absolut pre-știința Semnificării. Ambiție nu mai puțin nefericită: aspirând să ‘vadă’ (act de apropiere a „lunii” operei, cum credea același Starobinski umblând pe urmele etimologiei cuvântului francez „regarder”) semnificații adevărate, recté pe cele ale Celuilalt, sfârșește prin a și le recunoaște pe ale sale înseși. Sigur că în tot acest proces de creație și re-creație, tulburat nu o dată de jocuri alchimice dificil de ocultat, se înregistrează câștiguri, ca și eșecuri, notabile, adesea remarcabile; toată problema rămâne aceea că, iarăși, se revine la Sens, la un sens căruia până și cei mai voluntari dintre apologeții noilor-vechi discipline ivite sub aura ocrotitoare a Lingvisticii nu-i recunosc nici măcar o realitate.

Lectura nu e, aşadar, o identificare a „sensului” şi, poate, nici măcar în varianta, atât de licită şi convenabilă, formulată de Valéry, potrivit căreia, cum opera „nu are niciun sens”, ea poate avea sensul pe care noi i-l dăm. Exilată problema sensului, se prăbuşeşte deopotrivă şi ipoteza unui travaliu de recucerire a unuia, întrucât tot „sens”, presupus originar, pus în seama unei intenţionalităţi a autorului. Or, cum avertiza Greimas (90, p. 21), când vorbim de sens „este extrem de greu să spunem despre el ceva cu sens. Ca s-o facem cum se cuvine, singurul mijloc ar fi să ne construim un limbaj care să nu însemne nimic...” (sbl. ns. G.P.). În exegeza operei lui Blaga, s-a căutat cu obstinaţie un „sens”, acolo unde nu era decât un efort de adâncire a unei intuiţii, nici măcar aceasta reprezentată în forme care să invoce determinări „logice”. Mai mult, o marjă prea largă de discursivitate cu care era dotată opera poetică din începuturi, dar nu numai aceasta, a condus la tentaţia identificării unor operatori semantici, cu ajutorul cărora nu puţini dintre exegeţi s-au precipitat în costisitoare eforturi de dezvăluire a unor semnificaţii, de ordonare, de reinterpretare, nutrind vana speranţă a instituirii unui mecanism de semnificare suficient, prin el însuşi, pentru a re-articula o visată coerenţă a operei.

La Blaga, în special, această tentație a funcționat ca o cursă: s-a apelat adesea la sistemul „denotatum”-urilor filosofice pentru „explicarea” simbolurilor poetice și, cu aceleași nedorite rezultate, rareori însă, și invers. Miza consta, desigur, în convocarea unei presupuse autorități a... Autorului, un fel de a întemeia un tip de discurs pe altul, omologându-le; rezultatul a fost, nu o dată, compromiterea amândurora, fiindcă s-a ajuns la o suprapunere artificială și, finalmente, lipsită de orice fundament epistemologic, a două moduri divergente de structurare a Realului. S-a confundat, astfel zicând, cum sugerează Paul Ricoeur, explicația cu interpretarea (169, 118).

Dar dacă sens nu există, care va fi atunci obiectul interpretării? Nu există sens, există însă „sensuri”, sugerează Greimas. Există, deci, mai precis ceea ce același numește „episteme”, structuri ale percepției lumii, implicite în textul literar, după cum explicite în textul științific. Însă această abia perceptibilă mobilitate morfologică-lingvistică conduce la o operație esențială, anume la schimbarea subiectului: trecerea, deci, de la „Eu”, la „Noi”, pluralul urmând, poate, în reprezentarea lui Greimas, să distingă mai decis între două instanțe complet diferite (căci a distinge între un

„eu” auctorial și un „eu” interpretant nu îndepărtează prea mult riscul confuziei). Dar tocmai această schimbare ne îndrumă, chiar dacă nu direct, spre o altă instanță a unei posibile interpretări: articularea unei axiomatici, asumată din perspectiva figurii pe care Opera ne-o propune. Însă semioticianul francez întreprinde această ocultare a sensului în chip strategic: aspirând, adică, să acrediteze, să valideze ceea ce el numește „uriașa muncă depusă pentru a împiedica întâlnirea cu sensul”, recté, „așa-zisele procedee de descriere și de descoperire ale nivelului semnificantului” care, adaugă el, „devin ‘mijloace’ de stabilire a unei corelații de control între două planuri independente ale limbajului”; descrierea semnificației rămâne „arbitrară, prin natura ei, dar procedeele de control garantează, într-o mare măsură, coerența ei internă. Iar coerența este, după cum se știe, unul din rarele criterii ale adevărului imparate de om” (90, p. 23).

Să observăm că în cazul lui Blaga, n-au lipsit încercările de a sistematiza tocmai aceste „mijloace de control” (profitabile, spre exemplu, analizele întreprinse de G.I. Tohăneanu – cf. 173, și Alexandra Indrieș – cf. 98 și 99), deși, cu puține excepții, ele n-au reușit, în ciuda faptului că și-au dorit adesea programatic, să depășească un

confuz nivel „tehnologic”. Devine cu atât mai straniu, dacă nu de-a dreptul „neliniștitor” faptul că la un poet, dar și la un filosof, de complexitatea, dacă nu de actualitatea și, mai ales, de deschiderea (manifestă, deopotrivă, pe orizontală și pe verticală) lui Lucian Blaga, nu s-au adoptat, cu mai mult curaj, cu disponibilitatea „semantică” pe care figura operei sale o generează, „metode”, „tehnici”, „instrumentarii” mai flexibile și, în orice caz, mai generoase în susținerea unor noi și novatoare rețele hermeneutice. Intuițiile critice exacte n-au lipsit, cum n-au lipsit nici tentațiile implicării lirismului său (nu e cazul filosofiei?!) în paradigma (sau paradigmele) majoră a marii poezii europene a acestui veac; cu o timiditate vinovată, uneori exact în punctul în care începea să se contureze la orizont o „terra promessa”. Interferențele, disocierile, analogiile și diferențele abia conturate, în baza unor productive intuiții, erau readuse în orizontul înșelător al jocului de concepte disipate în opera acestui autor, căruia, se pare, fondul aptitudinal de natură pluridisciplinară mai mult i-a blocat decât i-a deschis disponibilitatea unei exegeze multiple.

Ca și când, „acționând” din umbră în chip obstacular, universul operei sale s-ar fi pretat la un deplorabil joc de substituiri paradigmatică, poezia devenind un „filtru” cel puțin inadecvat dacă nu

total nefericit pentru filosofie, iar filosofia un alt „filtru”, ca o axiomă teoretică de algebră, pentru un „exercițiu” de natură ființială, pentru o experiență totală, ontologică și fenomenologică – Poezia sa. Nu altfel stau lucrurile în procesul, încă neîncheiat, de evaluare și de validare a operei sale: filosofii, adică, așa-zicând specialiștii, cu puține excepții, încă îi refuză actualitatea, stabilindu-i un statut de preeminență Poeziei; criticii, în schimb, nespecialiști în filosofie, întrucât „specialiști în nimic”, nu ezită să apeleze, cu multă facilitate, ce-i drept, la sistemul conceptual al filosofiei sale, nu numai spre a „explica” poezia, dar spre a-i aproxima figura exemplară. Din acest mixaj, Blaga e restituit unui „discurs” ambiguu, în care ambiguitatea n-a mai păstrat nimic din valențele ei categoriale sub aspect estetic.

Ce-i de făcut, însă? Opțiunea noastră se clarifică la capătul acestui exigent sentiment de insatisfacție: exagerarea, câtă este, fiindcă, recunoaștem, este, fixează un punct de plecare și focalizează, de pe acum, un resort: utilizând cu măsură, în disprețul oricăror partizanate „metodologice”, achizițiile induse în știința interpretării de câteva glorioase experiențe din ultimele decenii (fenomenologia, semiotica, hermeneutica etc.),

vom căuta să judecăm modul în care se instau-
rează Textul la Blaga; fixând în metaforic un topos
fundamental, pe care îl credităm cu toate atributele
dorinței (intenție, aspirație, năzuință, dor, animare,
visare, înaintare etc.) și în revelatoriu, celălalt
topos fundamental, asimilat semanticii nostalgiei
(cu atribute grupate în jurul reținerii, regretului,
retractilului, căderii, păcatului etc.), asumăm, pe
această cale, ambiția declanșării vectorilor respon-
sabili de tensiunea esențială a discursului lui
Lucian Blaga.

De ce tensiune? Fără a intra în detalii pe care
le vom examina, sperăm, cu acribie și cu „instru-
mentarul” adecvat încă în primul capitol al lucrării
noastre, vom susține în chip axiomatic că meta-
foricul și revelatoriul reprezintă, în opinia noastră,
cei doi poli ai întregului Discurs al lui Blaga,
reprezentabili într-un „sistem” bipolar; de aici,
oferta de a configura, prin aceste concepte-cheie,
un proiect de coalescență, în fapt, o aporie, Aporia
Blaga.

Reluând metadiscursul tradițional, Lucian
Blaga transformă trăirea misterului într-o expe-
riență (mai exact în) estetică. Misterul e ontologic
dat, e o formă de manifestare a heideggerianului
es gibt, e constitutiv Ființei, aparține unui destin. El
funcționează ca un atribut al onticului, însă devine

în egală măsură atribut al gnoseologicului, întrucât e statuat de autor, instituit, căci, la nivelul poeticalului, Marele Anonim nu-i altceva, cel puțin într-o primă aproximare, decât o instanță auctorială, așadar. În consecință, „potențarea misterului”, concomitent cu însuși sistemul de producere a experienței estetice, devine punctul în care se instaurează Lumea-Text.

Revelatoriul e termenul-experiență situat la celălalt pol: el diagnostichează în chip de necesitate un act terapeutic; căci dacă misterul e maladie, revelația ar trebui să fie leac, dacă misterul e dorință de împlinire, revelatoriul devine eventualitatea „căderii”, iminența, nicidecum însă efectivă, a reinstalării păcatului; misterul e salvare, revelatoriul, ispășire, mântuire. Nu-i greu de sesizat, fie și la nivel de nuanță, o abia disimulată inversare a funcțiilor conotative ale celor două concepte. De fapt, există fără îndoială o fulminanță ludică în distribuirea și re-distribuția acestor posibile funcții ale misterului și ale revelatoriului, însă se cuvine precizat că, așa cum vom proba, aceasta aparține în mod intim, intrinsec, „mișcării” profunde a discursului lui Blaga.

În perspectiva schițată mai sus, se înțelege de ce anume am decis să identificăm tensiunea esențială a operei lui Blaga în „dialectica”, fie și

„proastă”, cum ar spune Noica, a celor doi termeni. „Jocul” contrariilor pe care le angajează în discurs dă seamă asupra figurii operei în discuție. Acest joc poate fi asimilat celui alt, mai glorios, al lui Heidegger în jurul conceptului grecesc de *aletheia*. Misterul e, la Blaga, o „stare-de-ne-ascundere”, iar el, împreună cu „antinomul” său, intră în jocul străvechi, și nou totodată, al ceea ce s-a numit *coincidentia oppositorum*.

Lucian Blaga nu mai e, astfel, doar un „poet” (și eventual, un filosof) al misterului, fiindcă, vorbind de-acum în sistemul binar pe care l-am asumat, odată desființat „monomul”, trebuie ca implicit să acceptăm prezența unei dualități extrem de tensionate, iar, multiplicată, cum vom vedea, ea conferă discursului poetului și celui al filosofului o mai dreaptă și meritată recunoaștere a unei polivalențe, care, însă, să nu mai rămână doar o simplă etichetă, ci un mod, profund, de a se manifesta în lume a unuia dintre cei mai avertizați reprezentanți ai culturii lumii din acest veac suferind încă de ceea ce Nietzsche a numit „maladie istorică”.

II. CHIPUL MEDUZEI: AVENTURILE REPREZENTĂRII

Nu putem spera un acces profitabil la temeiurile profunde ale operei lui Lucian Blaga fără o evaluare, din interior, în spirit analitic, antiscopic, decanonizant, a metamorfozelor survenite în însăși structura gândirii europene de la sfârșitul veacului al XIX-lea și începutul celui de-al XX-lea. Prin urmare, nu simple glosări istorico-literare (utile și acestea, prezente, ca atare, în numeroase din studiile consacrate poetului), nu „cataloge” de date, de evenimente, ci un efort de re-facere a unui proces care atinge și justifică însăși esența fenomenului; un fenomen care a revendicat clamoros dimensiunea unei crize, ale cărei urmări, în fond, continuă să se manifeste încă și astăzi.

O situație în „diacronie”, deci; cu atât mai utilă cu cât, în cazul de față, ea vizează o cultură, cea românească, pentru care metamorfoza a venit târziu, a fost acceptată și a „operat” cu destule dificultăți. În fond, obstinația cu care E. Lovinescu lansa, impunea și teoretiza un concept, cum e cel

de sincronizare, încă în deceniul al treilea al veacului nostru, „contabilizându-i”, cu migală și abia disimulată jubilație paternală, semnele de recunoaștere, probează, încă o dată, acuitatea și dimensiunea problemei în spațiul nostru cultural. În plus, Lucian Blaga rămâne, cum argumenta Marin Mincu, „primul mare poet român care reușește să sincronizeze în mod definitiv formele poetice românești cu cele europene”. (128, p. 13 sbl. ns.). Abia odată avansată această premisă, putem accepta, avertizați, abordarea sincronică a acestei opere din perspectiva unui „sistem” de producere cu virtuți modelizante.

Termenii în care lansăm această problemă par a trimite la precauții inutile: opera lui Blaga a fost, de fapt, tratată, ni se va replica, predilect în sincronie, după cum n-au lipsit nici inserțiile poetului în contextul evoluției literaturii române și europene. E adevărat, însă criteriul sincroniei a funcționat fie prea în vecinătatea unor „modele” (surse) ale operei (cazul experiențelor expresioniste), fie în disprețul oricăror linii de interferență; s-a insistat, când s-a făcut, prea mult asupra unor „izvoare”, deconspirate de studiile teoretice ale lui Blaga, valorificând, uneori fără discernământul obligatoriu în astfel de operații, multiplele oferte ale filosofiei și eseisticii autorului; mai mult, s-a împrumutat, iarăși

oarecum abuziv, „terminologia”, spiritul și, uneori, doar „litera”, acestor proiecții teoretice, creându-se riscul unor comentarii glosematice, palimpsestice, în care poezia lui Blaga a sfârșit prin a se sufoca sub presiunea unui discurs autarhic. Asta, în privința modelului sincron. S-ar mai putea adăuga și faptul că, acționând cu o tensiune extremă, rar întâlnită la vreun alt poet din acest secol, poezia lui Blaga a devenit, nu totdeauna în mod conștient, un fel de „mecanism referențial” pentru întreaga poezie actuală din spațiul românesc. Or, de aici până la preluarea ei de către critica literară ca un „operator” estetic n-a mai fost decât un pas.

Nimic grav în aceste particularități ale exegezei operei poetului: inserate în orizontul așteptărilor, redate unor „cauzalități” și „determinisme” la vedere, astfel de procedee au avut meritul, indiscutabil, de a-l sincroniza pe Blaga, cel puțin la nivelul unui model expresiv, cu mai toate direcțiile importante ale liricii românești din ultimii ani. Se prea poate ca experiența poetică să fi orientat critica spre un limbaj, dacă nu, uneori, chiar spre o „ideație” de sorginte blagiană: în fața unor viziuni, programe, structuri expresive în care discursul poetic s-a re-fundat pe „mister”, „taină”, „orizont” ori „zăriște”, pe „abisal”, „prund”, ca să nu mai vorbim

de enunțuri conceptuale gen „categorii abisale”, „cunoaștere luciferică”, „transcendentul care coboară” etc., exegeza, voluntar, dar, din păcate, deseori, involuntar, s-a „contaminat” în mod nepermis până la compromiterea a însuși limbajului original.

Să reținem că procesul nu s-a oprit la exegeza operei lui Blaga, fenomen firesc, chiar dacă, așa cum vom avea prilejul să probăm, nu totdeauna productiv și eficace, dar s-a extins abuziv în legătură cu majoritatea poetilor contemporani; și n-a fost vorba de poeți situabili într-o descendență Blaga, ci de oricare poet care, din varii motive, rareori constitutive, intrinseci talentului propriu, s-au înscris în această paradigmă. E, aceasta, și o observație exactă a lui I.D. Sîrbu, ilustrul său discipol, care în câteva rânduri de amintiri, cu resort evocator, susținea chiar, îndreptățit, după opinia noastră, că „Terminologia sa (a lui Blaga, n. ns.) filosofică e în întregime preluată de critica literară, de eseistica de artă sau de cea filosofică” (vezi 116, p. 524).

Perspectiva diacronică, singura aptă să ne elibereze accesul spre „esența” operei lui Lucian Blaga, și-ar regăsi profitabile resorturi în cercetarea naturii metamorfozei survenite în paradigma poeticului la sfârșitul secolului al XIX-lea și

începutul celui de-al XX-lea. Or, e limpede, această metamorfoză, definită de Umberto Eco drept „...gioco di oscillazioni tra le forme e la storia...”, recté, ca „un joc de oscilații între structuri și întâmplări, între configurații fizic stabile (și descriptibile în mod obiectiv ca forme semnificante) și jocul schimbător al întâmplărilor ce conferă acestora noi semnificații” (71, p. 212) stă sub semnul crizei. Această criză și acest joc (între forme și istorie, adică între semnificant și semni-ficat, care numește într-un mod particular însuși procesul semnificării) referă, într-un fel, la chiar conceptul de „maladie istorică” lansat de Friedrich Nietzsche în *Wille zur Macht*. O criză totală, generalizată, o maladie cu o simptomatologie nouă, în orice caz necunoscută până atunci, cu manifestări rebele într-un moment anumit, coincidând, deloc întâmplător, cu afirmarea avangardelor europene; o criză – și o maladie – care cerea cu insistență remedii decisive, „mortale”, ca într-un „joc” liminar al ființei care, spre a re-naște, trebuia, potrivit sensului chistic fundamental, mai întâi să moară.

2.1. Friedrich Nietzsche ca lanus bifrons: între «pars destruens» și «pars costruens»

Izvoarele spiritului european de la începutul secolului al XX-lea au fost identificate de către o gândire, atentă la valurile seismice mai adânci, în Nietzsche și Kierkegaard: un mod de a poziționa aceste resurse în magma unui iraționalism care, interferat de accente nihiliste „depline”, la autorul Voinței de putere, ori de obsesia opțiunii și a alternativei, la filosoful danez, au sfârșit prin a „psihanaliza” criza profundă care a devastat, din temelie, raportul om-univers la confluența celor două veacuri. Georg Lukács îl numise, nu mult mai târziu, pe filosoful german „părintele iraționalismului”. Piero Bigongiari avansa, încă din 1965, ipoteza situării acestuia la originile poeziei italiene „novecentiste”. Argumentul criticului italian se sprijină pe constatarea, la îndemâna oricărui cunoscător al liricii peninsulare din primele două decenii ale sec. al XX-lea, că multă vreme, aici, coexistă două structuri lirice fundamentale și, în același timp, divergente: una, reprezentată de

Carducci și Pascoli, în parte de D'Annunzio, modelată încă de figura vechii poetici, romantice, retorice, grandilocvente, cealaltă, înfiripată în plină criză, prin câțiva poeți până la urmă minori, din mișcarea crespusculară, prin Sergio Corazzini și, mai târziu, Gozzano și, desigur, mișcarea futuristă. Bigongiari vede în Nietzsche pe cel care, asemenea lui Ianus legendar, „înfruntă... atât consecințele secolului al XIX-lea ale decandetismului cât și originile poeziei italiene din secolul al XX-lea; dar le înfruntă, adaugă el, chiar în dublu chip, cel ce absoarbe din gândirea nietzscheeană acea pars destruens și cel ce exprimă prin asta acea pars costruens...” (19, p. 11).

Argumentul lui Bigongiari devine încă și mai puternic în relație cu poezia română din aceeași perioadă: nu numai că Alecsandri, Bolintineanu, Vlahuță și Coșbuc (spre a indica, prin ei, una din cele două direcții esențiale ale lirismului nostru) întruchipează în mod organic paradigma unui secol care se stinge sufocat de propriile neputințe și aporii, dar și Eminescu și Macedonski, două instanțe care pregătesc secolul viitor, continuă să se manifeste, *bifrons* și ei, în spiritul trecutului. Paradigma Eminescu reprezintă, cu siguranță, un proces mai amplu și solicită o interpretare particulară: să nu uităm că el trebuia să recupe-

reze câteva veacuri de „vid” poetic și, deopotrivă, să anticipeze, din mers, prin proiecții oricât de scandaloase, cum crede Ioana Em. Petrescu (153, p. 11), totuși focalizate în figura ori figurile vechilor poetici (romantice, desigur), înnoirile de mai târziu.

Încă și mai mult: poezia românească din primele două decenii, dar și de mai târziu, ale secolului XX continuă să se manifeste într-un mod predilect, dominant, agresiv până la refuzul oricărei încercări de renovare (dacă luăm, cel puțin, în calcul supremația „școlii” lui Iorga sau Ibrăileanu!), în „dulcele stil” al veacului al XIX-lea. Tudor Arghezi, Ion Barbu, George Bacovia și Lucian Blaga vor reprezenta, cu certitudine, agenții turbulenți, „remediile” salvatoare pentru terapia, care nu poate fi prea dură, date fiind rezistențele organismului, „bolii istorice” de care vorbise Nietzsche. Însă, așa cum s-a observat cu exactitate (vezi 128, p. 14-15 și succ.), Arghezi va cunoaște un acces lent, sinusoidal până la cucerirea propriei figuri poetice, iar Bacovia, deși autor de volum, în 1916, va rămâne, decenii de-a rândul, în afara unui proces modelizant. Singurii poeți cu adevărat „noi”, autori, fiecare în parte, a unei autentice „tăieturi” disociative, aproape dure-roase, în „corpul” poeticii românești, cu consecința sincronizării ei depline cu cea europene, rămân,

deci, Ion Barbu și Lucian Blaga. Sunt și cei care, alături, evident, de Arghezi, vor întruni sufragiile criticilor cu adevărați importanți ai momentului. Și, deloc întâmplător, după opinia noastră, și singurii care găsiseră în Nietzsche un neîndoielnic reper.

2.2. «Cuvintele ca pietrele»: «voința de expresie»

Astăzi, notează Nietzsche în *Aurora*, în orice cunoaștere, ne poticnim în cuvinte dure ca pietrele, eternizate și, decât să spargi un cuvânt, mai bine îți rupi un picior (apud 123, p. VII). Aforismul nietzschean are meritul de a ne arunca în chiar miezul esenței crizei, și a maladiei, de la sfârșitul veacului al XIX-lea: o criză, deci, de conștiință, de cunoaștere, de gândire, dar, în primul rând, una de expresie. Cu mult înainte de marile transformări pe care științele limbajului le vor aduce în chiar procesul gândirii umane, cu Peirce, cu Odgen, cu Saussure și Heidegger, Nietzsche intuiuse și aici acel *loco dolenti* al problemei. Remediul „maladiei” se afla în limbaj.

Dar cum se putea caracteriza *tout court* această boală istorică? Să notăm, totuși, că epitetul în cauză nu trimite aproape deloc la un determinism, la o mecanică, așa-zicând, de natură „cauzală”: nu istoria ca Historia intra în cauză, ci raportul individului cu devenirea sa; nu succesiunea unor evenimente, așadar „cronica”, ci

capacitatea sa de a se rupe de trecut, de a-și uita și ignora propriul patrimoniu de cunoștințe, deprinderi, habitudini, divulgate de către filosof ca prejudecăți și, în consecință, a-și asuma o altă libertate, cea autentică, în baza căreia să devină un altul, un alt om, *ein Uebermensch*. Să ne amintim că aproape concomitent cu Nietzsche, în Franța străbătută de un patos postromantic, baudelaerian, după interpretarea lui Marcel Raymond la începutul studiului său fundamental despre poezia modernă (vezi 157), Rimbaud inventase propoziția aproape oraculară *Je est un Autre*. Alteritatea va fi, după opinia noastră, figura gândirii lui Lucian Blaga și ea se va întemeia deopotrivă pe potențialitatea intuiției bergsoniene de a conferi formă vieții în mișcare și pe această convingere nietzscheană că dincolo de aparență, sub văl, stă gândul autentic. Însă, atât „fluxul vital” bergsonian, cât și „dincolo-de-realitatea” nietzscheană se rezumă, fatal, la expresie: căutarea cuvântului autentic, cufundarea în apele amnionice ale realului, ca soluție de depășire (termenul va fi, cum se știe, al lui Heidegger însuși, acel *Verwindung* atât de comentat) va constitui și o centrală preocupare a gândirii autorului *Poemelor luminii*.

„Maladia istorică” avea, cum am văzut din interpretarea lui Piero Bigongiari, două aspecte, cel

puțin la Nietzsche: o tendință retractilă, resimțită ca o presiune a trecutului înmagazinat în prezent, devenit prezent, de unde un acut sentiment nostalgic, explicabil și prin nevoia acută de siguranță a individului, și una anticipativă, justificabilă în orizontul dorinței, al acelui *nisus* de care va vorbi Blaga însuși. Individul e în mod fatal supus presiunii paradigmei care stă să moară și celei care stă să se nască. Așadar, *Ianus bifrons*, încă o dată; sau, cu cuvintele lui Bigongiari (Op. cit., p. 13), oscilând între o «pars destrunes» și o «pars costruens».

Acesta e, însă, Nietzsche; mai exact spus, „dialectica” gândirii sale presupune un proces decisiv, ca o terapie, în doi timpi: distrugerea vechiului, ca o garanție de desprindere de trecut, și construirea unui altceva (om, „nou om”, *Übermensch*, un dincolo-de-om, cum pertinent propune Gianni Vattimo⁴, un „nou stil”, adică un alt, nou limbaj). Limbajul devine, încă o dată, pariu deplin, acea *chance* unică, particulară, specifică, prin care o altă Epocă-umanitate poate începe.

⁴Vattimo propune pentru *Übermensch* echivalentul italian *l'oltreuomo* pentru a indica mai bine ideea de "depășire"; în 189, p. 28).

„Istoria” n-ar mai fi, în această interpretare, un „calendar” de întâmplări, o „cronică”, fiindcă nici nu a fost vreodată astfel, decât în reprezentarea „filistină” (va fi un termen preferat al autorului *Științei voioase*, dar unul negativ) a „filologilor”, „istoricilor”, „filosofilor”, „artiștilor”, pe care, pe rând și deodată, „noul” filosof îi va des-ființa literalmente din orizontul unei gândiri în-temeiitoare. Cu alte cuvinte, „maladia istorică” și-ar găsi germenii maligni în ea însăși, după cum tot în ea, remediul; ceea ce trebuie făcut e o „schimbare” de sens, căci, pentru a fi înțeleasă, realitatea, realul, care nu mai e, întrucât nu mai poate, reprezentarea pe care și-a făcut-o despre ea gândirea, cu toate palierele sale, trebuie asumate și altfel conceptuale.

Devansând unul din reperele esențiale ale exegezei noastre, vom sublinia că, prin acțiunea decisă, liminară a lui Nietzsche, se marchează un proces fundamental al ceea ce același Vattimo va numi modernitatea târzie (*il tardomoderno*) și anume schimbarea subiectului; Lucian Blaga, așezând la originea întregii sale opere un sens polemic, constând în principiu în negare (distruge, refuz, substituire etc.) de trasee considerate fie greșite în substanța lor, fie insuficiente, se va situa la chiar capătul acestui proces de schimbare

a subiectului și va proceda în consecință; recte, ca un spirit nu numai extrem de informat, avizat, avertizat, ci și, îndeosebi, foarte conștient de dimensiunea unei asemenea aventuri.

Se va obiecta, poate, pe urmele unei tradiții strict deterministe, că Lucian Blaga se va fi disociat cu fermitate de Nietzsche, recunoașterea contribuției acestuia la renovarea gândirii „moderne” fiind doar un aspect conjunctural; or, cercetarea de până acum a operei autorului „Eonului dogmatic” tocmai în acest punct a probat prejudecăți și, mai ales, lipsă de metodă; căutarea „surselor”, compararea și confruntarea „tezelor”, „contabilizarea” mai mult ori mai puțin exactă a afinităților și a diferențelor, prin metoda „sprijinirii” nemijlocite pe enunțuri ori de „idei” considerate în literalitatea lor nu e calea cea mai profitabilă când e vorba de un spirit complex, de un scriitor ori gânditor de un relief atât de pronunțat; Blaga s-a distanțat, în fapt, de toți marii gânditori ale căror sisteme, idei, deschideri, sugestii n-a ezitat să le utilizeze; sigur că aproape invariabil a făcut-o cu prudență, cu precauții, după cum, de cele mai multe ori, și le-a asumat, înglobându-le prin „retopire”, printr-un proces aproape „alchimic” de forjare în propria gândire, în propriul limbaj, în propriul orizont. Disocierile, frecvente, într-adevăr, au intrat în chiar

metoda, în spiritul travaliului său, au devenit o emblemă a modului său personal de „producere” a textului, fie el liric ori filosofic.

În altă perspectivă, „operația chirurgicală” avansată de autorul „voinței de putere” în legătură cu schimbarea paradigmei gândirii în pragul noului secol a sfârșit relativ repede prin a se desprinde de filosofia propriu-zisă a „agentului” care a propulsat-o, devenind, printr-un proces coalescent, însăși esența acestui nou mod de percepere a realului. Blaga era el însuși în miezul acestei transformări, parte și actant, avizat, conștient, ale însuși noului subiect decis să re-gândească totul, adică să nege spre a afirma, să „distrugă”, spre a construi: el însuși *Ianus bifrons*, cu o parte, negatoare, *pars destruens*, în trecut, cu o alta, întemeietoare, o *pars costruens*, în viitor, în orizontul unei deschideri, a unei aperturi decisive, incisive, novatoare, a cărei dimensiune n-a fost, în opinia noastră, încă fixată dincolo de limitele unor abordări schematice, convenționale, canonizante.

Gestul negator al lui Nietzsche – care îl va seduce și pe un filosof critic al său, ca Adorno (vezi în Masini, 123, cap. introductiv, p. 9 și succ.), supraveghindu-i chiar procesul de constituire a conceptului de „dialectică negativă” – prizează urgența unei schimbări în privința unei alte „simțiri

într-un mod diferit”, cum avansează o exegetă italiană, Laura Mancinelli, într-o carte-eseu consacrată avangardei europene (118, IX). Ceva s-a petrecut la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul celui următor, ceva decisiv, crede Laura Mancinelli, „încât cuvântul atât de iubit devine obiect de aversiune, devine inamicul poeziilor, păcăleală, vehicul de impostură și de fraudă spirituală, instrument de opresiune socială și de condiționare morală” (Ibid., p. IX). Care e culpa cuvântului? Răspunsul se găsește, fie și parțial, în aceleași pagini din „Aurora”, în aforismele care denunță instituționalizarea faptelor umane, transformarea lor în „legi” (așadar, legiferarea lor), devenite ulterior grilaje, înălțături, mijloace de limitare și de stăpânire a omului; cuvântul însuși, „neașteptat și irepetibil”, cum Nietzsche însuși afirmă, devine ferecat, se transformă în normă, în alți termeni, devine tradiție, sau, cu cuvintele filosofului, „venerabilă habitudine”. Din instrument al cunoașterii și, în consecință, al înaintării, cuvântul s-a transformat în prag, în instrument de regres. „Sfărâmarea” acestor cuvinte, ale trecutului, spargerea lor printr-un gest decis, de „demone-tizare”, ca prim pas, spre a putea fi ulterior, „reîncărcate” de la sursele originare, primordiale, să marcheze acel „a simți diferit”, e, totuși, în

reprezentarea nietzscheană, un act ab-normal, o „nebunie”. Or, poeții sunt cei apti și abilitați pentru astfel de schimbări asimilate „maladie”, poeții și, cum a ținut să convingă Michel Foucault (78, dar și în lucrarea sa mai cunoscută *Les paroles et les choses*), nebunii.

E pusă în joc însăși referențialitatea limbajului: binomul cuvânt-lucru își refuză „dialectica” de suprafață, în sensul că el, cuvântul, nu mai este, ca la Giambattisto Vico, de pildă, lucrul însuși; în fond, între cuvânt și lucru, între limbaj și real s-a deschis o prăpastie, s-a interpus un hiat, a intervenit o ruptură.

Ce relație angajează această „schimbare” de subiect, această criză, stabilindu-și piloni atât de puternici în diferență și în ruptură, cu opera lui Lucian Blaga? Credem că premisele teoretice avansate de noi constituie, nu numai alt unghi de abordare a unei opere ce pare departe de a-și fi epuizat ofertele hermeneutice, ci unul motivat de chiar figura acestei opere, un modus de a asuma, în egală măsură, în deplină sincronie, universalitatea și autenticitatea ei. Să anticipăm din nou câteva din „tezele” cercetării noastre, identificând, fără a pătrunde în structura argumentației, ideile-forță ale demersului novator al autorului „Cunoașterii luciferice”.

Asumarea „rupturii” dintre cuvânt și real, dintre limbaj și lume presupune, cum am văzut, asumarea riscului diferenței care a și fost asimilat „nebuniei”; mai există însă, cum vor proba avangardiștii, iar, înaintea lor, simbolisții ori hyper-simbolisții de talia lui Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, precursorii expresionismului, de talia lui Hoffmannstahl, o alternativă, anume tăcerea: dinaintea dezastrului, în fața prăpastiei neliniștitoare, angoasantă, poetul alege tăcerea.

Lord Chandos, din opera lui Hoffmannstahl „Scrisoarea lordului Chandos”, din 1902, în fața înregistrării fracturii dintre cuvânt și realitatea „obiectivă” (ob-jecti-vată, de fapt, în sensul aceluia *es gibt* heideggerian, cu atribuție destinală), el optează, ca la o unică soluție, la tăcere, dar la o tăcere a... inimii. Blaga însuși, care l-a citit, desigur, pe Hoffmannstahl, ca și pe Ștefan George, înaintea lui Rilke și a expresioniștilor, va face din tăcere un adevărat topos al poeziei sale. Tăcerea nu va fi, însă, un refuz – întrucât am pătrunde într-un cerc al absurdului – al cuvântului, ci, înainte de a fi o respingere a discursivității, tăcerea, la Blaga, va conota diferența, acel a simți-spune al inimii, va numi, deci, opțiunea pentru căutarea originarului, a primordialului. Această căutare e o obsesie la Blaga, de la configurarea ei

ca topos poetic (și poietic) și până la tematizarea în opera filosofică.

În fond, Lucian Blaga n-a urmat traiectul sugerat de faimoasa propoziție wittgensteiniană din *Tractatus* („Despre ceea ce nu se poate vorbi trebuie să se tacă...”), ci a operat, în spiritul unei anchete a Ființei care aproape a căpătat măsura unei metode, o breșă în magma cuvântului congelat, nu atât de Tradiție (cărui poetul va încerca să-i restituie prestigiul, ștergându-i colbul, ca Eminescu), cât de obositoare și proastele habitutini ale spiritului pozitivist. Nu altceva reprezintă „categoriile sale abisale” decât accese, și de natură metodologică, de a pătrunde dincolo de ceea ce cuvântul oferă, ori oferea, de a oculta transparența acestuia, plonjând în „abisul” care, insondabil cu instrumente depășite, ale raționalului și convențiilor impuse de o gândire discursivizată la extrem, va trebui totuși investigat; nu altceva va reprezenta, în chiar modul de articulare a autorului ei, „cunoașterea luciferică” – sau „minus-cunoașterea” – decât un mod de a înfrunta prăpastia care, în captivanta formulare dintr-un aforism nietzschean, privită îndelung, va sfârși prin a privi ea însăși, asemenea Meduzei, pe privitor, și, în plus, a transforma această privire într-o anchetă a ființei. Tăcerea poate fi, cum vom avea prilejul să

probăm, aproape o demonstrație a faptului că Lucian Blaga era avertizat asupra crizei, inclusiv a celei care viza metafizica, în sensul comentatei concepții heideggeriene. Filosoful român a crezut – dar aceasta e o altă problemă – că depășirea crizei metafizicii trebuia operată în interiorul acesteia, în miezul și în esența sa.

2.3. Între Lethe și Mnemosyne. Tăcere și re-amintire

Tăcerea, ipostaziată diferențiat, semantic și stilistic, în liniște și în muțenie, pentru a nu apela decât la două dintre „atributele” sale mai evidente, e un topos esențial al operei lui Blaga. Resorturile există, cum se știe, și în biografic: „Începuturile mele – debuta opera sa memorialistică *Hronicul* și cântecul vârstelor – stau sub semnul unei fabuloase absențe a cuvântului. Urmele acestei tăceri inițiale le caut însă în zadar în amintire...” (vezi V, 0, 6). Exegeza a insistat cu îndreptățire asupra acestui aspect. E un adevăr că în structura temperamentală a poetului această disponibilitate era manifestă predilect. Însă biograficul nu explică, întrucât nu poate, singur locul central al acestei dispoziții ce devine deseori o obsesie. Chiar și convertirea acestei atitudini la natura unui simbol (avem în vedere porecla de Tao pe care studenții filosofului, mai ales membrii Cercului de la Sibiu, i-o conferiseră, cu o tacită și, se pare, plăcută acceptare din partea sa) nu e capabilă, în grilă exclusiv caracterială, să acopere polivalența

semantică a motivului în „textura” unei opere ce-și structurează în mod conștient substanța.

Tăcerea, ca și re-amintirea, reprezintă o tentație a poeziei moderne, prilej deschis de experimentare a refuzului Istoriei. Tăcerea și reamintirea sunt, în egală măsură, semne impunătoare ale crizei epocii, al cărei moștenitor e și poetul român; mai întâi, tăcerea pare a fi o soluție, dacă nu chiar Soluția, pe care o recomandă conștiința gratuității și vacuității discursului „pozitivist” al celei de-a doua jumătăți a veacului al XIX-lea, emblemă a neputinței de „a da de ceva nou”, a imposibilității unei alte schimbări în fața divorțului evident dintre cuvânt și lucru, dintre gândire și limbă. Dar nu-i numai atât. Comentând, de pildă, comportamentul Lordului Chandos din opera lui Hoffmannstahl, Claudio Magris crede că interpretarea trebuie purtată dincolo de caracterul ireductibil al raportului lucru-cuvânt; răul nu ține numai de limbaj, fiindcă „Lord Chandos trăiește adică la propriu prăbușirea ordinii, mai înainte de a o trăi în scriitură” (apud 118, p. 18). Fărămițarea unui raport presupus ontologic dintre cuvinte și lucruri generează criza cuvântului pe care poetul german îl simte la nivel poetic desfăcându-se de gândire asemenea mucigaiului pe margini, ca un „fruct vechi, crăpat și putrezit”, între timp; nu

cuvântul lipsește gândirii, ci gândirea resimte efectul unei eșuări în exaltarea mistică (din care, potrivit lui Nietzsche însuși, Dumnezeu a plecat, căci „a murit”, n.ns. G.P.); prin urmare, nu cuvântul lipsește gândirii, ci aceasta și-a pierdut facultatea ei intrinsecă, aceea de a se exprima pe sine, în urma dispersiei unei ordini, a declicului ierarhiei valorilor (Ibid., p. 17-18).

Dar să ne întoarcem la aventura copilului Blaga, relatată de poetul-filosof la vârsta deplinei maturități. Să identificăm de la început o particularitate: ca de fiecare dată, Blaga, mereu „cutremurat” dinaintea cuvântului, nu relatează pur și simplu, ci interpretează, diseminând chei hermeneutice. „Absența” cuvântului e „fabuloasă”, însă epitetul e al omului matur, se înțelege, al scriitorului care și-a luat demult în primire Limba și devine atent la orice mișcare susceptibilă să distrugă ori să întemeieze, ce altceva, dacă nu același înfiorat sentiment metafizic, al participării la comuniune cu cosmosul. Apoi, alături de tăcere, în chiar propoziția secundă, ni se oferă amintirea, ca loc al vidului, ca lăcaș al Ființei care (încă) nu se dă, în sens heideggerian. Copilul „vorbea”, totuși, susține memorialistul, însă „cuvântul” său nu semăna cu nimic, „nu era – cuvânt”.

Ne aflăm, prin urmare, nu în absența comunicării, ci (doar) în absența unuia dintre instrumentele acesteia. Copilul comunica prin participare, prin gesturi, dar, mai ales, printr-un soi de mobilizare a întregii ființe, printr-o gestualitate ce angaja „corpul”; cuvântul țintea, parcă, „întruparea”, țintea adică să re-devină Logos. „Discursul” ca atare, când va sosi, va fi însoțit de un sentiment al pudorii. Se naște aici, credem, o primă și esențială premisă a tensiunii pe care întreaga operă a lui Lucian Blaga nu se va sfîșia s-o articuleze: pe fondul resimțirii unei crize, profunde, la început și de natură fiziologică, născută din presimțirea unei separări sau, cel puțin, a unei non-identități dintre cuvânt și gând, se ivește această ambiguitate (termenul e al poetului-memorialist) a comunicării sale cu lumea.

Al doilea termen al raportului invocat de noi la începutul acestui subcapitol, amintirea, se refuză la acest nivel, situație nelipsită de o semnificație mai adâncă în structura ideatică a întregii opere: căci, acolo unde tăcerea precede Ființa („tăcerea inițială”, spune poetul) amintirea nu s-a instituit încă. Memorialistul matur ezită și acum, în timpul comunicării depline, să opteze pentru o explicație: „Poate că starea mea embrionară se prelungea dincolo de orice termen normal/.../, sau poate o

nefirească luciditate s-a vârat, cu efecte de anulare, între mine și cuvânt”.

Să revenim, o clipă, la textul lui Hoffmannstahl și la comentariul său pentru a încerca să captăm semnificația unei atitudini față de cuvânt disipată în epocă. Trebuie însă avansată ipoteza că, la poetul german, ca și la Blaga într-o anumită măsură, peste presiunea crizei cuvântului și a gândirii, proprie disoluției acestora de sfârșit de veac XIX și început de veac XX, se suprapune și un comportament cultural, ținând deopotrivă de paradigma formativă și de structura personantă, anume comportamentul propriu romantismului (german). Această atitudine e, cum se știe, de natură magico-mitică (dincolo de obstinatele diferențieri dintre acestea făcute mai târziu de filosoful român). Pentru Lord Chandos, comunicarea revendică o limbă (un grai) diferită de oricare alta, un idiom supra-idiomat, deopotrivă al profunzimii și al diferenței: „... limba în care mi-ar fi fost dat nu doar să scriu, ci poate să și gândesc, nu este latina, nici engleza, nici italiana, nici spaniola, ci o limbă din care nici măcar un singur cuvânt nu mi-e cunoscut, o limbă în care îmi vorbesc lucrurile mute și în care poate într-o zi în mormânt mi se va întâmpla să răspund unui judecător necunoscut” (118, p. 19, sbl. ns. G.P.).

Cercetătoarea italiană citată crede a descoperi, în spatele acestei căutări idiomatice, o ascendență de natură mistică, pe linia acelei *lingua cordis* augustiniană; putem accepta concluzia ei că „nu (mai) este raportul dintre cuvânt și gândire cel ce se sfarmă, ci raportul dintre om și gândire, fiindcă atunci când omul se confundă cu lucrurile pierde față de ele necesara distanță care-i îngăduie să le judece...” (118, p. 19). În opinia noastră, e vorba mai degrabă de resurecția unei consecințe a aceluia idealism magic, teoretizat de Schelling și devenit o opțiune intimă a poetului romantic, mai ales la Novalis, în a cărui descendență stă autorul Scrisorii lui Lord Chandos, dar și Lucian Blaga. Desigur, sugestia unei muțenii impusă de „golirea” lumii de Logos, căci, reamintim, odată cu Nietzsche, „Dumnezeu a murit”, e operantă; însă, în confruntarea cu schimbarea de paradigmă ce „lucrează” masiv în momentul în care poetul german își desăvârșește opera, oferta unei alternative recognoscibilă la nivelul orfismului devine încă și mai tentantă.

Mitul modern al poeziei, de care vorbește Marcel Raymond în cunoscuta sa lucrare (148), își fixase, se știe, premisa tot în romantismul german de structură novalisiană din care Baudelaire ar fi descins aproape miraculos. Maurice Blanchot va

prefera să vorbească de absență, preluând o formulă mallarmeană „uimitoare”: „Cel ce pătrunde în vers („pătrund în vers” e formula „uimitoare” a autorului lui *Igitur*, n. ns. G.P.) se sustrage certitudinii ființei, întâlnește absența zeilor, trăiește în intimitatea acestei absențe, devine răspunzător de ea, îi asumă riscul, îi suportă favoarea...” (21, p. 31).

Faptul însă că Mallarmé și, pe urmele sale, și interpretul său, vorbește de actul scrierii, un act prin excelență intrigant (ce apare, cu cuvintele lui Blanchot, ca „o situație extremă ce presupune o răsturnare radicală”) marchează și o particularitate și, prin aceasta, o diferență între poezii implicați nemijlocit în procesul crizei semnificatului de la sfârșitul veacului al XIX-lea și Lucian Blaga; și aceasta chiar dacă, așa cum știm, Mallarmé va recunoaște o „dublă stare a vorbirii, brută sau imediată, aici, dincolo esențială” (sbl. ns. G.P.). Înainte de a justifica natura diferenței, să punem în relație posibilele locuri comune, căci, în exegeza inspirată blanchotiană, distincția radicală („brutală”, zice criticul) dintre un nivel al vorbirii (va fi fiind acel nivel al „cuvintelor turmei”), cel de aici, imediat, recte inautentic, frustrat de tensiune, și cel, esențial, de dincolo, e greu de sesizat; Mallarmé, adaugă criticul, îi conferă aceeași substanță, întâlnind, pentru a-l defini, același cuvânt, care

este tăcerea (Ibid., p. 32). Tăcerea aceasta, a poetului, pură, brută, nulă, „întrucât pură absență a cuvintelor”, își ia drept temei tocmai o funcție evocatoare. A evoca însă, într-un fel, semnifică a aduce *in praesentia*, deci, a numi ceea ce absentează, absența însăși.

Distincția vizează, în primul rând, însăși natura ontologică a tăcerii: Blaga va vorbi de cuvânt, iar nu de cuvinte, și va adopta termenul de grai („viața fără de grai”); pentru poetul român aventura articulării capătă semnificația aproape miraculoasă a unei povești („fabuloasă”, o numește el): „Aceasta este povestea plină de penumbre a cuvântului meu. N-am putut niciodată să-mi lămuresc suficient de convingător pentru mine însumi strania mea detașare de «logos» în cei dintâi patru ani ai copilăriei mele”. Poetul investește aventura cu măsura gestuală („rituală”?!) a unei posesiuni, a unei apropieri. Cu alte cuvinte, ne situăm în orizontul dorinței, cu fireștile conotații pe care această situație le poate presupune: „... am ridicat mâna peste ochi, ca să-mi iau în folosință cuvintele” (Ibid.).

Luarea în primire e un act temerar de apropiere a logosului, proces, în fapt, la capătul căruia așteptarea, manifestă în formă de dorință, are drept consecință instaurarea; o instaurare care,

mai întâi, trebuie să separe, prin sfii și rezistențe, un Început de Vidul („golul”) care îl precede, O Istorie, de pre-Istoria sa. Să ne amintim că același Blanchot va vorbi, în legătură cu „solitudinea” operei de artă, de „prehensiunea persecutoare”, termenul ambiționând să numească tocmai o presiune a unui „înainte”, a unui „pre” insidios, pe care scriitorul îl reține ca pe o provocare, nicicând învinsă (o „boală învinsă”, în reprezentarea lui Blaga).

Poetul român nu ezită să vorbească chiar, cu o formulă ce va deveni întemeietoare în gândirea sa, de aventura apropierei „păcatului original”: „Cuvintele îmi erau știute toate, dar în mijlocul lor eram încercat de sfii, ca și cum m-aș fi împotrivit să iau în primire chiar păcatul original al neamului omenesc”, dar și despre o „integrare” (cu „atâtea ocoliri și amânări”) „în regnul uman” (Ibid.). Și, puțin mai încolo, răsare și imaginea vidului din care cuvântul urma să-și extragă funcția ontologică: „Trebuia să umplu un gol”.

Criza gândirii europene de la sfârșitul sec. al XIX-lea și începutul celui de-al XX-lea avea drept temei și un liminar proces de alienare a Cuvântului și, în această perspectivă, modelul orfic a devenit aproape o urgență; modelul orfic promitea o soluție, aproape o „mântuire”, angajând, prin mijlocirea Cuvântului, nu același, ci Altul, deopotrivă

memoria și uitarea, căci, susține Bigongiari, „omului secolului al XX-lea îi trebuia... o memorie în care el să poată uita până și propria lui uitare și vacanța sa istorică...” (19 a, p. 14-15). „L'ombra di Nessun Dio”, în fapt, spune criticul italian, umbra ca „sentiment al păcatului” (il senso del peccato, lo stigma divino nel corpo recente della creazione?) care obsedase deja revolta romantică, această umbră forțase o „trezire”: „S-a întâmplat – adaugă el – în secolul nostru o trezire ex imis a memoriei prenatale, sau primordiale, cum vrem să-i spunem, prin poezia orfică: o trezire din regnul Mumelor; iar asta e un apel la Mnemosyne, tentativa încă demiurgică de a se reconecta la originea divină din care omul ar fi decăzut definitiv, dar care mai poate încă să se închipuie total recuperabil” (Ibid., p. 15).

Memorie pre-natală, deci; cuvânt ne-rostit, ar spune Blaga, graiul de dincolo de cuvinte; aici identificăm punctul nodal, nexus-ul dureros, dar productiv în care poetul român se regăsește pe sine, încă înainte de debutul său, din 1919, în vertijul ideatic și aluvionar, tempestuos și neliniștitor al culturii europene de început de veac. Termenii înșiși, utilizați de Bigongiari, vor deveni centre de semnificare în opera sa, poetică și filosofică, revendicând, în egală măsură, funcție restauratoare, prin filtre magico-mitice, și

instauratoare, prin apetențe sistemice. Să încercăm să focalizăm succint această prezență în preocupările lui Blaga.

Despre umbre, poetul-memorialist vorbea, cum am văzut, în Hronic, în legătură nemijlocită cu actul asumării Logosului (Blaga va spune chiar „penumbre”, ca dorind parcă să fixeze, încă și de această dată, acel halou de clar-obscur de care va vorbi atât de neașteptat și de pertinent, totuși, Emil Cioran într-un inspirat articol, asupra căruia vom reveni – vezi 41, p. 275 și succ.); apoi, memoria/ aducere-aminte/ re-amintire instituie un topos al operei lui Blaga, fie prin fulgurațiile liricului, fie, prin acea via secunda prin care filosoful va convoca în orizontul ființei cunoașterea magico-mitică⁵; în fapt, memoria are la Blaga semnificația resuscitării unui ceva ce pare definitiv pierdut, adică uitat; memoria e resurecție a „golului” suspectat de o esență potențată de mister și pe care, totuși, suntem tentați să-l redăm circuitului revelatoriu⁶.

⁵Desigur, suntem avertizați asupra disocierilor pe care Blaga le avansează în atâtea rânduri între magic și mitic; le-am invocat, aici, împreună, exclusiv ca alternative ale cunoașterii „raționale”, **en-statice**.

⁶Revelatoriul poate fi interpretat și prin conceptul atât de controversat al lui Heidegger de **aletheia**, cum vom ambiționa s-o facem într-un capitol viitor al lucrării.

„Trezirea” e, pe rând, resortul Luminii, dar și consecvență abia marcată a somnului; aspirație, dar și dorință, în-cercare de ieșire, tentație a depășirii, „semn” al unei altfel de apropiere a Cosmosului, fie și prin „repetare” (figura „cosmoidului”, cu atâtea rodnice consecințe în planul poiesis-ului, cum vom vedea într-un capitol viitor al lucrării noastre). Mumele, în fine, sunt, desigur, acele Ur-Mutter goetheene, concepte emblematice și obsesive și la Blaga, iar căderea e însuși temeiul liminar al întregului traseu al gândirii lui Blaga, în interpretarea târzie a lui Constantin Noica (vezi în 20, p. 23-28). Temei, desigur, înțeles ca punct de pornire, căci, așa cum vom avansa pe urmele lui Noica, sensul căderii va fi un reper de depășit, un prag destinal pe care omul creator e mai mult decât dator să-l învingă.

Lucian Blaga nu-și fixează, prin urmare, coincidența sa structurală și culturală cu fondul de probleme și soluții ale expresionismului, în care e neîndoielnic faptul că a descoperit temeiul însuși al edificării de sine în spațiul poeziei, exclusiv pe baza unor incidente biografice. Blaga e, așa-zicând, fiul timpului său, „operă” a unei crize răvășitoare, din care însă cultura acestui veac a ieșit renovată, modificată substanțial. Mai mult, Blaga e, de la întâiele sale afirmări, în poezie, în

filosofie, în eseistică, în dramaturgie, nu un spectator avizat, ci un protagonist performant, așadar, nu un fiu, ci un Tată, un creator care, atent și avertizat cum, poate, nimeni altul în cultura românească, se decide din început pentru o confruntare totală, mobilizând energii nebănuite, convertind „biblioteci” de cunoștințe, valorificând, cu un simț evaluativ descumpănitor, tot ceea ce conta atunci în câmpul cunoașterii universale.

Numai în această perspectivă, contribuția sa la „sincronizarea deplină” a culturii românești cu cea europeană devine o axiomă și, în același timp, punctul de reper al unei meditații care, departe de a-și fi istovit nucleul de legitimitate, revendică un continuu efort de adâncire.

III. LUCIAN BLAGA ȘI «MITUL MODERN AL POEZIEI»

3.1. Presiuni și «oboseli» taxonomice

Nu e demult un secret faptul că opera lui Lucian Blaga a reprezentat, începând încă de la întâia ei afirmare în spațiul literaturii române și până astăzi, un grav, „scandalos” adesea, prilej de dispută pentru criticii și istoricii literari captivați de mania taxologiei. Până și timpuria și, într-un fel, surprinzătoarea acreditare din partea lui Iorga, ca și simpatia lui Vlahuță, au intrat, dincolo de urmările știute și perfect previzibile, în acest „joc” lipsit, cum vom demonstra, de orice legitimitate și finalitate de ordin estetic.

Disputa – între cei care îl restituiau pe autorul Poemelor luminii paradigmei „tradiționaliste” și cei care, preferând să „citească” în profundul angajament expresionist al poetului mai mult decât o opțiune conjuncturală și mai mult decât un orizont de așteptări afine, adică un solid și perfect

articulat program estetic – pare de-a dreptul minoră în raport cu complexitatea operei. Mai mult, ea se încadrează perfect unei confruntări mai ample, active și îndelungate, care a mobilizat în câmpul ei tensional un potențial energetic masiv, disproporționat în raport cu orizontul de așteptări și, uneori, chiar cu miza pusă în joc: confruntarea trimite la obstinația cu care istoria literară, dar și critica, s-au angajat, diacronic și sincron, să distribuie scriitorii români cei mai reprezentativi ai literaturii noastre din sec. al XX-lea, de o parte ori alta ale unei limite niciodată funcționale. Câteva precizări devin obligatorii și edificatoare pentru ceea ce dorim să probăm.

Schimbarea unei paradigme de cunoaștere cu alta nu are loc, cum a demonstrat Thomas S. Kuhn în atât de invocata sa lucrare⁷, în baza unor criterii ferme și nici a unei experiențe „standard” (chiar dacă adjectivul standard țintește o legiferare); nu se întâmplă astfel tocmai fiindcă, așa cum pertinent comentează Mircea Flonta (în studiul introductiv la Tensiunea esențială, a doua operă a istoricului științei în care acesta revine asupra conceptului de paradigmă și a consecințelor sale în

⁷A se vedea Thomas S. Kuhn, *Structura revoluțiilor științifice*, Buc., Editura științifică și enciclopedică, 1975.

planul cunoașterii), lectura solicită în mod activ și imaginația, creativitatea, întrucât nu se aplică ceva la ceva, ci ceva la altceva. Mai mult, schimbarea paradigmei, cu tot „angajamentul” de joc pe care-l implică (a se vedea asimilarea procesului de descoperire științifică avansată de Kuhn cu jocul puzzle) instituie ca însăși esență a sa „observarea anomaliilor” active și dominante în vechiul „mod de a judeca” științific, așadar în vechea paradigmă: „Consider – afirmă răspicat Kuhn – că preludiul obișnuit al schimbărilor de acest gen este conștiința unei anomalii, a unui eveniment sau a unei serii de evenimente care nu corespund modurilor existente de ordonare a fenomenelor (...). „Schimbările care rezultă pretind drept urmare o schimbare de optică, și anume o schimbare care transformă anomaliile în ceva legic dar care, în decursul procesului, duce la transformarea modului de a ordona alte fenomene, considerat până atunci neproblematic” (Op. cit., p. 43, sbl. ns. G.P.)

Să analizăm consecințele eventuale ale aplicării acestui concept pe care filosofia (și critica artistică) l-a preluat, nu o dată, în mod indisociativ. Invocarea lui, cu tot complexul de consecințe pe care le implică, în cazul evoluției poeziei românești de la începutul veacului al XX-lea, are meritul că poate explica mai bine nu numai coabitarea

îndelungată – și, paradoxal, liniștită – între paradigme diferite, contradictorii, deseori opuse, pe care le putem asimila, nu fără precauții, „modelelor” de gândire și, ca atare, de creație în „regim” clasicist, romantic, avangardist, ori pur și simplu „clasic” și „modern”/ „tradiționalist” și/sau „modernist”. În disocierea exactă, în cheie paradigmatică, în fapt, o altă (nouă) disociere decât cea (ori cele) întreprinse până în prezent, dintre două „moduri” de gândire, de reprezentare (a lumii, a realului) și de viziune ce domină și „supraveghează” poezia română de la Eminescu și până astăzi ni se pare a descoperi o cale posibilă, dacă nu calea însăși, de comprehensiune, printr-o interpretare adecvată, a înseși aventurii suverane a lirismului românesc post-eminescian. Opera lui Lucian Blaga e, mai mult decât a oricăruia dintre marii săi contemporani, un „operator” cum nu se poate mai productiv și semnificativ în această perspectivă.

Constatând „relativismul” la care au fost supuse noțiuni și terminologii precum „modern”, „modernitate” și „modernism”, Matei Călinescu (32, p. 15) stabilea, totuși, ca o constantă a artistului modern, faptul de a se simți „rupt de trecutul normativ cu criteriile lui imuabile”, în timp ce tradiția „nu mai are autoritatea de a-i oferi modele de imitat sau direcții de urmat”. În acest proces de

deposedare de repere, artistul optează pentru un act nelipsit de îndrăzneală și, în ciuda libertății urmărite, cu consecințe notabile în planul raportului cu lumea, cu Istoria și, desigur, cu propria artă; el își inventează trecutul (personal) și, astfel, „pentru el trecutul imită prezentul și nu prezentul trecutul”. În fond, notează criticul, surprinzând esența „mutației culturale majore care s-a produs o dată cu trecerea de la o estetică a permanenței, bazată pe credința într-un ideal de frumusețe neschimbător și transcendent, la o estetică a tranzitoriului și a imanenței, ale cărei principale valori sunt schimbarea și noul” (Op. cit., p. 15).

În termenii unui Renato Barilli (vezi 9), s-ar putea vorbi despre depășirea, în epoca „modernă”, a modelului prezenței, a cărei sinteză fusese chiar gândirea kantiană, și adoptarea celui al absenței, situat mai ales sub semnul „revoluțiilor” din științele limbajului. Nu e lipsit de importanță că Matei Călinescu fixează ca pol al acestei mutații majore pe autorul „Florilor răului”, pe care, de altfel, și Marcel Raymond (vezi 157, p. 61). Îl considera centrul iradiant al schimbării de paradigmă poetică. Primul invocă un fragment celebru din Florile răului („Modernitatea este tranzitoriul, fugitivul, contingentul, jumătatea artei a cărei cealaltă jumătate este eternul și imuabilul...” (Op. cit., p.

16), în timp ce criticul elvețian invoca nu mai puțin celebrul vers baudelairian „Un singur gând ne arde: să dăm de ceva nou...”, în semn de emblemă a unei tendințe de transformare a poeziei „într-o etică sau un mijloc neobișnuit de cunoaștere metafizică” (Op. cit., p. 69).

În fapt, nu există o singură modernitate; și asta nu doar în sensul unei pulverizări semantice dictate de accepții diferite ale termenului. În primul rând, trebuie să notăm „cele două modernități”, deci cele două accepții pe care Matei Călinescu le extrage din lunga dispută în jurul a două concepte-realități considerate „cu totul incompatibile” (vezi 32, p. 46); prima accepție vizează, în fond, în sens istoricist, modernitatea înțeleasă ca „etapă în istoria civilizației occidentale – rod al progresului științific și tehnologic, al revoluției industriale, al valului de schimbări economice și sociale produse de capitalism”, iar cea de-a doua, o „modernitate în sens de concept estetic” (O. cit., p. 46).

Disocierea ni se pare de o importanță capitală pentru înțelegerea unei majore confuzii care a alimentat istoria noastră literară de la sfârșitul sec. al XIX-lea și până astăzi. Problema ca atare e strâns corelată cu particularitatea coexistenței, în istoria „modernă” a gândirii românești, a două paradigme distincte și, nu odată, contradictorii, pe

care, din motive „metodologice”, le vom invoca aici exclusiv prin grila atitudinii față de trecut: una, solidară cu vechiul, apărătoarea a ordinii trecute, o ordine stând sub semnul pericolului disolvării, sub presiunea schimbării, cealaltă, intim colegată cu o dinamică a „viului”, deschisă mutațiilor ce survin în societate, în lume, în om. Pentru cultura română, disputa între aceste două dimensiuni de gândire, dar și de acțiune adesea, nu s-a încheiat, poate, nici astăzi. La tensiunea ei a contribuit și condiția geo-politică a țării, istoria, nu în mică măsură, apoi, cu siguranță, un patrimoniu de valori propriu, a cărei caracteristică intimă a constatat într-o rezistență a societății, a omului, „subt vremi”, la schimbări mai decisive.

Ni s-ar putea reproșa apelul la un criteriu („sociologic”?!), compromis în ultima jumătate de secol, însă aplicarea abuzivă, neștiințifică, „deterministă” a criteriului, deși a sfârșit prin a-l face, din păcate, inoperabil, nu-l poate discredita cât timp el servește de grilă adecvată în „lectura” unui fenomen real pentru spațiul culturii române. Iată, însă, că același cercetător îi reconfirmă funcționalitatea, atunci când vorbește despre „ideea burgheză de modernitate”: „Doctrina progresului, încrederea în posibilitățile benefice ale științei și tehnologiei, preocuparea pentru timp (un timp

măsurabil, un timp care se cumpără și se vinde) și care are, deci, ca orice altă marfă, un echivalent calculabil în bani), cultul rațiunii, idealul de libertate definită în contextul unui umanism abstract, dar și orientarea către pragmatism, către cultul acțiunii și al succesului – toate acestea s-au implicat, în grade diferite, în lupta pentru modernitate și au fost susținute și promovate drept valori-chei ale civilizației triumfătoare instaurate de clasa mijlocie” (Cf. 29, p. 46).

Nu-i deloc dificil de excerptat din acest lanț de termeni purtători de valori pe acelea față de care Lucian Blaga și-a manifestat, direct ori indirect, fie rezerva, fie chiar, mai frecvent, refuzul. Dacă, de exemplu, în privința progresului, filosoful avea rezerve serioase tocmai în ceea ce privește „agresivitatea” lui de natură doctrinară, autorul „Eonului dogmatic” statuând mai degrabă necesitatea unui progres interior, în privința științei, lucrurile trebuie nuanțate: debutând, în 1922, cu volumul *Cultură și cunoștință* (o variantă a tezei de doctorat susținută la Universitatea din Viena), în domeniul mai vast al filosofiei, tânărul Blaga își fixa, încă de-acum, un interes particular pentru știință; biologia și fizica, în tinerețe apoi matematica, la maturitate, au constituit repere de interes pentru autorul *Diferențialelor divine*. „Tehonologicul”, „urbanizarea”,

„civilizația” în accepția ei „modernă” au fost teme de meditație și neliniște, de tulburare și de perplexitate, alimentând plenar acel sentiment al nostalgiei profunde și îndelung motivate pentru „sufletul satului”, pentru natura primară și primordială.

În această – și numai în această – perspectivă, Lucian Blaga nu e un „modern”. Autorul „Poemelor luminii” e însă un modern profund și necondiționat din perspectiva esteticului. În fapt, cealaltă valoare semantică a modernității e definită, de către Baudelaire însuși, în această perspectivă.

3.2. Aporiile modernității

Accepțiile diferite, deseori contradictorii, ale terminologiei literare ar trebui să ne pună în gardă în privința obișnuinței – devenită manie – a criticii și istoriografiei noastre de a da curs tentației taxonomice. În cazul lui Blaga (ca și al lui Arghezi, Barbu, Bacovia, Al. Philippide, Ion Vinea) mult mai „productivă” ne apare soluția de a-i judeca opera, estetic, în diacronie și în sincronie, în nemijlocită relație cu poeticile și experiențele literare ale marilor contemporani din spațiul universal. Blaga e o personalitate de prim nivel a culturii europene din prima jumătate a veacului al XX-lea, un poet deplin avizat și avertizat asupra destinului poetului în această „modernitate târzie” (termenul e al lui Gianni Vattimo/ vezi 188 și 189), un constructor de sistem filosofic, un cărturar și un eseist într-un dialog viu, dinamic, actual și actualizat de fiecare dată, constructiv, deseori polemic, cu tot ceea ce spiritul epocii sale își rezervă spre meditație. Relevăm această dimensiune intrinsecă a personalității autorului Genezei metaforei... nu doar spre a pune în paranteză falsa dispută în jurul

apartenenței sale la „modernism” ori „tradiționalism” cât, mai ales, de a-l situa pe poet, și odată cu el, pe filosof, în unica perspectivă viabilă și fertilă, autentică și motivată, unica aptă să-i confere operei sale, în prelungirea unei exegeze adecvate, măsura universală care i-a lipsit și care-i lipsește, din păcate, încă și astăzi.

„Modernitatea” a constituit pentru criticul și esteticianul italian Renato Barilli, într-o cunoscută lucrare a sa (vezi 9), și un „operator” disociativ cu ajutorul căruia identifică în istoria gândirii universale două „modele” aflate, în opinia lui, în conflict. Criteriul lui Barilli are la bază raportarea la prezență și la absență. Înainte de a extrage concluzia, esențială, cum vom vedea, pentru o amendare mai decisă a prejudecăților taxonomice care au însoțit, în parte, exegeza operei lui Blaga, să remarcăm faptul că Barilli situează în miezul dezbaterii sale filosofia lui Kant. Blaga însuși va proceda alina, revenind frecvent la ideile-sinteză ale filosofului din Königsberg, niciodată însă spre a le prelua nediferențiat și nici neapărat pentru a-și exersa spiritul critic, deși o face adesea, cât, se pare, pentru o confruntare considerată obligatorie în orizontul conservării unei speranțe (de accedere la lumină) pe care proba labirintului o ține sub amenințare.

Pentru Barilli, filosofia lui Kant constituie o paradigmă, așadar un model, al prezenței; mai mult chiar, ea, filosofia kantiană, constituie, în viziunea aceluiași autor, „un formidabile rilancio del «pensiero della presenza» alle soglie della contemporaneità” (Op. cit., p. 15). Ideea, nuanțată desigur, o vom găsi la Blaga cincizeci de ani mai înainte, confruntarea gândirii autorului „Elogiului satului românesc” cu fundamentele filosofiei kantiene reprezentând o constantă a acestei gândiri; subliniem aceasta, întrucât Barilli crede că, mai mult decât, poate, o „relansare”, revenirea kantiană poate semnifica mai degrabă necesitatea unei măsurări („fare i conti”), din partea apărătorilor prezenței sau a noilor susținători ai absenței, cu spiritul și cu substanța gândirii filosofului din Königsberg.

Însă ce reprezintă, într-o primă aproximare, pentru Barilli conceptul de modernitate, termen pus și de acesta consecvent între ghilimele? „Va ajunge pentru moment, afirmă el, să zicem că «modernitatea» se întemeiază pe un stil disociant, condus spre divizări și fragmentări, la cultul elementarismului și al analizei”. Într-o perspectivă scolastică de istorie tradițională a gândirii, autorul italian propune recurgerea la două orientări filosofice considerate caracteristice ale moder-

nității, adică raționalismul și empirismul: „ambele se caracterizează printr-un spirit de diviziune introdus între principalele componente ale sistemelor respective, ori mai degrabă printr-un uz al absenței care împiedică un raport reciproc și direct între aceleași componente...” (Op. cit., p. 15).

Raționalismul a crezut că „gândirea succesivă a prezenței, relansată de fapt de Kant, pentru care conștiința e prezentă în sine însăși, se reia, se posedă în cogito; însă în chiar acel act propriu-zis e introdusă absența radicală a lucrurilor (a lumii, a exteriorității)”. A urmat efortul aceluiași raționalism de a liniști acel gol, asigurând un anume raport între *res cogitans* și *res extensa*, însă prezența nu putea fi, în asemenea perspectivă, asigurată decât din exterior, cu alte cuvinte se realizează un raport, o relație de exterioritate. „Critica rațiunii pure – continuă Barilli – are marele merit de a restabili continuitatea dintre extern și intern, dintre intuiție și intelect, materie și formă – ca și să mențină un oarecare rest de absență...”. În plus, Kant are „meritul ulterior de a asigura el, întâiul, un grad de formalitate sferei sensoriale, esteticii, în accepția etimologică a cuvântului...” (Idem, pp. 16-17).

Raportându-se frecvent la gândirea kantiană, Lucian Blaga i-a recunoscut totdeauna fluentza și adâncimea demersului, chiar dacă s-a disociat

uneori de aceasta, tocmai pe linia unei „formalizări” excesive, a unei „deschideri” pe care aceasta ar fi operat-o către „modernitatea” înțeleasă în sensul definit de Barilli, de stil disociativ, dizolvant, fragmentarist. Autorul Eonului dogmatic și-a pus de timpuriu problema căutării unei organicități, a unei viziuni integrale, a lumii și a cosmosului, postulând necesitatea operei (și de gândire) drept cosmoid. În prima carte a Trilogiei valorilor și anume în Știință și creație, din 1942, filosoful român pare a căuta circumstanțe atenuante pentru Immanuel Kant care, în baza consecințelor gândirii secolului Luminilor, decretase categoriile cunoașterii drept subiective, urmare a celor două izvoare ale cunoașterii, intuiția și inteligența: „Cunoașterea, scrie Blaga interpretându-l pe Kant, se compune așadar din două elemente eterogene; ea este o complexiune de intuiție senzitivă și de gândire conceptuală. Kant lichida procesul dintre senzualism și raționalism (recte, tocmai acea căutare de a suplini tensiunea dintre exterior și interior, efortul de a umple golul, de care vorbește și Barilli, n. ns. G.P.) cu faimoasa sa sentință: orice concept ce nu are un conținut intuitiv e gol; orice intuiție, căreia nu i se aplică un concept, e oarbă” (Vezi, IX, p. 183).

„Subiectivitatea” conceptelor (categoriilor) kantiene reprezintă pentru Blaga „saltul de la un fapt la interpretare, ca și cum lucrurile ar fi vădite prin ele însele” (Ibid., p. 184). Dincolo de această „judecată critică”, orice altă interpretare ar deveni, pentru Kant interpretat de Blaga, de natură „teologică”, ținând de miracol, de intervenția divinității, ceea ce pregătirea sa științifică și climatul iluminist l-au împiedicat „din capul locului să cugete că o asemenea interpretare ar fi măcar cu putință” (Op. cit., p. 185).

Blaga decretează și el natura „subiectivă” a categoriilor, „... dar – în perspectivă metafizică – totodată ca structuri cenzoriale prin care Marele Anonim din motive de echilibru cosmic împiedică spiritul omenesc să ajungă la o cunoaștere pozitivă și absolut adecvată a misterelor” (Ibid., p. 185-186, sbl. în text). Filosoful român nu se desparte atât de Kant, căruia îi recunoaște întocmai același „mare merit” de care vorbea și esteticianul italian în plină fervoare actuală a gândirii europene, ci de tradiția stoică; el crede că problema „subiectivității” ori a „obiectivității” categoriilor cunoașterii e doar una metafizică, importantă fiind viziunea metafizică îmbrățișată, el decidându-se „pentru metafizica «cenzurii transcendente», în cadrul căreia conceptele categoriale ale inteligenței dobândesc

semnificația unor mijloace prin care spiritul omenesc, în propriul său avantaj și în avantajul echilibrului cosmic, este împiedicat să ajungă la o adecvație absolută cu realul însuși” (Ibid., p. 186).

Blaga simte „slăbirea” gândirii kantiene mai ales în efortul acestuia de a „generaliza” și „canoniza” regimul categoriilor, însă preferă, pentru moment, să dea vina pe greșita interpretare a apriorismului din sistemul filosofului german. Imediat însă, ocupându-se de Nietzsche și de revolta acestuia, din Genealogia moralei, împotriva determinismului filosofiei „tradiționale”, citează copios din autorul lui Zarathustra, subliniind o idee de mare relief pentru tot ceea ce noi am identificat drept **schimbarea subiectului** la sfârșitul sec. al XIX-lea și începutul celui de-al XX-lea: trecerea, zice inspirat Blaga, de la **textul** realității la interpretarea textului. „Categoriile – adaugă el – nu fac parte din textul realității, ele sunt o interpretare a acestui text” (Op. cit., p. 190). Schimbare esențială, deci, care îl are pe Nietzsche ca protagonist și odată cu care Kant e abandonat: Nietzsche, continuă gânditorul român, „vrea să spună: nu, categoriile nu sunt structuri generale și necesare, nici ireductibile, ale spiritului uman. Categoriile sunt, după Nietzsche, «Erdichtungen», interpretări ale unui text, de același ordin ca miturile, sau ele

sunt ficțiuni convenționale, de care ne folosim pentru a designa lucrurile și pentru a ne înțelege om cu om” (Ibid., p. 190).

Remarcând că prin această ocultare a gândirii kantiene, în care totuși filosoful român a văzut totdeauna un punct de plecare dar, desigur, niciodată un punct de sosire, Blaga își pregătește și își justifică opțiunea sa în favoarea unor noi și „personale” categorii filosofice și „estetice” (în sensul etimologic al termenului, cum preciza Barilli, adică în sens kantian); să reținem „modernitatea” indubitabilă, orizontul actualității în care este și rămâne plasată gândirea autorului Eonului dogmatic.

Revenind la Baudelaire și la accepțiunile sale diferite, uneori contradictorii, ale conceptului de modernitate, să notăm, mai întâi, că poetul-estetician așază aproape explicit originea și esența modernității estetice în descendență romantică, confundând-o adesea cu arta romantică. Matei Călinescu se simte îndreptățit să sublinieze că elementul central al „definiției” baudelairiene e noutatea: „A vorbi despre romantism înseamnă a vorbi despre arta modernă – adică despre intimitate, spiritualitate, culoare, aspirație către infinit, exprimate prin toate mijloacele aflate la îndemâna artelor” scria Baudelaire în faimosul

Salon din 1846 (apud M. Călinescu, Op. cit., p. 50). Romanticismul impune, potrivit autorului Florilor răului, diferența, artistul romantic (și/sau modern) urmând să întreprindă o operație esențială, de „centrare” a marginalului, adică de acreditare a tot ceea ce artistul vechi ignorase ori neglijase.

De remarcat, în același sens, și „contradicția evidentă” descoperită și statuată de Baudelaire „între romantism și operele principalilor săi adepți...” (Ibid., p. 51). Lui Matei Călinescu i se pare că modul în care înțelegea Baudelaire romanticismul pare, astăzi, destul de antiromantic sau „modern”; în realitate, credem noi, în felul în care Marcel Raymond a stabilit descendența romantică imediată și profundă a mitului modern al poeziei se explică mai degrabă o continuitate de gândire și de viziune, un model de aprehendare, fie și prin grila noutății, a realului. Or, în această perspectivă sunt izbitoare similitudinile de abordare între modelul baudelairian și modelul lui Blaga. În studiul Despre naturalism din volumul Probleme estetice, din 1924, gânditorul vorbește în stilul disociant al poetului francez: „Romanticii nu se voiau numai mișcați ci și crescuți, îmbogățiți, întrecuți prin opera de artă, de aceea ei recurgeau la toate mijloacele disponibile întru sporirea sugestiei: înainte de toate la posibilitățile inerente

marelui subiect./.../. Expresionismul reia într-o privință problema romanticilor, de a crea o artă, prin care să nu te simți numai mișcat, ci și crescut. Dar expresionismul adoptă, în același timp, și principiul naturalist al indiferenței estetice a subiectului în artă. Orice romantic, adus într-o astfel de dilemă, ar fi sucombat sub greutatea problemei. Expresionismul îndrăznește o soluție nouă a problemei, expresionismul încearcă să dea prin mijloace formale ceea ce altădată romanticul încercase să rezolve numai prin conținut. Expresionismul obține creșterea conștiinței, ridicarea ființei umane pe un plan de esențe prin intensificarea mijloacelor formale...” (vezi VI, p. 173-174, sbl. aut.)

Relevarea caracterului aporetic al conceptului de modernitate – pornind și de la interpretarea baudelairinaă, dar nu numai – la Blaga implică un dublu aspect funcțional: discursul său, poetic dar și filosofic, e plenar sincron cu orizontul de întrebări al epocii sale; în al doilea rând, în baza înțelegerii acestei complexități semantice a modernității, intimitatea cu care autorul Spațiului mioritic revendică sensul major (dar particular) al tradiției aruncă o altă lumină asupra tentației, mereu prezente, a exegezei de a-l asimila pe poet și pe filosof acestei orientări.

3.3. «Slăbirea» gândirii: între «Noul Pathos» și «Noul Stil»

Modernitatea însăși e ambiguă; ori, mai exact, ambiguu receptată și interpretată, întrucât rămâne, prin chiar „natura” imersiunii sale în câmpul cunoașterii, contradictorie. Însă, cum propune Matei Călinescu (Op. cit., p. 59), „contradicția” baudelairiană se confirmă în respingerea trecutului normativ, în alți termeni, tradiția e irelevantă pentru artistul modern. În sensul discutat deja al refuzului lui Nietzsche, aceasta ar presupune respingerea vechilor legități, canoane, valori etc., ale trecutului, care au anexat conștiința creatoare și au blocat gândirea în pragul unei superficialități. Pe de altă parte, Baudelaire evocă „plin de nostalgie pierderea trecutului aristocratic și deplânge năvala unui prezent vulgar și materialist, pe care îl consideră tipic pentru clasa mijlocie. Programul lui Baudelaire în privința modernității pare o tentativă de a rezolva această contradicție conștientizând-o pe deplin și iremediabil...” (Ibid., p. 60).

Să vedem ce relevanță ar putea avea la Blaga aceea „nostalgie” pentru trecut și, concomitent, acel

refuz al prezentului mecanicist, ambele prezente preponderent și, am zice, adesea doctrinar în opera sa. Date fiind particularitățile societății românești și, implicit, ale istoriei sale, la Blaga, ca și la Eminescu, nostalgia pentru trecut, de sorginte și de structură romantică, vizează deopotrivă un timp imemorial, anistoric, așadar un timp fără timp, prins în vertijul unei transcendențe care îi pulverizează conținuturile și-i conferă aura legendară, mitică, magică a unei metafore. Întreaga „lectură” a spațiului mioritic e articulată de Blaga în disprețul oricărei ispite „istoriciste”. Cadrul ideal al poeziei sale și, mai ales, al teatrului său e în mod afișat unul împrumutat viziunii hyper-temporale, chiar și atunci când în centrul tramei (cazul Anton Pann ori Avram Iancu, spre exemplu) stăruie „motive” împrumutate Historiei; Blaga manifestă frecvent – iar aceasta e o modalitate a sa de creație – tendința de mitizare, așa cum a teoretizat în repetate rânduri în opera sa filosofică. Refuzul prezentului insidios, „materialist” și „mecanicist”, e o formă de a respinge chiar „direcția” de evoluție a acestuia care, canonizat în sensul „legilor” istoricizate, devine astfel Istorie de respins.

S-ar putea crede că Lucian Blaga-poetul n-ar accepta o „estetică a fugitivului și a tranzitoriului”, din definiția lui Baudelaire. Totuși, ce altceva poate

fi „elanul vital”, „conștiința trecerii”, „fragmentarismul panic” instituite încă ab initio drept principii esențiale ale modului său de a concepe poetic lumea dacă nu însemne ale acestei opțiuni? Sigur, prezentul nu e, la Blaga, spațiul cotidianității, al precarității. Ori nu e în maniera directă și programatică a avangardei istorice. Totuși, poetică ivită dintr-un proiect larg, de meditație și gândire teoretică, de reprezentare, nu doar a unor reacții în imediat, ci a aventurii conștiinței care, căutând sprijin în afară, sfârșește prin a se reflecta doar pe sine, poetica lui Blaga se cuvine cercetată în articulațiile sale profunde, în amplitudinea ideatică pe care o valorifică structura ei de adâncime.

La începutul carierei literare și filosofice a lui Lucian Blaga, gândirea europeană apuseană⁸ se afla, de fapt, în cea de-a doua sa fază de criză: prima, focalizată pe conceptul de decadentă, îl avusese ca protagonist pe Nietzsche. Am putea determina acea fază prin conceptul de afirmare a nihilismului sau prin cel de „metafizică a declinului”. Cea de-a doua fază e constituită, spre a prelua conceptul lansat de Gianni Vattimo, de o ontologie a declinului. În fapt, ambele faze sunt profund

⁸E cazul să semnalăm obligativitatea adjectivului aici, cum explică Vattimo reinterpretându-l pe Heidegger (vezi 189, p. 53).

alimentate de ceea ce același filosof italian numește „slăbirea” gândirii sau, cu termenul care s-a impus și încă stăruie în centrul dezbatărilor de astăzi, „il pensiero debole”. Nu apelăm la această terminologie din motive conjuncturale și nici din comoditate. Cum vom avea prilejul să demonstrăm, problema poate fi strâns corelată cu direcția esențială în care filosoful român va înțelege să-și canalizeze propriul proiect de gândire.

Termenul de declin, cu corelativele sale „amurg”, „sfârșit”, „bătrânețe” etc., atinge, la sfârșitul deceniului al doilea al sec. al XX-lea, dimensiunea unui cuvânt de ordine, un cuvânt-cheie, obsesiv, neliniștitor. În 1918, apare lucrarea lui Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, o carte de căpătâi pentru lecturile tânărului Blaga. Sentimentul declinului (al civilizației, al culturii, al umanității etc.) e, deci, potent, anihilant, dar deopotrivă ispititor. Desigur sunt cunoscute frecvențele disocieri ale lui Blaga de teoria spengleriană, ca și de aceea a lui Leo Frobenius. Disocierile nu ajung pentru a putea îndepărta nici influența, dar, mai ales, convingerea că el, sentimentul acesta al declinului, era viu, puternic și că, drept urmare, și-a lăsat o amprentă asupra modului de a gândi și de a concepe reflecția filosofică a lui Blaga. El avea clar repre-

zentată criza profundă a gândirii, sentimentul „slăbirii” acesteia, obstacolele pe care metafizica occidentală le resimțea în fața obstinației de a continua să se afirme pe structurile tradiției.

Cum Heidegger însuși, divulgând procesul de saturație atins de metafizica occidentală, sublinia faptul că a diagnostica sindromul crizei metafizicii nu însemna altceva decât a o trăi până la capăt, cum interpretează același Vattimo (vezi 189, p. 15), Blaga însuși va alege, după opinia noastră, o astfel de cale: metafizician convins, autorul Eonului dogmatic va putea crede că „terapia” se găsește în interiorul, în esența metafizicii înseși. Blaga va încerca o salvare dinlăuntru, apelând, cum se știe, la anexări de concepte, la împrumuturi strategice din moduri orientale de gândire. În acest sens și numai în acest sens, sublinierea adjectivului occidental pe lângă termenul de declin dintr-o cunoscută propoziție heideggeriană ne poate fi utilă în decriptarea unei alte înțelegeri a demersului gândirii lui Blaga. Ambele aspecte, cum se poate observa, vizează, în fapt, acea „ontologie a declinului” de care vorbește Vattimo și de care ne vom ocupa în continuare.

În primul rând, să reținem importanța articolului hotărât asupra căruia insistă Vattimo în propoziția heideggeriană: Metafizica e istoria (iar

nu istorie a) ființei. Aceasta fiindcă, adaugă exegetul italian, nu există, potrivit gândirii heideggeriene, altă istorie a ființei. Or, adăugăm noi, nu există în preocuparea gândirii autorului lui Sein und Zeit. În plus, metafizica e „destinul ființei”, chiar și mai ales în sensul că ființei îi „convine” amurgul (Cf. 188, pp. 51-53 și succ.).

Dar poate fi stabilită o corelație, fie și la nivel premonitoriu, între procesul de „slăbire” a gândirii (și odată cu el și a ființei) și schimbarea paradigmei artistice de la începutul veacului al XX-lea? Există, cu alte cuvinte, un raport de natură cauzală între fenomenul recunoscut sub sintagma de „amurg al Occidentului” (ori, și mai exact, de „sfârșit al metafizicii”, în determinarea heideggeriană cunoscută) și esența avangardelor occidentale? Răspunsul nu poate fi decât afirmativ: dacă Vattimo tentează să asimileze ceea ce el va numi „ontologia occidentului” proceselor ce vor surveni mai târziu, recte abia după consumarea, până la capăt, pe deplin adică (e vorba de nihilismul deplin „proiectat” de Nietzsche și „teoretizat” de Heidegger) a crizei metafizicii (adică după ceea ce s-a numit cu o serie terminologică la modă astăzi post-istorie, post-om), e neîndoielnic că procesul începuse să se afirme și să fie resimțit demult. „Slăbirea” gândirii presupune, la începutul veacu-

lui, pe de o parte, senzația unei împliniri, a unei saturații, a unei suficiențe, dar și, pe de altă parte, sentimentul acut al unei oboseli a spiritului, divulgată de atâția gânditori emblematici ai perioadei, de n-ar fi să cităm doar pe un Guénon, Spengler, Hartmann, pe Berdiaev, Șestov, pe Heidegger, desigur, fiecare slujind o altă, diferită, determinare a crizei.

T.W. Adorno, „în ciuda tuturor idiosincraziilor și limitelor sale de clasă”, are meritul de a fi numit, chiar dacă de pe poziții ideologice, o esență a crizei atunci când sublinia în celebra sa Critică a culturii și a societății: „Gândirea tipologică, care știe despre orice fenomen în ce căsuță intră, dar de niciunul ce anume este, e asemănătoare sistemului delirant al paranoicilor cărora le-a fost extirpată experiența obiectului” (Apud. Masini, 123, p. 9).

Păstrându-ne în marginile comparației adornoene (interesantă și prin trimiterea la câmpul semantic al „maladiei”, ca la Foucault, mai târziu), putem avansa ideea că, „bolnav de criză”, spiritul avangardei nu caută și nu propune/ proiectează Noul decât aproape cu un scop analitic în sens psihanalitic, freudian, curativ, adică; Noul înseamnă, de fapt, pretext de experimentare (a gândirii „tipologice”, în reprezentarea lui Adorno,

„tradiționale”, în semnificația mai veche a lui Nietzsche) și, în această perspectivă, e de presupus că are dreptate Marin Mincu atunci când insistă pentru adoptarea acestui termen, cu toate consecințele pe care le implică. Dialectica negativă a aceluiași Adorno poate deveni operantă în decriptarea acestui proces al „experimentalismului” estetic de la începutul veacului nostru, cu condiția îndepărtării constrângerilor „ideologice de clasă” de care aminteam. Căci poeticile „înnoitoare” de la început de veac se întemeiază și, deopotrivă, se legitimează prin negație; negația e resortul, „motorul” și, adesea, finalitatea lor.

Nu e cazul la Blaga, ni se va obiecta și pe bună dreptate. Poetul român are o atitudine ambiguă față de sensul „destructiv” al avangardelor în orizontul cărora debutează și se formează: cum am anticipat deja, el împărtășește „noul patos”, cu „strigătul” său nu o dată asurzitor, e fascinat de „înflăcărarea” nouă care subjugă spiritul și-i conferă o libertate mereu amânată, totdeauna promisă, nu o dată compromisă prin pretenția de omnisciență tipologică; crede chiar, într-un scurt studiu din 1926, intitulat *Abstracție și construcție*⁹, că „filosofia kantiană” e cea care

⁹A se vedea în volumul *Ferestre colorate*, Arad, Biblioteca

„deschide porțile esteticii constructiviste, sau a creațiunii absolute”, fiindcă, adaugă el cu gândul la revoluția produsă în gândire de filosoful german, „dacă spiritul are dreptul să-și impună legile sale naturii cu atât mai mult e îndreptățit să și le impună artei” (Ibid., p. 84).

De aici și până la interpretările pe care autorul le va conferi expresionismului („noului stil”) și, mai ales, „revoluției” propusă de pictura lui Van Gogh, nu mai e decât un pas, căci, în noua perspectivă, nu natura se va exprima prin intermediul sufletului (spiritului) artistului, ci invers, mișcarea se va deplasa de la **subiect** spre **obiect**.

„Ambiguitatea” (ambivalența) prin care Blaga „selectează” mesajul noilor experiențe artistice poate – și până la un punct chiar trebuie – explicată și în contextul diferențelor semnificative pe care le aduce orizontul cultural românesc. Poeticile avangardiste însoțeau sau urmau îndeaproape un eveniment epocal, războiul pustiitor, cu ambiții politice disproporționat de mari, cu dimensiuni de coșmar; pentru germani, consecințele pierderii lui au fost imense, tragic resimțite, „infernale”, de unde acuitatea sentimentului culpabilității și al

absurdului ce au alimentat poetica expresionistă; pentru noi și, deci, și pentru Blaga, războiul a adus un alt sentiment, al „întregirii” de țară; finalitatea lui a marcat un altfel de patos, unul al împlinirii, iar paginile memorialistice ale autorului Poemelor luminii devin elocvente în această privință. Ambiguitatea lui Blaga își are aici rădăcinile: trăirea deceptivă a unei epoci întâlnește promisiunea unei alte înnoiri. De aceea, cum vom avea prilejul să demonstrăm, „noul stil”, de care vorbea un Stefan Zweig încă din 1909, adică atunci când chiar perspectiva catastrofei reprezentată de război părea încă departe, va căpăta rezonanță particulară la poetul român.

Între „noul patos” și „noul stil” se insinuează opțiunile tânărului Blaga în momentul contactului său nemijlocit cu climatul expresionist, în plină manifestare la Viena în al doilea deceniu al veacului. Într-un fel, poetul român nu e, întrucât nu devine, un actant al mișcării expresioniste, ci doar un martor și, în consecință, un „mărturisitor”. Nu preia, din interiorul „experimentului”, tehnici ori „strategii” de limbaj (cu puținele excepții cunoscute ale unor poeme din volumul de debut, firește), ci, atent mai ales la o „metodă” și, totodată, la o viziune, într-adevăr nouă și frapantă, se va lăsa sedus de acestea, însă mereu avertizat asupra

potențialului de disponibilitate pe care sistemul de așteptări al modelului cultural românesc i-l oferea. Această subliniere – obligatorie, după opinia noastră – are meritul de a justifica mai convingător cel puțin două „fenomene” importante ale relației lui Blaga cu poeticele (întrucât sunt mai multe) expresioniste.

Întâiul confirmă premisa că Blaga n-a preluat de la expresioniști nici „metode”, nici măcar „tehnici” stilistice; el a putut descoperi cel mult în vertijul artistic ce a cuprins spațiul german în cel de-al doilea deceniu al veacului impulsul de care creația sa, cantonată până atunci în modelul Goga-Coșbuc, repede resimțit ca desuet, acel reper iluminant de care un mare artist are nevoie spre a se descoperi, de fapt, pe sine însuși. Câteva detalii se pot invoca în susținerea acestei teze. În primul rând, Blaga ezită să vorbească de la început despre „expresionism”, preferând termenul, ce-i drept și acesta de circulație în epocă, de „nou stil”; în al doilea rând, el nu se raportează aproape deloc la artiștii (cu excepția, poate, a lui Kandinsky) din interiorul mișcării expresioniste; numele invocate de poetul român – Van Gogh, Nietzsche, Strindberg – în directă legătură cu mișcarea expresionistă sunt, desigur, personalități „exterioare” artei aparținătoare acestei mișcări, mai mult

precursori, fermenti, fără o responsabilitate directă cu dezvoltările ulterioare ale influenței lor. Printre scriitorii ca atare, poetul român va pomeni de Rilke, de Trakl și de Heym, ca afini cu propriul mod de a-și reprezenta arta poetică, or, dintre aceștia doar ultimul e, doctrinar vorbind, expresionist, însă și acesta, prin dispariția sa prematură, servește mai mult ca un „mit” al poeziei noi.

În al doilea rând, Blaga va face o mărturisire, din nefericire prea ușor trecută cu vederea de exegeții operei sale, în cunoscutul interviu acordat lui I. Valerian, în 1926 (vezi în Lucian Blaga. Studiu, antologie, tabel cronologic și bibliografie de Emil Vasilescu, Buc., Eminescu, 1981, col.

„Biblioteca critică, pp. 39-42), în care putem descifra sensul angajării sale poetice încă de la debut: „Adevăratul filon poetic nu l-am găsit decât la întoarcerea în țară, când pe deasupra crustei de studiu, formată la nemți, a inundat **fondul băștinaș al ființei mele**”. Acest „fond băștinaș” nu-i altceva decât categoria etnicului, pe care, cum știm, poetul și gânditorul o va aborda în disprețul oricărei înțelegeri folclorice de ordin etnografic, așadar ca o fatalitate. „Pentru mine, afirmă poetul în același interviu, etnicul este fatalitate, nu este program. Oricât ai căuta să-l ocolești, el se ține după tine, făcând parte din intimul persoanei tale.

Acest etnic însă nu înseamnă numaidecât folclor” (Ibid., p. 41).

Aceste două procese care au modelat poezia lui Blaga și prin mijlocirea unei mișcări care, la data formării autorului, reprezenta deopotrivă tot ceea ce se instituisse mai novator în materie în Europa vor putea explica, mai convingător, saltul pe care autorul Laudei somnului îl va face dincolo de „umbră” covârșitoare a acestei paradigme artistice. Aceasta va explica mai convingător, credem, ceea ce Marin Mincu va numi procesul de blagianizare a expresionismului (vezi 120, p. 47). Procesul acesta, pe care-l vom numi unul de depășire a expresionismului, desfășurat lent, fără tensiuni care să „accidenteze” notabil devenirea poeticii autorului, va surveni concomitent și solidar cu cel de apropiere, mereu mai sigură, a perspectivei „etnicului”, însemnând, în această interpretare, nu o simplă „primenire” formală, nu o modificare de elemente, ci o decantare interioară, o descindere tensionată în străfundurile ființei românești.

3.4. «Ecstaziile» expresioniste

Despre expresionism s-a scris relativ puțin pe plan european. Explicațiile, atât cât pot fi decupate din culele contradictorii ale timpului, ating deopotrivă zona „ideologicului” (anexarea post-festum a unui mesaj expresionist de către propaganda nazistă), dar și intimitatea mișcării: nu există un expresionism, ci **mai multe**, iar acest lucru nu se justifică, precum la alte orientări majore contemporane lui, doar prin adagiul că există atâtea „orientări”, „curente”, „mișcări” artistice câți artiști aderenți există. Întâi că, în cazul expresionismului, „faliile” funcționează încă din start: un expresionism de sorginte socială, „activistic”, un altul strict cantonat la nivelul artisticul (picturalului), unul „muzical”, altul „dramatic”, potrivit publicațiilor pledante, protagoniștilor; funcționează adesea chiar și un criteriu „geografic”.

În această perspectivă, e de înțeles de ce germanii au preferat metoda antologiilor de texte teoretice unor „istorii literare” ori unor studii aplicate ca structuri teoretice. În fond, ce reprezintă expresionismul? O mișcare? Un curent, o „școală”,

o „doctrină”, un „angajament estetic”? Sau doar un răspuns la criza catastrofală a conștiinței culturii europene de la începutul sec. al XX-lea? Sunt întrebări care depășesc pragul unei simple și comode curiozități.

Printre comentatorii avizați ai fenomenului în spațiul literaturii noastre, Nicolae Balotă, Ovidiu Cotruș și Eugen Todoran, leagă destinul acestuia de numele și interpretarea lui Blaga. Nu e întâmplător faptul că toți aparțin aceleiași generații și aceluiasi nucleu sibian „cerchist”, fiind discipoli ai filosofului. Și nu-i întâmplător nici faptul că toți trei se simt tentați să reinterpreteze esența mișcării prin prisma concepției lui Blaga ce leagă expresionismul german de romantism.

„În perspectiva blagiană, notează Nicolae Balotă, expresionismul reia năzuința romantică de a crea o artă prin care să nu te simți doar mișcat, ci și crescut, de a dobândi prin artă o conștiință mărită. Dar spre deosebire de romantism, expresionismul încearcă să exprime prin mijloace formale ceea ce romantismul redase prin conținut. Totodată expresionismul adoptă principiul naturalist al indiferenței estetice față de subiectivitate. Deosebire esențială, însă, expresionismul nu are deloc oroarea naturalismului pentru metafizică” (Cf. 6, p. 351).

Comentariul trimite, desigur, la aprecierile autorului Poemelor **luminii** din studiul intitulat Despre **naturalism** și publicat în volumul Fețele unui veac. „Expresionismul, spunea acolo Blaga – reia într-o privință problema romanticilor, de crea o artă, prin care să nu te simți numai mișcat, ci și **crescut**/.../ Expresionismul îndrăznește o soluție nouă a problemei. Expresionismul încearcă să dea prin mijloace **formale** ceea ce altădată romanticul încercase să rezolve numai prin conținut. Expresionismul obține creșterea conștiinței, ridicarea ființei umane pe un plan de esențe prin intensificarea mijloacelor formale...” (Vezi în V, p. 174, sbl. aut.). Eugen Todoran invocă aprecierea lui Blaga chiar la începutul unui subcapitol consacrat expresionismului, pentru a determina tocmai acea latură a mișcării care vizează raportul omului cu cosmosul, cu lucrurile, avansând ideea unei relații deterministe între impresionism și expresionism (Vezi 184, p. 156).

Blaga însă disociase net între cele două mișcări. În schimb, Ovidiu Cotruș așază indiscutabil Poemele luminii sub semnul influenței expresioniste. Criticul se lasă subjugat de interpretarea cunoscută a lui Tudor Vianu (din Fragmente moderne), de care totuși Blaga se va fi simțit departe, cât timp poetul va face disocieri de

substanță între cele două mișcări. Pentru Blaga, expresionismul, care este reprezentat generic prin „Noul stil”, are dimensiunea unei revoluții, a unei mutații autentice și de proporții: „Privind lucrurile și ființele pictate de Van Gogh, scrie el în articolul intitulat chiar Noul stil, culegi impresia de ansamblu că ele nu-și trăiesc viața lor, ci viața pictorului...” (Vezi în V, p. 188). Raportându-l la naturalism, poetul îl invocă pe Zola, cu afirmația că „opera de artă e un colț de natură văzut printr-un temperament; cineva a inversat formula aceasta pentru cazul lui Van Gogh: opera lui ar fi un temperament văzut printr-un colț de natură. Ceea ce din punctul de vedere al impresionismului era o abatere de la natură, o diformare a realității, e, pentru noua atitudine, expresia unei adânci mișcări sufletești...” (Ibid., p. 188).

Ovid S. Crohmălniceanu, după ce constată în mod pertinent lipsa de interes a criticii noastre literare pentru ecourile expresioniste (observația că influențele, „subterane”, cum le numește criticul, ar trebui căutate dincolo de o relație nemijlocită ni se pare și astăzi productivă), reduce și el viziunea teoretică a lui Blaga la deja mult discutata disociere de romantism avansată în Fețele unui veac: „Blaga insistă asupra aceluși ‘Wesen’, pe care căutau să-l facă a vorbi expresioniștii dincolo de

jocul aparențelor lumii. Și el se îndepărtează de realitate ca romanticii, dar în cu totul alt chip...” (vezi în 55, p. 21). Wesen e același concept, al esenței noii arte, pe care

mizaseră demonstrațiile teoretice ale lui Worringer ori Riegl, descoperite de aceștia mai ales în perspectiva deschisă de o cercetare a abstractului, cât timp poetul român o va căuta în perspectiva absolutului.

Până la urmă, influența expresionismului în literatura noastră se dovedește a fi, în terminologia lui Blaga însuși, una de natură catalitică (Ibid., p. 49). Însă, cum observă același cercetător, mișcarea ca atare e difuză, inconsistentă din punctul de vedere al unității programelor, ca și al nivelului de aderență din partea scriitorilor: „Expresionismul, chiar în patria sa (care patrie? – se pune întrebarea, când, cu privire la această mișcare, o patrie poate fi identificată doar la nivelul expresiei, adică al idiomului, n. ns.), a avut aspectul unei mișcări haotice. Tendințe extrem de divergente l-au însuflețit fără încetare; cuvintele care revin mereu în legătură cu el sunt acelea de ‘clocot’, ‘fierbere’, ‘tumul’, ‘erupție’, ‘revărsare’; neconținut, mișcarea a refuzat să respecte o singură linie directoare și a primit simultan sau succesiv impulsuri nu o dată divergente din centre diferite,

din Berlin și din Dresda, din München și Viena, din Innsbrück și Praga..." (Ibid., p. 48).

Până și rădăcinile expresionismului sunt disipate și alimentează încă din plin controversele, ca să nu mai vorbim despre originea și datarea utilizării conceptului pentru prima oară. Amelia Pavel (150, p. 7) atribuie începutul mișcării romanului *Die andere Seite* a lui Alfred Kubin, în 1900; rădăcinile s-ar pierde în romantismul târziu, în simbolism, în Art-Nouveau, în post- și neoimpre-sionism, în fovism, însă în felul acesta sunt subsumate trăsături distincte ale unei mișcări mai ample ce definește avangarda europeană. O particularitate: interesul pentru natură, cu semnificația oarecum nouă că e vorba de o „adevărată natură a naturii” (o natura naturata). Desigur, nu lipsesc, din poetica expresionistă, nici orașul, nici strada, ritmul modern, trepidația motoarelor, dar „toate acestea rămân împletite cu ideea prezenței umane ca element al naturii”, prin care se face joncțiunea cu arta primitivă și chiar cu arta populară (Ibid., p. 7-8). Sigur, ne aflăm în perspectiva expresionismului pictural („artistic”), acela căruia Blaga, deloc întâmplător, îi va acorda o importanță predilectă. Conceptele-cheie ale mișcării provin din filosofie și ele sunt *Erlebnis*, ca experiență, apoi energia, dar și *Abstraktion* și

Einfühlung (polare în faimosul titlu al lucrării lui Worringer), și, desigur, Pathos. Bipolaritatea, ambivalența, ca embleme ale „sufletului dual al artei”, de care va vorbi Blaga, registrul specific acelei coincidentia oppositorum ce traversează gândirea umană din Antichitate până la romantici, sunt semne ale unei atitudini care, așa cum anticipam în capitolul introductiv, se despart de trecut „rezumându-l” (expresia aparține tot lui Blaga și trimite la Nietzsche și Strindberg). „Abstract și ascetic în măsura în care izvorăște dintr-o experiență de zbucium, de spaime existențiale și istorice presimțite și prevestite”, scrie aceeași cercetătoare (Ibid., p. 19); carnal și armonic în măsura în care are conștiința, amintirea și năzuința contopirii și înțelegerii euforice a omului cu universul în care trăiește și a cărei istorie o face, expresionismul identifică în cartea lui Worringer propriul său portret: „Ianus cu dublă fizionomie – crispată pe de o parte, extatică pe cealaltă”.

Să urmărim însă, la sursă, în plan ideatic și poetic, principalele articulații ale mișcării. Într-o lucrare tip antologie, relativ recentă, intitulată *Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung*, Zürich-München, 1987, realizată de Paul Raabe) se renunță, într-un fel, la vechile criterii de succesiune a atitudinilor gen manifeste,

arte poetice, făcându-se loc unor studii de sinteză, unele realizate din afara curentului. Criteriul ambiționează, astfel, să ofere indicii și despre eventuale „ecouri”, prelungiri, decantări ale acestuia în conștiința literară și artistică a Germaniei (dar și a Europei), problemă de o mare acuitate care n-a lipsit aproape deloc din preocupările „istoricilor” literari. Astfel, într-o primă secțiune, intitulată Prolog, se oferă integral un studiu al lui Stefan Zweig, intitulat *Das neue Pathos*, publicat întâia oară în revista *Das literarische Echo*, din 15 septembrie 1909.

Zweig, cum se știe, n-a aparținut de drept mișcării, chiar dacă, mai ales la nivelul eseisticii sale, a fost considerat în mod tacit ca unul inserat climatului respectiv. Considerațiile sale care, în viziunea autorului acestei antologii, se vor, deci, un „prolog”, un punct de originare și de pornire a „pathosului” expresionist propriu-zis, devin extrem de simptomatice pentru preluarea, de către Blaga, a unor anumite deschideri ale expresionismului. În primul rând, Stefan Zweig vorbește despre poezie într-o viziune aproape novalisiană, dacă nu chiar pre-heideggeriană. „Poezia originară, scrie el, aceea care rămâne prin scris și prin tipărit, nu era nimic altceva decât o abia modelată limbă desprinsă de strigăt, de bucurie sau de durere, de

măhnire sau descurajare, de amintire sau de vrajă; însă totdeauna din preaplinul unei sensibilități...” (Cf. 77, p. 15).

Întâlnim o serie întreagă de termeni care articulează ‘figura’ noului Pathos: „Das Gedicht jener Grossen und Fernen, die zuerst aus dem aufspringenden Schrei des Gefühls und Rede fanden, war eine Ansprache an die Menge, eine Mahnung, eine Anfeuerung, eine Ekstatik, eine direkte elektrische Entladung von Gefühl zu Gefühl...” (Ibid.). Interesantă e disocierea, fixată încă din primul enunț prin acele atribute „scrisă” și „tipărită” ale poeziei, între Wort și Rede, „cuvânt” și „vorbire” („grai”, ar spune Blaga), ca și șirul de nomina din aceeași sferă a ‘Limbii’ (Sprache): asimilarea poeziei seriei de Ansprachen, chiar dacă această cuvântare, discurs către gloată (die Menge) ca la Mallarmé, apoi Anfeuerung (‘avertisement’), Ekstază, „o directă descărcare electrică simțământ după simțământ” reprezintă, pe de o parte, „reîncărcarea” acestuia cu noi „sarcini”, de natură patetică, dar și re-originaarea ei într-un timp imemorial. Căci Zweig amintește în același context de experiența homerică și de modelul străvechi de impunere a poetului.

În legătură cu aceasta, am putea invoca aici și poziția Mariei Corti dintr-un excelent articol publicat

În revista *Il Cavallo di Troia* în care, vorbind de originea poeziei și de modelul homeric sau, mai precis, pre-homeric, aedic, de impunere a acesteia, autoarea insistă asupra apariției, prin intermediul mitului odiseic, a conștiinței critice a poeticului, recte a autoreflexivității. Zweig vede și el necesară, „astăzi, o întoarcere spre acest originar, lăuntric contact dintre poet și ascultător” ca modalitate – și garanție totodată, de înfăptuire a unui „nou Pathos” (Ibid.). Să reținem din „viziunile” zweig-iene, în primul rând, aceste prefigurări ale „extazelor” noului pathos ce vor conferi expresionismului atributul de „expresie pentru prima oară și cu măreție a sufletului însuși al secolului al XX-lea”, în aprecierea lui Klaus Berger (Apud 150, p. 7), dar și acea aură ușor nostalgică după un timp imemorial care s-a transformat, la Blaga, într-un topos a ceea ce critica a fost mereu tentată să vadă un refuz al poeziei expresioniste.

Din secțiunea pusă sub semnul *Frühe Hinweise 1913-1914*, adică a indiciilor timpurii, reținem din studiul (întâiul de esență) lui Kurt Hiller intitulat *Zur neue Lyrik*, din 1913, mai întâi, încercarea de a înregistra „schimbarea” paradigmatică a finalității poeticului: „Ich setze als Ziel der Gedichtschreibung: das pathetische Ausschöpfen dessen, was dem entwickeltsten Typus Mensch

begegnet; also: ehrliche Formung der tausend kleinen und grossen t glich Herrlichkeiten und Schmerzlichkeiten im Erleben des intellektuellen St dters..." ( n: 77, p. 25). Kurt Hiller se va război în acest studiu cu ceea ce el numește, cu ironie, „lirică progresistă”,  ncerc nd să identifice precursori ai poeticilor expresioniste; paradoxal însă, Hiller desfide experiența lirică a lui Gottfried Benn din prima perioadă a creației acestuia, numindu-l pe marele poet un „schneidige Medizyniker Herr Gottfried Benn”, „a cărui poezie nu-i altceva dec t ca o defeca ie (als Def kation) fără imbold lăuntric” (Ibid., p. 26). Hiller dore te o eliberare a orizontului poetic, spre cotidianitate, condamn nd „fenomenul epigonic”, în mod prevalent Kitsch-ul; ne n teleas  rămâne judecata aplicată liricii benniene, iar în acest sens se poate avansa o similitudine a atitudinii sale cu cea a lui Ion Barbu de mai târziu viz nd „poezia lene  ”  i, desigur, pe cea a lui Arghezi.

Într-o altă sec iune, g sim, sub genericul Darstellungen und Diskussionen (1915-1920), un studiu faimos, Expressionismus in der Dichtung (din 1916), semnat de cunoscutul Kasimir Edschmid. Confruntarea va fi,  n opinia autorului,  ntre exterior  i interior,  ntre Aussenstehende  i Innenstehende, dualitate care vizeaz  raportul

dintre timpul ca vremelnice și absolut: „Schon der Aussenstehende hat zwischen dem Absoluten und sich die Zeit. Der Innenstehende und Beteiligte hat zu der Zeit noch die Sehnsucht, dass der Ausdruck, dem er die unendliche Form gibt, der dauernde sei. Ihm verwirrt das Urteil noch dazu die Liebe. Es gibt darum nur eine Forderung: Grausamkeit” (Op. cit., p. 91). Interioritatea și participarea țin, sugerează criticul, de categoria dorinței, a dorului (Sehnsucht), a cărei expresie este, căreia îi dă o „nemărginită formă”, în durată. Ea derutează prin chiar decizia vieții. Nu se promovează, deci, decât cruzimea.

Expresionismul n-are nimic de-a face cu impresionismul, afirmă Edschmid, „Er hat keinen inneren Kontakt, nicht einmal den des neuen, der den alten erschlägt”; i se refuză deci și maniera, esențială totuși, în care noul răpune vechiul, într-o parte și în alta.

Disocierea o va face și Blaga, cum deja am văzut mai înainte. Apariția „noilor artiști”, mai exact a „artiștilor noii mișcări” (die Künstler der neuen Bewegung), care refuzau să mai ofere „emoția facilă” (die leichte Erregung) precum impresioniștii, care îi pregătiseră și îi anunțaseră totuși; „Ihnen entfaltete das Gefühl sich masslos. Sie sahen nicht. Sie Schauten. Sie photographierten nicht.

Sie hatten Gesichte" (Vezi în Op. cit., 70, p. 94 și 95, sbl. aut.). O poetică cu o conștiință clară a antidiscursivității și cu o limpede reprezentare vizionară. Noii artiști vâneau „das Erlebnis, das anélt", „trăirea care dăinuie". Un sentiment de grandoare ia locul relativismului futil al impresioniștilor: „In ihm stand die Erde, das Dasein als eine grosse Vision", acest „Pământ", pe care Lucian Blaga îl va invoca, la fel de grandilocvent, să-i dea aripi, dar și existența, acest Dasein, care, în interpretarea ce se lasă încă puțin așteptată a lui Heidegger, însemna și omenescul, omul, ca „eine grosse Vision", iar acestea toate „sollten erfasst werden im Kern und im Ursprünglichen", trebuiau înțelese, deci, ca esență și ca origine. (Ibid., p. 95-96).

Continuăm să reperăm mai degrabă accentele „ekstatice" ale expresionismului, conștienți, pe de o parte, de aspectul său pluriform, iar pe de alta, de contingența imediată și esențială a acestei „fețe" a sa cu opera și cu temperamentul lui Lucian Blaga. Altfel, ar trebui, încă o dată, să subliniem, așa cum o face Paolo Chiarini (Vezi **31**, p. XIX și succ.), climatul „revoluționar", de profundă și irevocabilă „schimbare" în care mișcarea se produce și al cărei „strigăt" (Schrei) se dorește a fi. „Încheieturile începură să scârțâie", preia criticul italian o formulă

celebră a lui Gottfried Benn; însă aceste semne de prăbușire, de sentiment că ceva nu mai merge, că totul trebuie schimbat, a condus și la ceea ce același Chiarini consideră a fi „un atteggiamento psicologico largamente diffuso fra le giovani generazioni intellettuali: atteggiamento di rivolta contro una tradizione che non é solo culturale” (Op. cit., p. XIX). În acest sens versurile lui Johannes R. Becher, dintr-un program premonitiv intitulat „Adio”, sună încă și astăzi într-un mod sentențios: „Se anunțau lucruri monstruoase într-o limbă comprehensibilă doar celor inițiați...”. Chiarini crede a descoperi în acest strigăt de disperare și de revoltă „il primo fondamento di quella variegata e cangiante ‘koiné’ che va sotto il nome di Espressionismo” (Ibid., p. XX și XXI). Poeticile programatice ale expresionismului recheamă parcă tulburătoarea căutare baudelairiană a acelui „ceva nou”, dar și schimbarea lumii și a omului, ca locuitor vremelnic al ei; o nevoie de schimbare, a lumii înțeleasă într-o ordine încremenită, înghețată, dar și acea „koiné” a acesteia, căci, lumea se dă, nu-i așa, (es gibt-ul heideggerian), în sensul de „se proiectează”, mai ales ca limbaj.

Printre precursori, alături de Nietzsche, sunt amintiți, aici, și Kierkegaard și Bergson, ba chiar și „extremistul anarhic” Bakunin, și ideile marxiste

mijlocite de revizionismul social-democratic; ele alimentează „motorul asurzitor” al unei „mașini” care înțelege să schimbe arta ca pe un mijloc sigur de a schimba viața însăși. Totuși, datorită consecințelor de coloratură național-socialistă de mai târziu, expresioniștii, ei înșiși, se vor feri de recunoașteri de angajamente „politice” și „ideologice”; în plus, gruparea de la revista *Sturm*, a lui Herwarth Walden, va insista mai degrabă asupra factorului interiorității; pentru ei, „arta, inumană ca Dumnezeu”, va reprezenta angajamentul, unicul, „de a da formă vieții” (Ibid., p. XXI).

Un alt protagonist al mișcării, Lothar Schreyer, recunoaște că umanitatea a ajuns la o cotitură dureroasă a istoriei sale, preludiu al survenirii unei noi lumi; de o parte, „noi nu mai putem simți și gândi în termeni de „vechi valori”, ori mai exact, „noi valori se determină în noi”, în vreme ce „vechi valori solicită un semnificat nou, iar semnificatul nou generează în ele o nouă energie” (Ibid., p. XXII).

Sunt, aproape, cuvintele cu care Blaga însoțește comentariul său la pictura lui Van Gogh; gânditorul român va vorbi în termeni de necesitate de schimbare a înseși fundamentelor esteticii, căci, „opera lui (a lui Van Gogh, n. ns.) nu putea să fie înțeleasă cu estetica impresionistă. Se cerea în

fața ei o schimbare de atitudine. Cu o logică hrănită de „nuanțe”, era de la sine înțeles ca impresionismul să nu vadă în opera lui Van Gogh decât negațiuni: diformare a naturii, brutalitate...” (Vezi în VI, p. 187-188).

O natură bifrons a expresionismului stabilește și cercetătorul italian deja citat, descoperind o percepție a activității creatoare ca o dedublare („come un ‘doppio’”) a ei în două tendințe contradictorii și bipolare, dar pe care, ca într-un cerc dinamic (expresia e a lui F. Martini, din studiul intitulat *Was war Expressionismus?*, din 1948), își propune să le reconcilieze: pe de o parte, aspectul expresiv, mai precis opțiunea pentru structurile expresive eliptice și „uscate” (ca de ex., glosa în locul dizertației, dar și a articolului de fond, aforismul în locul tratatului filosofic, anecdoticul în locul celor mai ample construcții epice etc.); această opțiune conduce la tensiune ‘expresivă’, la refuzul „inspirației” (să ne amintim de sensul pe care I. Barbu conferă acestui refuz), cu alte cuvinte, la o poetică ‘anti-lirică’ și ‘operativă’; aceasta ar fi tendința, să-i spunem, „urbană” a mișcării, în care, totuși, peisajul citadin e convocat mai ales pentru a fi divulgat; extaza devine astfel o formă de refuz, o negație întoarsă; în sfârșit, cealaltă direcție, reprezintă, potrivit lui Paolo

Chiarini, „tendința Expresionismului de a se istovi în momentul negativ al criticii, privilegiind adică acea ‘pars destruens’ a unei atitudini mentale care foarte rar, în ambianța curentului, ar fi ajuns să definească liniile acelei ‘pars costruens’ și să-și fixeze obiective precise, fără să nu se reverse în utopie” (Op. cit., p. XXVI-XXVII).

Ajungem, prin aceasta, la o trăsătură esențială a expresionismului, nu totdeauna reținută și analizată ca atare de către istoricii literari: este vorba despre funcția ‘maieutică’ și catalizatoare a poeticii expresioniste. O funcție catabazică, deci, preluând termenul exact al lui Blaga, dublu reprezentată și susținută, pe de o parte prin însuși „comportamentul” catalizator al culturii germane, căreia îi aparține, iar pe de altă parte, al ofertei sale înseși (Vezi și 34, p. XXVIII). Să mai adăugăm, de asemenea, asumarea, de către protagoniștii mișcării, a unui aure de „sălbatici”, de „primitivi”, în sensul fauvismului, termeni-cheie și ispititori pentru devenirea ulterioară a poetului și gânditorului român. Însă bipolaritatea e deopotrivă ideologică și stilistică. Aceasta din urmă ne interesează în mare măsură cel puțin din două rațiuni aparent diverse, dar care, coroborate, pot contribui la decelarea unor factori catabazici, formativi ai operei poetice și filosofice a lui Lucian

Blaga. Acea 'koiné' visată și „experimentată” de expresioniștii de vocație, bazată pe refuzul normalității și pe asumarea stilistică a unui barochism exasperat, umflat de imagini și de metafore, semnifică și căutarea, prin limbaj, a unei ființe pierdute; la Blaga metaforismul va deveni o ratio, pentru poetică, dar și pentru filosofie, un temei, dar și un modus producendi, un modus operandi, aproape o metodă. Nu-i de mirare, în această perspectivă, că obsesia bipolarității, a acelei coincidentia oppositorum, îl va conduce, prin intermediul unor metafore (Marele Anonim, Censura transcendentă, cunoaștere luciferică, categorii nooabisale, ca să nu mai vorbim de epitele atribuite categoriilor temporale), la însuși modul propriu de producere și de **construire** a discursului filosofic.

Chiarini avansează chiar ideea de a se vorbi de „una chiara polarità nella polarità”, or, această dublă polarizare conduce discursul la o tensiune neîntâlnită nici la romantici, nici la mistici, fiindcă ea desemenează punctul-cheie al „clipei ekstactice” (Op. cit., p. XV). Becher vorbise de „seismografele inimii”, prin care individul se recunoaște în armonie universală și în unitate cu Totul, iar pe de altă parte celebrează „mistica nuntă” cu masa, gata, aceasta,

să culeagă – ca un pântec fecund – Verbul agent al Ideii” (Ibid., p. XLI).

Gottfried Benn, poate figura cea mai proeminentă a expresionismului poetic german și european, va face, în 1935, într-un spirit pronunțat polemic, un „inventar” al mișcării, fie și în cadrul noilor condiții sociale și politice impuse de nazism, cu care poetul coțeta în acel moment. În articolul-studiu intitulat *Bekenntnis zum Expressionismus* (Cf. în 77, 235-247, dar și în traducere italiană, în 15, 146-163), poetul va tranșa ab initio problema caracterului universal al mișcării: „Zunócht muss man einmal Richtigsstellen, dass der Expressionismus keine deutsche Frivolitét war und auch keine suslóndische Machenschaft, sondern ein europóischer Stil” (Op. cit., p. 236, citatele vor fi date din originalul inclus în antologia de la nr. 70).

Disocierea întreprinsă de Benn e importantă în planul reprezentării poeticului european la acea dată, adică perioada 1910-1925, „vârsta”, cum se știe, considerată clasică a expresionismului. Poetul afirmă că în această perioadă „nu mai exista practic în Europa o creativitate naivă, adică paralelă obiectului, ci doar una antinaturalistă” (Ibid., sbl. ns. G.P.). Sublinierile au menirea de a ne trimite nemijlocit la două operații emblematice întreprinse de Lucian Blaga: războiul acestuia,

declarat și repetat, cu naturalismul, mai mult cu oricare dintre „ismele” vechi, iar pe de alta, conceptul său operațional filosofic de „despicare” a lucrului, a obiectului, de situație și, drept consecință, de potențare în orizontul misterului a acestuia, prin categoriile abisale; cunoașterea luciferică tocmai asta preconizează, o cufundare, o identificare, din interior, cu obiectul pentru a-l asuma în perspectiva unei posibile „revelații”. Identificăm aici chiar un fel de ars operandi a poeticilor „noi”, de care Gottfried Benn devenise conștient, la aproape două decenii de la „decesul” expresionismului. În aceasta suntem tentați să identificăm posibilele mutații din estetica lui Blaga, influențele de natură catabazică de care el însuși a vorbit.

Gottfried Benn asociază, apoi, expresionismul cu futurismul italian, căruia îi recunoaște și îi exaltă „iubirea pericolului”, decretată de Marinetti, dar și „obișnuința cu energia și temeritatea”, „saltul mortal”, dar și cu cubismul (de care vorbește Blaga însuși, cu un deceniu mai înainte, în 1926, când îl asociază pe Brâncuși „Noului Stil”); în fond, afirmă poetul german, ele sunt „unitare în atitudinea lăuntrică de fond ca distrugere a realității, ca mod crud de a merge-la-rădăcina-lucrurilor, până acolo unde acestea nu mai pot fi schimbate, colorate cu

nuanțe individualiste și senzualistice, falsificate, extenuate, deplasate în sens utilitar în procesul psihologic, însă în permanenta tăcere necazuală a Eului absolut” (Op. cit., p. 237). În această perspectivă, Benn poate asocia expresionismului figuri atât de diverse precum Goethe, cu faimoasa sa poezie An Schwager Kronos, admirată și de poetul român, în care vede o mostră de poetică expresionistă avant-la-léttre, Kleist, Hölderlin, Hauptmann, Wagner, Nietzsche, apoi Van Gogh, Munch, toate nume invocate și de Blaga. Benn crede chiar că „Wir können also wohl sagen, dass ein Bestandteil aller Kunst die expressionistische Realisation ist und dass sie nur zu einer bestimmten Zeit, nämlich der eben vergangenen, repräsentativ und stilbestimmend aus vielen Gehirnen in Erscheinung trat” (p. 238).

A „contrasemna” un stil, nou, expresionist, devine, deci, năzuința fiecărei opere. În Europa perioadei respective, adaugă Benn, nu exista altă realitate decât cea în total dezacord cu cea proiectată de naturalism sau mai degrabă cu propria sa caricatură. „Spiritul nu avea nici o realitate. El s-a întors spre realitatea sa interioară, la ființa sa, la biologia sa, la constituția sa, la încrucișările sale de tip fiziologic și psihologic, la creația sa, la strălucirea sa. Metoda de a valorifica

aceasta, de a accepta pentru sine această posesiune, a fost potențarea propriei laturi productive, într-un mod un pic indian, a fost ekstază, un anumit tip de beție lăuntrică” (Op. cit., p. 239).

Ekstazele, avertizează autorul, nu sunt însă rău famate în domeniul etnologiei, căci „Dionysos (și al lui Nietzsche, n. ns. G.P.) a ajuns la propriul său popor de păstori”, iar aceste neamuri ale munților, „scutite de isterii, se clătinau în delir în cortegiul său orfic și mai târziu Meister Eckardt și Jakob Böhme au avut viziuni”. Blaga se putea recunoaște foarte bine în aceste cuvinte bânuite de cutremurare aproape mistică, dacă însă poetul român n-ar fi trăit și conferit expresie acestor „năluci”, dar și acestor realități ale noului suflet european, cu mult mai devreme decât poetul german. El ajunsese deja, în 1935, nu neapărat la depășirea acestor aporii ale extazului, cât și la descoperirea și apropierea definitivă a „neamului său de păstori”, dar și la asumarea „părții sale indice”, căci în dramele sale poetice atmosfera descrisă aici de Gottfried Benn se decantase în ritmuri și în palinodii lirice de captivant relief.

Drumul spre interior, în reprezentarea lui Benn, merge de la refuzul, de la destrucția pozitivismului gregar, la „straturile creației, spre arhetipuri, spre mituri” (p. 241). În plus, Benn

asimilează expresionismului („perfectul corespondent”, îl numește el) fizicii moderne și matematicii ne-euclidiene, exact cum făcuse Blaga însuși, atunci când vorbise despre Einstein, despre Mach, despre matematici.

„Ekstazele” expresionismului reprezintă, indiscutabil, elemente profund modelatoare pentru filosofia și lirica lui Lucian Blaga. Nu trebuie căutate „elemente”, „accente” nemijlocite, împrumuturi în ordinea deterministă a istoriilor literare tradiționale; se cuvine, dimpotrivă, mers în profunzime, în înseși aporiile acestui „nou spirit”, „nou stil” care, iată, îl in-formează pe poetul român, îl marchează într-un moment fast al existenței sale, oferindu-i, mai mult decât orientări și direcții, impulsul așteptat, suveran întru identificarea propriei căi de determinare într-un câmp stilistic și ideatic în care refuza să fie doar un martor, ci chiar un actant.

IV. METAFORICUL ȘI REVELATORIUL – INSTANȚE CONFLICTUALE ALE POESIS-ULUI

4.1. Metafora: de la «orizontul stilistic» la perspectiva referențială

Stranie trebuie să fi părut, în 1937, decizia lui Lucian Blaga de a prelua, din achizițiile stilisticii tradiționale, un concept, un trop, oricât de prestigios, spre a-i conferi un statut epistemologic. Stranietatea, trebuie spus, se va mai fi diminuat, dat fiind că filosoful recidiva, într-un fel, dacă ne gândim la întâiul său studiu întemeietor de sistem filosofic, Eonul dogmatic, din 1931. Dar încă și mai stranie ar trebui să ne pară astăzi rezerva, fățișă ori abia camuflată, pe care „specialiștii” domeniului o manifestă tocmai față de „natura” limbajului conceptual al filosofului.

Problema limbajului filosofic, alături de cea a obstinației de a crea un sistem filosofic și încă unul de o dimensiune arhitecturală sfidând orizontul de

așteptare al cititorului format în spiritul „modernității”, al „tranzitoriului și al fugitivului”, așadar al „fragmentului”, rămâne și astăzi în centrul receptării și al valorificării operei sale. Dar de ce metafora? De ce un concept și, mai ales, unul împrumutat din stilistică, domeniu pe care autorul n-a pregetat să-l recuze, când doar nu l-a ignorat? Și, mai departe, era/este metafora un termen susceptibil să opereze categorial în „câmpul” filosoficului? Opțiunea lui Blaga, când e vorba de concepte, nu putea să fie accidentală: autorul debutase, în 1922, cu un studiu, *Cultură și cunoștință* (o variantă a tezei de doctorat susținută la Viena), în care preocuparea sa pentru categorii era extrem de vie, pornind de la încercarea de redefinire a lor: „categorii se numesc ideile cu conținut foarte redus și cu o sferă foarte largă a cauzalității, a substanței, a existenței etc. ...”; autorul fixează chiar „istoria” problemei, așezându-l pe Aristotel la originea efortului de definire și sistematizare, iar pe Kant la capătul unui drum care echivalează cu o consacrare: „... de la el încoace, afirmă tânărul eseist, problema categoriilor e una din cele mai însemnate în filosofie și a preocupat deopotrivă metafizicieni și oameni de știință” (vezi VI, p. 39).

Problema limbajului conceptual al filosofiei lui Blaga reprezintă, credem, însemnul unui efort de depășire a crizei metafizicii occidentale din interiorul acesteia (trăind-o până la capăt, cum sugerase Heidegger în interpretarea lui Vattimo, a se vedea **lucr. ns.**, p. 47 și succ.); în același timp, trebuie refuzat necondiționat orice indiciu a ceea ce s-ar putea numi „răsfăț expresiv”, orice tentație de „îmbălsămare” lingvistică ori, cum s-a încercat a se acredita, de „tratate” din perspectivă poetică a filosofiei. Așa cum vom proba, metafora în calitate de concept filosofic constituie chiar o preocupare recentă, din punctul de vedere al analizării șanselor sale de emergență în acest câmp al cunoașterii. Cel puțin trei dintre cei mai reprezentativi gânditori contemporani, francezii Paul Ricoeur și Jacques Derrida, și italianul Umberto Eco, au acordat metaforei un interes distinct, prioritar, fie în direcția întemeierii acestui concept în „câmpul” filosofiei (gândirii reflexive), fie ca punct nodal al ceea ce astăzi se numește „filosofia limbajului”.

Nu vom vorbi aici despre Blaga în termeni de precursor; ispita de sorginte protocronistă e prea mare; va fi suficient însă să-i omologăm pozițiile, redefinindu-i proiectul în punctul în care acesta intersectează una din preocupările majore ale gândirii ultimei jumătăți de veac.

Incipit-ul celui de-al doilea studiu al volumului Geneza metaforei și sensul culturii, din 1937, articulează o netă disociere de aspectul „stilistic”, ce făcuse obiectul volumului Orizont și stil: „Stilul unei opere de artă, afirmă autorul, sau al unei creații de cultură, manifestă multiple aspecte, dintre care unele cel puțin posedă desigur o profunzime și un sens «categorial»,” (Cf. VIII, p. 349). „Valorile” stilistice includeau, amintește autorul concluziile studiului anterior, perspectiva orizontică, atmosfera axiologică, sensuri de atmosferă și de formă. Însă, avertizează el, o operă de artă și în general o creație de cultură e dotată, în afara stilului, și cu o „substanță”. Iar această „substanță”, „decuplată”, cum se vede, de Blaga, de la structura sa conceptual filosofică, se deosebește, când e vorba de o creație de cultură, de ceea ce am numi substanța din natură („spre deosebire de substanța lucrurilor reale din lumea sensibilă...”, Ibid., p. 350) prin „aspectul său «metaforic»”, în sensul că „substanța creațiilor nu posedă o semnificație și un rost prin ea însăși; aci substanța ține parcă loc de altceva; aci substanța este un precipitat, ce implică un transfer și o conjugare de termeni ce aparțin unor regiuni sau domenii diferite” (Ibid., p. 350).

Breșa a fost făcută, deschiderea spre adoptarea criteriului „metaforic” de subsumare distinctă a specificului creației umane odată operată, filosofului nu-i mai rămâne decât să atace frontal principala obiecție pe care o intuiește în preajmă; această obiecție vizează tocmai posibilitatea ca metaforicul să țină de stil: „Nu este oare capitolul despre metafore unul din cele mai importante în toate manualele de «stilistică», care au ieșit din teascurile tiparnițelor de pretutindeni?” (Ibid., p. 350). Ne aflăm, avertizează Blaga, în „puterea unei obișnuințe”, de aceea el își propune „să legitimizeze și celălalt fel de a vedea lucrurile” (Ibid.).

Înainte însă de schimbarea registrului aperceptiv, autorul simte nevoia unei „chemări la ordine”, invocând două aspecte considerate metodologic obligatorii. Într-o notă, el expediază grăbit problema „semnificației etimologice” a termenului și toată, bogata sa „istorie”: „Cuvântul metaforă vine de la grecescul metafererein (meta-fora), care însemnează ‘a duce dincolo’, ‘a duce încolo și încoace’. Autorii latini din evul mediu și de mai târziu traduceau termenul cu acela de «translație», «transport»; astăzi am zice «transfer». Aristotel s-a ocupat de metafore în poetica sa deosebind mai multe variante, mai ales pe temeiul teoriei genurilor. Clasificarea metaforelor diferă consi-

derabil de la autor la autor. Cum noi vom da în studiul de față metaforicului o semnificație cu tendinți de generalizare, nu vom intra în analize de amănunt, și mai ales nu vom întreprinde o vânătoare de variante metaforice încă necunoscute...” (Op. cit., p. 350). Pare ciudat, însă această trimitere de subsol cuprinde în nuce atât distanța pe care filosoful și-o ia pentru a marca singularitatea demersului său cât și, în fraza finală, o schimbare de registru notabilă, rareori remarcată în analizele care i-au fost consacrate: „Față de însemnătatea ce i-o atribuie cercetările de până acum, metafora câștigă pe urma meditațiilor noastre enorm în importanță” (Ibid.). Așadar, metafora e cea care va ieși învingătoare, câștigătoare, iar nu filosofia.

Nota de subsol a lui Blaga „rezumă” o întreagă istorie a metaforei ca trop. Nu întâmplător, Paul Ricoeur, în faimoasa sa lucrare *La Métaphore vive*, ale cărei studii analitice, din care aceasta e alcătuită, au început să apară cu aproape patru decenii și jumătate mai târziu, nici nu face altceva decât o „analitică”, în baza marilor trasee ale problemei, a principalelor aspecte pe care le-a suscitât metafora în istoria filosofiei, artei, a culturii occidentale de la Aristotel până astăzi. Ne propunem să valorificăm, atenți la punctele

intersective cu problematica metaforei la Blaga, ideile esențiale ale lui Paul Ricoeur.

Întâiul studiu din cele opt ale celebrei lucrări a fenomenologului francez, cel consacrat lui Aristotel, începe prin a sublinia ceea ce el numește „o sursă de perplexitate”, recte, însuși paradoxul problemei metaforei: „Paradoxul istoric al problemei metaforei constă în faptul că ea ne parvine prin mijlocirea unei discipline care a murit cam pe la jumătatea secolului al XIX-lea, când a încetat să figureze în cursus studiorum din colegii. Această legătură dintre o metaforă și o disciplină moartă este o sursă de mare perplexitate; întoarcerea modernilor la problema metaforei nu-i condamnă oare la zadarnica ambiție de a face ca retorica să învie din propria-i cenușă?” (162, p. 19). Anticipând concluziile studiilor lui Ricoeur, dar și disocierile avansate de Blaga însuși, răspunsul la această întrebare va fi negativ, adică neutru cu privire la retorică; căci nu retorica în calitate de „disciplină moartă” va sta în centrul unei eventuale „ambiții” a modernilor, ci sustragerea metaforei, cu întregul ei potențial pulsatoriu, din această dependență și alocarea ei „câmpului” tensional al gândirii, adică al reflecției filosofice.

În fapt, avertizează autorul francez, înainte ca metafora să „intre” în taxonomia figurilor, „a existat

marea retorică a lui Aristotel; dar înaintea acesteia, a existat folosirea sălbatică a cuvântului și ambiția de a capta prin mijlocirea unei tehnici speciale puterea lui primejdioasă” (Op. cit., p. 21). Mai mult, retorica Stagiritului e „o disciplină domesticită, solid legată de filosofie prin teoria argumentației, la care retorica, în momentul său de declin, a renunțat, amputând-o” (Ibid.). Printre „dușmanii” metaforei, Ricoeur îl va așeza drept cap de serie pe Platon însuși și la el va face aluzie atunci când va divulga „o interpretare pe care o putem numi și «cosmetică», și culinară „și care, deci, nu vor vedea în ea (în metaforă, n. ns. G.P.) decât un simplu ornament și o pură delectare” (Op. cit., p. 22).

Citând din *Poetica*, filosoful reia, reinterpretând-o, celebra definiție aristotelică a metaforei ca „transfer”, la care se referise și Blaga: „Metafora este transferul asupra unui lucru al unui nume ce desemnează alt lucru, transferul sau al genului asupra speciei, sau al speciei asupra genului, sau al speciei asupra speciei, sau conform raportului de analogie” (1457 b 6-9, vezi în 161, p. 26-27). Blocarea definiției în sfera numelui, observă cu pertinentță Ricoeur, va pecetlui soarta metaforei pentru multe secole de-acum înainte, căci „ea va fi raportată la poetică și la retorică, nu la nivelul discursului, ci la nivelul unui segment de discurs,

numele” (Op. cit., p. 28). Însă lărgirea sferei ei referențiale până la nivelul discursului va constitui o provocare și, în același timp, o miză a demersului filosofului francez. Această extensie, care trece prin semantică și sfârșește în filosofic, pe care Ricoeur o va finaliza în cadrul ultimelor două studii ale lucrării sale, cele intitulate *Metaforă și referință* și *Metaforă și discurs filosofic*, ne interesează de fapt și în legătură cu „problema metaforei” la filosoful și poetul român.

„Ce spune enunțul metaforic despre realitate?”, aceasta e întrebarea esențială, actuală, ce poate întreține, astăzi, interesul pentru metaforă din perspectiva semanticii și a hermeneuticii spre ale cărei răspunsuri se focalizează discursul analitic al lui Paul Ricoeur din studiul *Metaforă și referință* dedicat lui Mircea Eliade. Demersul său vizează, strategic, scoaterea „problemei” din orizontul retoricii. Filosoful francez pleacă de la o altă disociere, anume dintre semiotică și semantică, „importantă pentru noi aici: pe baza actului predicativ, intentatul discursului vizează un real extralingvistic care este referentul său. În timp ce semnul nu trimite decât la alte semne în imanența unui sistem, discursul se referă la lucruri. Semnul diferă de semn, discursul se referă la lume. Diferența este semiotică, referința este semantică”

(161, p. 335). Ricoeur și-l asociază în această disociere pe Emile Benveniste, cu celebra sa distincție: „Niciodată, în domeniul semioticii, nu ne ocupăm de relația semnului cu lucrurile, denotate, nici cu raporturile dintre limbă și lume” (Apud 161, p. 335-336). În fond, cum precizează autorul, distincția aparținuse, în domeniul logicii, lui Gottlob Frege, pe care însă el o consideră valabilă pentru orice fel de discurs; distincția lui Frege era între Sinn (sens) și Bedeutung (referință sau denotație). Căci, fiindcă, potrivit lui Frege, trebuie gândită „Legătura constantă dintre semn, sensul său și denotația sa”, sistemul relațional dintre ele se stabilește pornind de la faptul că sensul este ceea ce spune propoziția, referința sau denotația, acel ceva despre care este spus sensul” (Ibid., p. 336).

Această distincție, cu un pronunțat caracter extensiv, are finalmente și meritul de a plasa problema sub semnul hermeneuticii, mutând interesul „referențial” de la frază la text. Cum poate fi definit textul în această nouă deschidere? „Textul este o entitate complexă de discurs – afirmă Ricoeur – ale cărei caracteristici nu se reduc la cele ale unității de discurs sau de frază. Prin text nu înțeleg numai și nici chiar în primul rând scriitura, deși scriitura pune prin ea însăși probleme originale care interesează direct soarta referinței; înțeleg, în

mod prioritar, producerea discursului ca operă” (Op. cit., p. 339, sbl. ns. G.P.). Cum poate fi definită această schimbare, totodată, extensie a trecerii de la un sens liminar la o semnificație „globală”, de la sens la, de fapt, interpretare?

În primul rând, sugerează filosoful francez, extensia aduce o lărgire de categorii, de categorii noi. „Odată cu opera, așa cum și cuvântul o arată, noi categorii intră în câmpul discursului, categorii esențialmente practice, categorii ale producerii și ale muncii...” (Op. cit., p. 339). Însă Lucian Blaga va justifica și el necesitatea impunerii unor noi categorii („abisale”, în primul rând) pe care, împrumutându-le unei „experiențe” ce ține de sistemul de producere a discursului (recté, de ceea ce Ricoeur pare a desemna prin termenul de „muncă”, pe care l-am vedea înțeles aici, prin cel românesc de „travaliu”), chiar dacă, așa cum știm, la filosoful român aceste categorii vor viza mai ales zona inconștientului. Ele vor fi abordate în Orizont și stil, pornindu-se, cum deja am anticipat, de la achizițiile „stilisticii”, așadar, ale „retoricii”, dar și semanticii și semioticii, cum precizează Ricoeur când ne propune saltul spre hermeneutică, însă Blaga le va fi interpretat, în volumul Cunoaștere luciferică, din perspectivă exclusiv epistemologică.

La ambii, accentul se mută de pe „structura operei” pe „lumea operei”. Căci, afirmă Ricoeur, „a interpreta o operă înseamnă a desfășura lumea la care ea se referă în virtutea «dispunerii» sale, a «genului» său, și a «stilului» său...” (Ibid., p. 341). El se va disocia, astfel, de modelul hermeneuticii reprezentat de Schleiermacher și Dilthey, fapt pe care îl vom întâlni și la Blaga. Dacă, spre exemplu, la cei doi „părinți” germani ai hermeneuticii, „legea supremă a interpretării este căutarea unei naturi comune sufletului autorului și al cititorului” (Op. cit., p. 341), pentru autorul Metaforei vii, modelul va fi instituit de o „căutare care se adresează lumii desfășurate în fața operei”. Cu alte cuvinte, trecerea va fi de la orizontul interpretării, ca domeniu și ca figură a criticii (comentariului) literar și artistic, la interpretarea filosofică, la hermeneutica fundată epistemologic.

Toate aporiile pe care filosoful francez le sesizează și caută să le depășească în perspectiva specificității „operei literare”, generate de faptul că în acest caz raportul dintre sens și referință ne apare suspendat (Vezi Op. cit., p. 341 și urm.) devin superflue la Blaga, tocmai fiindcă filosoful român pleacă și sosește, în punerea acestei probleme, exclusiv de la natura gnoseologică a referinței. Convocarea metaforicului la el nu va fi

altceva decât un răspuns la căutarea despre care vorbește Ricoeur și care „se adresează lumii pe care opera o desfășoară”; în acest caz, opera reprezintă la autorul Genezei metaforei... actul de percepție a cosmosului, procesul de producere a gândirii în orizontul gnoseologic. Acest fapt, această particularitate ce marchează originalitatea lui Blaga surclasează, în fapt, toată polemica născută, la nivelul poeziei moderne, de tip jakobsonian, din obiecția fundamentală că, la acest palier, o funcție referențială a operei nu e posibilă, întrucât limbajul (discursul) e autoreferențial prin excelență.

Ricoeur însuși nu se mulțumește cu condițiile impuse de obiecția invocată (și invocată de el însuși): el îl va utiliza iarăși pe Aristotel cu celebra propoziție „A vedea asemenea înseamnă a ‘metaforiza’ bine”, construind, în această direcție, ipoteza potrivit căreia „această proximitate a sensului” nu ar fi nimic altceva decât „o proximitate a lucrurilor înseși” (p. 355): „Nu oare, se întreabă el retoric, din această proximitate țâșnește un nou mod de a vedea?”. Să ne amintim aici că Blaga referea și el, la capătul disocierii de orizontul stilistic, la „alt mod de a vedea” („Ne vom strădui în cele ce urmează – scrie el în Geneza metaforei –

să legitimăm și celălalt fel de a vedea lucrurile” (Op. cit., p. 350, sbl. ns. G.P.).

Pentru Lucian Blaga, metaforicul reprezintă un mod de ființare a omului în cosmos. Pornind de la celebra diferențiere între metaforele plasticizante, întemeiate pe analogie, mai aproape deci de statutul lor tropologic, aristotelic, și metaforele revelatorii, care presupun, am zice astăzi, dislocări de sens (nu doar alunecări, deviații) și, ca atare, capătă funcție epistemologică și „antropologică” (spune undeva filosoful), Blaga va ajunge la atragerea metaforicului în definiția omului: „...metaforele revelatorii rezultă din modul specific uman de a exista, din existența în orizontul misterului și al revelării/.../. Nu idealizăm deloc situația afirmând că metaforele revelatorii mărturisesc și ele tot despre un aspect antropologic, despre un aspect profund, dat deodată cu ființa omului ca atare” (VIII, p. 355).

Filosoful va identifica două izvoare ale metaforei care vizează, credem, două modus-uri constitutive ale Ființei, unul ontic și ontologic, celălalt gnoseologic: „Un izvor este însăși constituția sau structura spirituală a omului, cu acel particular dezacord dintre concret și abstracțiune. Al doilea izvor este un mod de a exista, care caracterizează pe om în toată plenitudinea

dimensională a spiritului său, ca ‘om’: existența întru mister” (Ibid., p. 355).

Încă și mai mult, metafora nu e o „modalitate” periferică, ci circumscrie statutul uman, „s-a născut odată cu omul”: „Modul metaforic nu este ceva ce ar putea să fie sau să nu fie; din moment ce omul și-a declarat ‘omenia’, ca structură statornică și ca mod existențial imutabil, felul metaforic există cu aceeași persistentă intensitate, cu aceeași stringență declarată, ca și omul însuși. Geneza metaforei nu este în consecință o problemă spre a fi soluționată cu ‘datări’ sau prin condiții speciale în dimensiunea timpului. Surprindem metafora într-o geneză permanentă ca să zicem așa” (Ibid.)

4.2. Metaforicul sau un proces de semioză deschisă

Pentru Umberto Eco, în lucrarea *Semiotica e filosofia del linguaggio*, din 1984 (vezi 70, în special cap. 3 *Metafora e semiosi*, pp. 141-199), metafora se include, alături de semn, semnificat, simbol și cod, printre termenii „care au dominat toate discuțiile semiotice” (Op. cit., p. IX), dar care rămân însă și „teme centrale ale oricărei discuții de filosofie a limbajului” (Ibid.). Metafora, susține semiologul italian, „cea mai luminoasă, cea mai necesară și mai frecventă” dintre toți tropii, sfidează orice termen de dicționar, înainte de toate fiindcă a fost obiect de reflecție filosofică, lingvistică, estetică, psihologică încă din vechime. Preocuparea față de metaforă a fost atât de mare încât, în aprecierea lui Eco, nu există autor care să fi scris despre diferite discipline umaniste și, în special autori consacrați unor probleme de știință și de metodă științifică, și care să nu fi dedicat acestui subiect cel puțin o pagină. El invocă bibliografia alcătuită de Shibbes, din 1971, care înregistrează peste trei mii de titluri, desigur nu toate (vezi Op. cit., p. 141).

A vorbi despre metaforă semnifică, în această viziune a autorului Structurii absente, a vorbi „despre activitatea retorică în toată complexitatea sa” și, în plus, mai înseamnă „a te întreba dacă, înainte de toate, e miopie, lene ori alt motiv care a împins spre a opera asupra metaforei această curioasă sinecdocă, luând-o ca parte reprezentativă a totului”; la fel, adaugă el, „e foarte dificil să iei în considerație metafora fără a o vedea într-un cadru ce ar include în mod necesar sinecdoca și metonimia”, cu atât mai mult cu cât, „acest trop dintre toți ceilalți cel mai original pare să apară ca cel mai derivat, rezultat al unui calcul semantic ce presupune alte operații semiotice preliminare” (p. 141-142); dar, în altă perspectivă, așa-zicând istorică, „a trata metafora semnifică minimum a trata și (iar lista e incompletă) despre: simbol, rit, mit, magie, creativitate, paradigmă, icoană, reprezentare – ca și, devine evident, de limbaj, semn, semnificat, sens” (p. 142).

Traversând, deci, „câmpul” retoricii, întâlnim deja aici câteva dintre sensurile majore, predilecte și privilegiate, am zice, ale orizontului de accepțiuni ale metaforei în opera lui Blaga. Dincolo de sentimentul că miile de pagini consacrate metaforei reiau și glisează în jurul celor două-trei concepte aristotelice, într-un proces accentuat

tautologic, pe care Eco îl reduce, nu fără o ușoară undă ironică, în formularea „Metafora e acel artificiu ce permite să vorbești în mod metaforic”, trebuie pornit, adaugă el, de la două opțiuni de bază în abordarea problemei: „a) limbajul e prin natura sa, și în mod original, metaforic, mecanismul metaforei întemeiază activitatea lingvistică și orice regulă sau convenție ulterioară se ivește spre a reduce și disciplină (și a săraci) bogăția metaforică ce definește omul ca animal simbolic; b) limba (și oricare alt sistem semiotic) este mecanismul supus convenției cerut de reguli, mașină previzională ce spune care enunțuri se pot genera și care nu, și care dintre cele ‘generabile’ ar fi ‘bune’ sau ‘corecte’, sau dotate cu sens, iar acestei mașini metafora îi este defecțiunea, hârâitul, șovăiala inexplicabilă și, în același timp, motorul de reînnoire” (Op. cit., p. 142).

Am pătruns din nou într-un sistem opozițional, în paradox, întemeiat pe o ofertă (a limbajului) care ar trebui să semnifice potențialitate și disponibilitate, așadar un dar, care nu pare însă să însemne mai mult decât un impediment, un obstacol, o frână. Eco adaugă faptul că această opoziție ar resuscita pe cea străveche dintre fisis și nomos, dintre analogie și anomalie, motivație și arbitraritate (Ibid.). De aici, funcție de o opțiune

ori alta, nu poate fi evitată ‘căderea’ în cerc, căci „Orice definiție a metaforei nu va putea fi atunci decât circulară” (p. 142-143). Condiția aporetică va continua pe oricâte din palierele abordării metaforei: din perspectiva unei teorii a limbii care ar prescrie abaterile „literale”, metafora ar reprezenta un „scandal” etc. Problema centrală însă rămâne aceea pe care am anticipat-o deja și noi, pornind de la Ricoeur și revenind la Blaga, formulată astfel de Umberto Eco: „... dacă metafora e o modalitate expresivă care are și valoare cognitivă (sau care o are în mod eminent, din cauza a ceva și drept cauză a ceva, iată problema dacă metafora este fisis sau nomos, ori mai exact întemeietoare sau întemeiată [fondante o fondata]. Nu ne interesează metafora ca ornament, fiindcă dacă ar fi numai asta (a spune în cuvinte plăcute ceea ce se putea spune altfel) ea ar fi complet explicabilă în termenii unei teorii a denotației. Interesează ca instrument de cunoaștere aditivă iar nu substitutivă” (Op. cit., p. 143, sbl. în text).

Concluziile lui Eco merg în întâmpinarea tezei noastre cu privire la intuiția exactă a filosofului român în favoarea preluării metaforicului, dincolo de aria sa tropologică, în calitate de model procesual pentru definirea omului ca ființă conștientă și creativă: „Omul este animalul metaforizant”,

afirmă Blaga, adăugând că „accentul, ce-l dorim pus pe epitetul ‘metaforizant’, este însă destinat aproape să suprimă animalitatea, ca termen de definiție. Ceea ce ar însemna că în geneza metaforei trebuie să vedem o izbucnire a specificului uman în toată amploarea sa” (VIII, p. 357-358).

Metaforicul devine o dimensiune ontologică și epistemologică a omului. S-ar putea vorbi, în acest sens, de *homo metaphoricum*. Căci, susține autorul Genezei metaforei, metafora fără o determinare profundă, recte metafora retorică, tropul clasificabil și clasificat, e chiar o anomalie (p. 358). Un astfel de metaforism nemotivat ontologic, ci doar „sociologic”, afirmă Blaga, e asemănător cu fenomenul de tabuizare, cu care dealtfel se și însoțește. Însă Blaga se grăbește asimilând procedeul unor mari poeți, precum Gongora și Mallarmé, căci aici, deși situați într-un alt domeniu, al poeziei (iar nu al retoricii îmbălsămate, spre a prelua o... metaforă a lui Genette), funcția tropului depășește totuși limita unei simple presupoziii persuasive.

Ar merita poate o analiză mai atentă a acestei „disocieri” pe care filosoful român o face față de procedee atât de glorioase cum sunt cele ale lui Gongóra și Mallarmé. Să reținem, aici, doar supoziția noastră că la originea acestei atitudini a

lui Blaga s-ar afla două surse: prima, de ordin „metodologic”, menită a-i conserva coerența propriei concepții despre metaforă care este, în acest moment al analizei, *in actu*, și care refuză orice complicitate cu linia retorică; cea de-a doua s-ar regăsi în viziunea poetului-filosof despre mister, situat în orizontul uman ca probă de potențare, iar nu de „descifrare”, așadar de reducere. Evocând un reproș pe care Mallarmé l-a adresat cândva parnasienilor („Les Parnassiens prennent la chose entièrement et la montrent. Par là ils manquent de mystère. Ils retirent aux esprits cette joie délicieuse de croire qu'ils créent. Il doit y avoir de l'enigme en poésie”), Blaga crede pentru o clipă a fi descoperit „mistificarea” poetului francez: „El voia misterul, fiindcă și el l-a pierdut. Mallarmé se credea în stare să-l refacă ‘metodic’ prin descompunerea totală a obiectului în metafore excesive, prin tabuizarea obiectului.” (Op. cit., p. 359). Operație refuzată de Blaga, fiindcă, socotește el, „duce nu la trăirea adevărată a misterului, ci la un mister artificial, de retortă” (Cf. Ibid.).

Jocul acesta, căci joc rămâne în reprezentarea lui Blaga, e asimilabil speciei cimiliturilor în care funcția metaforei s-a îndepărtat, subliniază autorul, de funcția ei revelatoare firească: „Metafora conținut circumscrie obiectul, dar în loc să-l

reveleze (sbl. în text), tinde mai curând a-l „întuneca” (Ibid., p. 360). Vine apoi rândul lui Valéry, suspectat și el de a confecționa un „surogat de mister”, fiind „trădat de sensul firesc al misterelor cosmice” (p. 361). Era poetul român opac la acest efort aproape liminar, suprem adesea, de renovare a lirismului european la confluența ultimelor două veacuri? E vorba de o neînțelegere, de o exigență particulară, de un refuz în numele unui principiu coerent de gândire și de viziune a lumii (și a limbajului)?

Dificil de oferit un singur răspuns. O aproximare ar fi posibilă pornind de la datele temperamentului poetic și, în general, de la structura sa spirituală: Blaga e neîndoielnic un poet, dar și un filosof, cu un gust și o vocație perfect sincrone noii paradigme poetice și filosofice contemporane lui; însă desfide excesul de orice natură; probează că înțelege un mecanism de producere a gândirii (și a limbajului), demontează adesea „mașinăriile” avangardelor istorice de „semnificare”, dar le amendează de fiecare dată când crede a fi descoperit excesivul. Pentru el, perspectiva unui „laborator” de creație poetică – dar și filosofică – revendicând analogia cu un **atelier** de în-cercări devine periclitantă, precară, „artificială”, excesivă și, în consecință, de refuzat. Ceea ce cere el

actului poetic, căci despre aceasta e vorba în refuzurile asumate mai sus, e să conserve „sentimentul natural al misterului real, singura substanță care aspiră la revelare prin metafore, și care merită și cere acest efort” (Op. cit., p. 362).

Să reținem doar că, asemenea lui Umberto Eco deja citat, Blaga solicită metaforicul nu în legătură cu procesul de substituie, ci cu cel de adițiune. Cu alte cuvinte, metafora trebuie să formeze și, prin aceasta, să formeze, să modeleze. Altfel, ea „are cel mult aspectele unui ‘joc’, ale unui joc cu reguli date și cu trucuri, pe care și le însușește oricine de grabă prin autodresaj, dar nimic dintr-o necesitate organică” (Op. cit., p. 363).

4.3. Metaforă și stil – polarități solidare

Metafora și stilul reprezintă pentru Blaga „termeni diferiți”, care designează aspecte foarte distincte ale creației artistice și de cultură: „Așa cum ni se prezintă nouă lucrurile în această filosofie a culturii, metaforicul și stilul sunt de fapt componentele polar-solidare ale unui act revelator. În orice caz ele sunt aspecte diferite ale creației” (Op. cit., p. 363).

La Blaga, metafora nu reprezintă un aspect particular al stilului, așadar un factor subiacent, ori al stilisticii (ca disciplină a realității numită convențional ‘stil’), ci, anterioară acestuia/acesteia, e componentă polar-solidară a unui act revelator. Actul revelator reprezintă, în sensul nedeclarat al viziunii filosofului român, esența însăși a interpretării. Pentru autorul lucrării *Orizont și stil*, întâia a Trilogiei culturii, stilul sau, cum notează el, ideea de stil, în genere, „e o cucerire relativ târzie a spiritului european” (Vezi *Orizont și stil*, în **VIII**, p. 74). Cauza acestei întârzieri în luarea de act ar fi, potrivit lui Blaga, condiția de încercuire ce a caracterizat cultura europeană până de curând,

altfel spus, o stare de narcisism. Observația autorului, discutabilă în sine, trebuie luată în contextul însuși al definirii și al înțelegerii stilului de care ne vom ocupa mai încolo. Blaga conferă stilului, în perspectiva conceptului de matrice stilistică, pe care primele studii ale Orizontului și stilului îl pregătesc spre definire, o semnificație mult mai simplă decât cea tradiționalistă, extinzând deci valențele acestuia de la operă și de la „scriitor” la epocă și, apoi, la o entitate culturală vastă, înțeleasă și geo-cultural.

El crede că „de la ideea de stil artistic s-a ajuns treptat la ideea de ‘stil cultural’”, aceasta de pe urmă fiind „chiar cu totul recentă” (Op. cit., p. 75). Ni se pare cât se poate de revelatoare ideea lui Blaga de a lega preocuparea (conștientă) pentru ideea de stil de epoci de criză, care ar viza anumite resorturi reformiste, ca la Nietzsche, spre exemplu: „La Nietzsche ideea era întovărașită de un regret și aureolată ca de un vis: stilul era pentru el apanajul unui trecut romantic și motiv de atitudini profetice, patetic susținute. În lumina ideii de stil, Nietzsche condamna mai ales un prezent fără de culoare și fără de față. Pe urmă ideea, debărbându-se de orice romantism, s-a consolidat, desfășurându-se ca meditație filosofică curată, vastă și lucidă...” (Ibid., p. 75).

Avem, în aceste aprecieri ale autorului, probele elocvente ale unei alte înțelegeri a categoriei de stil; Blaga nu se va sfii de altfel să confere stilului statut categorial. Pe de altă parte, filosoful român va lega problematica stilului de preocupările recente ale filosofiei și anume ale filosofiei culturii, referindu-se pe larg, în spirit critic, la concepțiile unui Simmel, Riegl, Worringer, Frobenius, Spengler, Keyserling. El analizase, cum știm, încă în primele sale studii teoretice, conceptul de stil în legătură cu ceea ce numise „noul stil”, definindu-l într-o perspectivă trans-stilistică, spre a spune astfel, mergând, adică, așa cum voia Nietzsche, spre o semnificație ontică și ontologică, stilul ca viață.

Urmându-l pe Gérard Genette într-unul din cele mai recente studii ale sale, *Fiction et Diction* (vezi 4. „Stil și semnificație” în 85, pp. 160-210), vom descoperi că aspectul categorial al stilului a stat sub semnul relativului și confuziei și în ceea ce am putea considera a fi cadrul stilisticii tradiționale. Genette pornește de la constatarea unei perplexități: confruntând lucrări de profil, în special dicționare, dar și tratate, constată o tentativă abia mascată de eludare a unor definiții clar asumate din perspectiva unei „teorii a stilului”. Genette pornește de la „specialiști” în tentativa sa de a da o

definiție semiotică a stilului; cercetând lucrarea lui Greimas și Courtés (*Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette-Université, 1979, p. 366), constată că e trimis la „literați”, întrucât stilul e definit ca aparținător „criticii literare”, definiția fiind refuzată. În *Dictionnaire de la stylistique* al lui Mazaleyrat și Molinié (Paris, PUF, 1989), trimiterea se face la... stilistică: „Stilul: obiect al stilisticii”, iar termenul de stilistică lipsește. (Op. cit., p. 160). Premisa definiției lui Genette e fixată în lingvistica saussuriană și în preocupările cunoscute ale lui Charles Bally de la începutul acestui secol: „Obiectul său este... mai puțin originalitatea sau inovația individuală, cât resursele potențiale ale limbii obișnuite, dar lucrul important, în ce ne privește, nu e în această deosebire de câmp, poate supraestimată, ci în efortul, fie și relativ, de conceptualizare care se manifestă în ea” (Ibid., p. 161).

Într-o notă, criticul francez individualizează relativismul acestei disocieri, cât și a celei trasată de P. Guiraud, în 1954, cu a sa *La Stylistique*, între o „stilistică genetică sau stilistică a individului” și o „stilistică descriptivă sau stilistică a expresiei” (vezi nota 1, p. 161). Paradoxul e interesant și din perspectiva definiției pe care Blaga o consacra stilului. Dinstincția fundamentală însă dintre

filosoful român și aproape toată tradiția „stilistică” europeană constă în faptul că în timp ce ultima pornește și rămâne cantonată la nivelul expresiei, deci al limbii, autorul român extinde potențialitatea de semnificare a stilului la întregul orizont spiritual creator al omului. Stilul pentru Blaga capătă dimensiunea unei forma mentis.

Deseori, observă Genette, stilul a intrat în „jocul” terminologic binar sau terțiar, pornindu-se de la concepte precum noțional, cognitiv și/sau semantic; în acest sens, e analizată definiția lui Guiraud prin care stilistica „e studiul valorilor extra-noționale de origine afectivă sau socio-contextuală care colorează sensul. Este studiul funcției expresive a limbajului, opusă funcției sale cognitive sau semantice” (Apud Genette, Op. cit., p. 162). Să remarcăm aici că această definiție se apropie mai mult de accepțiile pe care Blaga le dăduse ‘stilului’ în primele sale studii teoretice, din *Filosofia stilului* și *Fețele unui veac*. O a doua direcție remarcată de Genette prin Mikel Dufrenne, dar nu numai, ar fi cea care opune conceptul de denotatum celui de conotatum, ultimul acoperind aria semantică a expresiei, cum observă autorul *Figurilor*, și ea e de câteva decenii acceptată și de logicieni, ultimii (e citat mai ales Nelson Goodman) apelând și la termenul de exemplificare, domeniu

situat sub incidența figuralului, ce le trezește rezerve (vezi Op. cit., p. 175). În traviul de a articula o definiție semiotică stilului, Genette intersectează la un moment dat problematica metaforicului pe care, la fel ca Ricouer, dar și ca Blaga, o scoate din perspectiva reductivă a cuvântului și chiar a frazei: „... numeroase metafore tradiționale constau într-o frază completă: ar fi o prostie să căutăm termenul metaforic precis (sbl. aut.) într-un proverb precum ‘Nu pune plugul înaintea boilor’. Într-un caz ca acesta, și conform spuselor lui Frege, propoziția în întregul ei este cea care-și propune denotația figurală ('valoarea de adevăr')” (Ibid., p. 187). De aici, autorul francez aduce problema stilului, prin cea a figurativității, în domeniul interpretării: „Figurativitatea nu e deci niciodată o proprietate obiectivă a limbajului, ci întotdeauna un fapt de lectură și de interpretare – chiar atunci când interpretarea este în chip vădit conformă cu intențiile autorului” (Ibid., p. 188).

4.4. Metaforicul – între constrângere denotativă și deschidere figurală

Revenind la rezerva pe care Lucian Blaga o asuma în legătură cu ceea ce am numi astăzi „stilul compozițional” al lui Mallarmé (dar și, în parte, al lui Valéry), am numit cele două surse posibile ale acesteia: una dintre el viza sentimentul poetului român cu privire la pericolul, din partea autorului francez, de a compromite metafora, nu ca trop, cât ca funcție cognitivă. Blaga părea să „citească” în modelul mallarmean o tentativă, eșuată, în opinia sa, de a supune misterul, prin intermediul unei metaforizări gratuite, de structură ‘ludică’, unui proces de dezvăluire, posterior unei ‘tabuizări’ artificiale. Or, dacă e nevoie de o legitimare, atunci se cuvine relevat faptul, atât de obișnuit în critica europeană din acest secol (critica franceză, dar și germană/ a se vedea Hugo Friedrich/ și italiană/ a se vedea Giacomo Debenedetti), că scriitura mallarmeană a ivit și a alimentat o serie de perplexități devenite nu odată tot atâtea probe ale interpretării; perplexități care situau ‘mesajul’ poeticii sale tocmai la polul opus celui reținut de Blaga.

„Bătălia”, căci o bătălie a fost pentru exegeză, s-a dat între natura manifestă și natura disimulată a acestui mesaj poetic. Vorbind despre analiza, de sorginte psihanalitică, pe care Bachelard o consacrase lui Mallarmé și evocând conceptul poetic de imaginație materială, același Genette, cel din Figuri însă, constată: „A aplica această metodă de lectură, care este în felul său o psihanaliză, operei lui Mallarmé, înseamnă a o supune unei încercări redutabile, de vreme ce orice psihanaliză constă în a trece de la un sens manifest la un conținut latent; și cum sensul unui poem de Mallarmé este rareori manifest, două hermeneutici, una literară și alta pe care Richard o numește ‘structurală’, trebuie să se suprapună aici fără să se confunde” (vezi 84, p. 41).

Într-un alt loc (Cf. eseul Figuri, în 84, p. 87), Genette, pornind de la un vers racinian („Depuis que je vous vois j'abandonne la chasse”) și invocând o afirmație a dramaturgului francez, preluată din Retorica lui Domairon („Nu gândesc mai bine decât Pradon și Coras, dar scriu mai bine decât ei”), comentează: „Vedem că aici, între literă și sens, între ceea ce poetul a scris și ceea ce el a gândit, se crează o distanță, un spațiu care, ca orice spațiu, posedă o formă. Numim această formă figură, și vor fi tot atâtea figuri câte forme

vom putea găsi pentru spațiul de fiecare dată creat între linia semnificantului... și cea a semnificatului... care, evident, nu este altceva decât un alt semnificant dat ca literal". Întâlnim aici o extensie a 'sensului' figurii, un 'sens' care coboară în interstițiile limbajului sau dincolo de oferta sa materială (trupească sau corporală, cum ar spune Barthes).

Autorul Figurilor pare a regăsi aici, anticipând într-un fel, 'descoperirea' din eseul analizat de noi mai înainte, Ficțiune și dicțiune, un spirit novator de interpretare a retoricii tradiționale, cu accent pe factorul interpretativ ce ia în calcul o posibilă diferență între un model al denotativului și unul, opus, polar-solidar (în terminologia lui

Blaga), al conotativului. Însă modelul denotativ îi va apărea lui Blaga constrângător și artificial; pe de o parte, iar pe de alta, categoria metaforicului, cu corelativul său „stilistic”, răspunde, în concepția sa, unor presiuni (cerințe, imperative, chemări etc.) de adâncime, așadar abisale, forme ale inconștientului. „Orice figură este traductibilă și își poartă cu sine traducerea, vizibilă în transparență, ca un filigran sau un palimpsest, sub textul său aparent”, afirmă Genette, adăugând sentențios: „Retorica este legată de această duplicitate a limbajului” (Op. cit., p. 90-91).

În totalul dispreț al retoricii, Blaga va accepta totuși principiul traductibilității 'figurii'/poeziei, aspect tematizat, cum se știe, într-un poem celebru, *Stihuiorul*, un act, totuși, epifanic (sau epiforic, în sensul atributului figuralului de la Aristotel), întrucât poetul „traduce”, din „inima mea”, „în limba românească”. Nu va fi vorba deci de tentative omologante de natură idiomatice, actul creației rămânând, pentru Blaga, imanent în „transcendența” sa, recte incorruptibil. Orice coerciție îl poate des-ființa.

Într-o vastă cercetare consacrată problemei metaforei, germanul Harald Weinrich (vezi ed. italiană a operei sale *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*, Bologna, Il Mulino, 1976, în 194), introduce conceptul de câmp metaforic, prin analogie cu câmpul semantic, pe care îl edifică la capătul unui traiect, ivit dintr-o mărturisire a lui Goethe care-și vedea 'cuvintele' ca niște monede, în care miza se pune pe paralela metafore-monedă/ bani; în fapt, avertizează autorul citat, există două câmpuri metaforice, întrucât sunt două sfere de semnificare: „... câmp metaforic emitent și câmp metaforic receptor”, întâiul reprezentând „sfera de semnificație a lumii financiare”, cel de-al doilea, „sfera de semnificație a limbii”, iar „câmpul metaforic ce se va constitui din unirea celor două

sfere de semnificație îl vom numi, urmând metafora sa centrală, ‘monedă verbală’” (Op. cit., p. 40).

Autorul analizează, în baza unor exemple ilustre reprezentate de avizați cercetători, avantajele unor demersuri care privilegiază preeminența unuia sau a altuia dintre poli; de interes pentru noi ar fi exemplul germanului Walther Porzig care, în 1926, în lucrarea *Aischylos. Die attische Tragödie*, apărută la Leipzig, avansa ipoteza, ispititoare pentru Blaga, să spunem, că am putea cunoaște, prin intermediul analizei câmpurilor metaforice emițătoare, natura și caracterul (specificul) unui popor, adică, în reprezentarea mai aproape de filosoful român, „matricea sa stilistică” (Op. cit., p. 41). Dar este, se întreabă Weinrich, orice metaforă inserabilă într-un câmp metaforic? „S-ar părea că da, răspunde el, fiindcă orice cuvânt poate asuma un semnificat metaforic, orice lucru poate fi caracterizat în mod metaforic și nu există granițe pentru fantezie...” (Ibid., p. 43). Cu o condiție, însă: metafora care solicită intrarea într-un câmp metaforic, spre a fi acceptată, așadar generalizată, nu trebuie ‘gândită’, deci impusă artificial, ci generată firesc, oarecum spontan, în intimitatea limbii: „Comunitatea lingvistică vrea metafora integrată, în

special (dar nu exclusiv) prin sfera experienței interioare...” (Ibid.).

Încă o dată, prin urmare, calea constrângerii nu e recomandabilă, iar ‘critica’ pe care Blaga o face poezilor ‘moderni’ (chiar dacă printre ei se află, din nefericire, nume neinspirat alese, precum Gongora, Mallarmé ori Valéry) devine, din perspectiva propriei sale doctrine, dar și din cea a unei tradiții, cum se vede, intime înțelegerii problematicii metaforicului, cel puțin justificabilă. Weinrich ne oferă, în această privință, un exemplu ilustru, pe cel al lui Dante, din *Convivium*, care întrebuintează, pentru limba vulgară (il volgare, cum se știe, era chiar italiana primelor scrieri la concurență cu latina), un lanț metaforic, alcătuit din „lumină nouă”, „soare nou” („Questo sarà luce nuova, sole nuovo, lo quale surgerà là dove l'usato tramonterà, e darà lume a coloro che sono in tenebre e in oscuritate per lo usato sole che a loro non luce...”); cu tot prestigiul lui Dante, susține Weinrich, impus în multe alte procese ale evoluției limbii și culturii, ba încă, a mentalului italian, totuși această metaforă nu s-a integrat, adică nu se găsește în niciun câmp metaforic funcțional la nivelul limbii (termen acceptat în descendența lui Saussure) (vezi Op. cit., p. 44-45). Există însă, avansează cercetătorul german, „o armonie de câmpuri metaforice între

anumite limbi occidentale. Occidentul este o comunitate de câmpuri metaforice” (p. 45).

Ce altceva va fi susținut Lucian Blaga atunci, când, în baza valențelor „stilistice” ale metaforicului, va fi stabilit „orizonturi stilistice” diferențiate zonal, ‘geografic’; autorul Genezei metaforei va atrage mereu atenția în substanța studiului său *Orizont și stil* (dar și în *Geneza metaforei*) asupra cerinței valorificării unui complex de factori de natură abisală; emergențele metaforice, deci lingvistice, vor răspunde ca fenomene de natură epifanică.

Harald Weinrich invocă, apoi, criteriul distanței (dintre cele două ‘lucruri’, ‘realități’, ‘puse laolaltă’ prin actul de metaforizare care străbate retorica de la Cicero și Quintilian, la Tesauro și până la Stephen Ullman) pentru a analiza cazul metaforei îndrăznețe, a metaforei șocante (care nu corespunde, în ciuda aparențelor, metaforei revelatorii a lui Blaga); distanță înseamnă aici capacitatea, cutezanța de a uni ceea ce e cel mai departe, extremele; această cutezanță, susține Weinrich, era considerată de Aristotel, interpretat astfel de Cicero, ca o chestiune de ‘meșteșug’, deci ținând de acea *techné*; or, Tesauro și mulți alții care au urmat au văzut aici o invitație la îndrăzneală; iată ce afirmă Tesauro în al său *Ocean aristotelic*, din 1554:

„meșteșugul consistă... în a lega împreună noțiuni îndepărtate și diferite de lucruri opuse: chiar acesta e oficiul Metaforei” (în Weinrich, Op. cit., p. 56, dar și în subcapitolul pe care Umberto Eco i-l consacră în *Semiotica e filosofia del linguaggio*, vezi în 70, pp. 168-170). Un criteriu pe care cercetătorul german nu se sfiește să-l considere fals, demonstrând că metaforele „obișnuite”, „habitutinale”, sunt, în fapt, mult mai îndrăznețe decât, să zicem, cele utilizate de Rimbaud ori Mallarmé sau chiar de suprarealiști, însă, prin „integrare”, „a devenit aproape mai cutezător să eviți aceste metafore decât să le folosești” (p. 62).

4.5. «Ars metaforica». Con-textul și Co-textul. Revelatoriul ca «tertium»

Noile poetici (sau noile 'retorici') insistă, într-un spirit polemic față de tradiția aristotelică, asupra valorii pe care o capătă contextul în procesul de semnificare în ceea ce unii specialiști numesc o ars metaforica. De la Leo Spitzer, dar chiar de la Bally, cum a demonstrat Genette, însă nu numai el, până la Ricoeur și Derrida, se manifestă tendința de depășire a condiției strict tropologice, trecând de la cuvânt, prin enunț, frază, spre con-text (și acesta înțeles la mai multe paliere – poem, operă, epocă etc.). Acest aspect e mult mai apropiat de spiritul interpretării pe care Blaga o oferă metaforicului. Mai mult, anticipând, am spune că filosoful român fixează nivelul abordării sale chiar dincolo de con-text, mai exact, în co-text, luând aici accepțiile pe care Umberto Eco le dă termenilor. Să urmărim această idee în doar câteva analize aplicative ale lui Harald Weinrich pe care le vom confrunța cu cele, cunoscute, ale autorului român întreprinse pe baza propriilor versuri.

‘Spionând’ ceea ce se întâmplă în domeniul logicii, cercetătorul german apelează la conceptul de *contradictio in adjecto*, care, în logică, subliniază el, presupune contradicția dintre subiect și predicat, concurând ideea de *contra-sens*. „Pentru noi, lingviștii, adaugă el, *contradictio in adjecto* este o metaforă ca atâtea altele, mai precis, e un anumit tip de metaforă. Putem s-o clarificăm printr-un cunoscut exemplu – cerc pătrat: această expresie este o *contradictio in adjecto*, deoarece subiectul ‘cerc’ presupune predicatul ‘circular’, excluzând astfel pe cel de ‘pătrat’. Acest lucru e prea evident, numai că se poate spune același lucru despre oricare metaforă...” (Op. cit., p. 70).

Autorul apelează, apoi, la câteva metafore „banale”, zice el, precum „gânduri adânci”. Totuși, analizează Weinrich, în acest caz, subiectul caracterizează un obiect fără a-i atribui dimensiuni spațiale, excluzând, prin asta, orice predicat ce ar ‘denota’ ceva dimensional. Gradul de dificultate, de ‘cutezanță’ ține, în acest caz, de un fond pre-dispozițional, de capacitatea metaforei de a se integra, nu neapărat con-textului, ci co-textului, adică dispoziției habituale, mentalului. Două exemple devin astfel convingătoare: metaforele „fier lemnos” și „minte lemnoasă”, la care gradul de contradictoriu, de contrarietate (de *contra-sens*, am

spune noi) nu diferă deloc, însă în timp ce prima metaforă intră în orizontul deprinderilor noastre, a doua întâlnește rezistență (Ibid.).

Știința tradițională a metaforei era convinsă nu numai de faptul că metaforele de limbă reproduc analogii și corespondențe, dar că aceste analogii și corespondențe sunt date în ordinea existenței și, în consecință, în gândirea noastră. „Tertium comparationis este dat, iar limba, prin metafore, adaugă acestuia doar un trup verbal mai mult ori mai puțin frumos” (Op. cit., p. 73). Există serioase rezerve față de validitatea acestei tradiții, fiindcă, opinează Weinrich, tocmai la metaforele mai cutezătoare, însă cu o deviație mai mică de imagine, ne frapează mai ușor, odată cu conceptul subordonat, și cel de-al treilea element în comun. „În metaforele cu o mare deviație de imagine însă, avertizează autorul citat, (...) trebuie găsit destul de trudnic acel tertium, mulțumindu-se doar să explicăm o metaforă cu ajutorul unei alte metafore, din care nici măcar nu cunoaștem tertium. Între adevăr și lumină nu există un tertium care să nu fie și el de tip metaforic. Straniu tertium, pe care îl descoperim cu dificultate în timp ce metaforizăm cu mare ușurință” (Ibid., p. 73)

Acest tertium semnifică, în reprezentarea lui Lucian Blaga, celălalt tărâm (aceasta este, cum se știe, titlul unui subcapitol din *Orizont și stil*); este și elementul esențial pe care-l poartă cu sine actul revelatoriu, act în mod fatal – și din fericire – ‘incomplet’, fiindcă, în exegeza blagiană a lumii, misterul nu trebuie revelat, ci potențat, adică trăit. Într-o reprezentare așa-zicând mai concretă, acest tertium este un factor *x*. Iată analiza lui Blaga, declanșată de la cunoscuta metaforă preluată din propria-i poezie: „Soarele, lacrima Domnului, cade în mărele somnului”. Comentează Blaga: „De astă dată (recte, în opoziție cu cazul metaforelor plasticizante, corespunzătoare, în reprezentarea lui Weinrich, celor habituale, integrate) faptul concret ‘a’ (soarele) nu este simplu numai exprimat prin imaginea ‘b’ (lacrima Domnului). Metafora nu se reduce la expresie; imaginea ‘b’ nu vrea să fie doar un echivalent al faptului ‘a’... Faptul concret ‘a’ (soarele) e de astă dată privit numai ca un semn vizibil al unui ‘x’, prin ceea ce el e prefăcut într-un ‘mister deschis’, care cheamă și provoacă un act revelator. Un mister solicită, prin latura sa ascunsă, o revelare, nu o simplă expresie. Revelarea se încearcă prin suprapunerea și altoirea integrantă peste faptul ‘a’ (soarele) a imaginii ‘b’ (lacrima Domnului). Conținuturile efectiv palpabile, apropi-

ate, sunt 'a' și 'b', dar ecuația ce se va declara, nu are loc între 'a' și 'b', ci între 'a' + 'b' și 'b' ($a + x = b$). Într-o metaforă revelatorie nu interesează așadar numai analogia dintre 'a' și 'b', ci și dizanologia care e tocmai destinată să completeze debordant pe 'a'..." (VIII, p. 387).

Ignorând modelul retoricii tradiționale, Blaga fixează miza cunoașterii, ca esență a omului, nu în actul de interpretare a textului operei (al unei opere), ci a Textului Lumii. Actul nu vizează traducerea, „tălmăcirea”, respectiv asimilarea unui sens ‘ascuns’ altuia ‘deschis’ (manifest), ci un proces de asumare, din interior, a unei „înțelegeri” a misteriosului (Misterului); e o viziune ce se apropie, în opinia noastră, mai mult de modelul heideggerian al interpretării conceptului grecesc de aletheia ca ‘stare-de-ne-ascundere’. Pentru Blaga, rămâne oricum esențială, fiindcă e dată în ‘constituția’ umană, tentativa de revelare a misterului, chiar dacă, așa cum avertizează el, această tentativă rămâne totuși sortită eșecului; revelare nu presupune ‘aducere-aici’ (prin raportare la Seiende heideggerian, tradus de Vattimo prin termenul de *esserci*, a-fi-aici), ci de trăire-acolo. Acolo ar însemna în „orizontul” metaforicului, așadar al misterului, ce nu face altceva decât, iarăși cu cuvintele lui Heidegger, „să se dea” (*es gibt*).

4.6. «Uzura» filosofiei ca «uzaj» al limbii: o interpretare a lui Derrida

Toți comentatorii prestigioși ai metaforei par să concorde cel puțin asupra unei idei comune relației acestei 'figuri' cu filosofia: metafizica se ivește, se hrănește și se susține din oferte pe care această 'figură' le avansează neîncetat de-a lungul istoriei spiritului. De această perspectivă e convins și Jacques Derrida în celebrul său studiu *La Mythologie blanche*, cuprins în *Marges de la philosophie* (Cf. 59, pp. 247-325). Această constatare reprezintă însă pentru filosoful „deconstructivist”, însemnul unei crize majore, iar ieșirea din criză e văzută, în baza evaluării soluțiilor propuse în istoria nu prea îndepărtată a metafizicii occidentale, în opțiunea pentru „cuvintele cele mai uzate...” (Op. cit., p. 251).

Pornind de la seria de întrebări care începe cu „există metaforă în contextul filosofic?” și sfârșește cu „în ce măsură aceasta e accidentală ori esențială”, Derrida avansează ideea, amendată de Ricouer, că „metafora pare să angajeze în totalitatea sa uzajul limbii filosofice, nimic mai puțin

decât uzajul limbii zise naturale în discursul filosofic...” (p. 249).

Derrida e conștient că prin formularea unei asemenea ipoteze se atinge limita paradoxului, pătrundem în plină aporie, căci nu se poate pătrunde în domeniul sensibilului, recté al ‘uzajului’ însuși, altfel decât prin metaforă: „Nu se poate de fapt accede la uzura unui fenomen lingvistic fără ca acesta să nu dea o reprezentare figurată” (Ibid.). Derrida vorbește chiar de „abisul figurii”, al metaforei, desigur, amintindu-ne parcă de „viziunea” nietzscheană a „abisului care, privit, începe și el să ne privească”.

El pornește, cum se știe, în ipoteza sa, de la un text al lui Anatole France din *Jardin d'Epicure*, în care cei doi protagoniști, Arist și Polifil, își dispută soluțiile cu privire la „natura” limbajului filosofic. Soluția pentru Polifil, alter-ego-ul lui A. France, caută „posibilitatea de a restaura sau de a reactiva, sub metafora care deopotrivă ascunde și se ascunde, figura ‘originalului’ bucății uzate, eliminate, șlefuite prin circulația conceptului filosofic” (p. 251). Căci „sensul primitiv, figura originală, mereu sensibilă și materială... nu este în mod exact o metaforă. Este un fel de figură transparentă, echivalentă unui sens propriu. Ea devine metaforă când discursul filosofic o pune în circulație. Se uită

atunci, simultan, primul sens și prima deplasare („le premier sens et le premier déplacement”).

În acest proces, metafora își pierde evidența sa tropică, spre a spune astfel, ‘figuralitatea’, și e luată în sensul propriu al cuvântului, conducând la ceea ce Derrida numește o dublă ‘ștergere’ (effacement):

„Filosofia va fi acest proces de metaforizare care se răpune pe el însuși” (p. 251). Soluția? Cum anticipam, opțiunea pentru ceea ce personajul lui Anatole France va numi „l'usure absolue d'un signe” (p. 252). Derrida apelează și la un alt exemplu, invocându-l pe Hegel, cu Fenomenologia sa, în care France-Polifil identificase în trei pagini numai, dintr-un total de douăzeci și șase de concepte, nu mai puțin de nouăsprezece de sens negativ, de felul ab-solu, in-fini, in-tangible, non-être etc. În această perspectivă, avertizează autorul francez, „metafora metafizică... va trebui să poată reactiva inscripția primitivă și să restaureze palimpsestul” (Ibid.).

Importantă pentru interpretarea noastră privind semnificația generală (filosofică) a metaforicului la Lucian Blaga rămâne concluzia pe care Derrida o extrage din analiza textului lui Anatole France și pe care o propune ca pe o posibilă definire a „metafizicii – mitologiei albe”: „La métaphysique – mythologie blanche qui rassemble et réfléchit la

culture de l'Occident: l'homme blanc prend sa propre mythologie, l'indo-européenne, son logos, c'est-à-dire le mythos de son idiome, pour la forme universelle de ce qu'il doit vouloir encore appeler la Raison..." (p. 254).

Este exact ceea ce observase și filosoful român cu mult înainte; nu intenționăm, firește, să subliniem priorități; în fond, diferențele trebuie căutate aici în modelul exegetic, iar nu în eventualele 'adevăruri'. Ajunge să relevăm totuși obstinația cu care autorul Genezei metaforei va insista, la nivelul „orizonturilor” stilistice centrate pe câmpurile metaforice, asupra diferențierilor majore între culturi infra-europene și extra-europene. Se va putea, astfel, valorifica o deschidere pe care Sergiu

Al-George a operat-o, în celebrul său studiu *Structurile antinomice la Lucian Blaga și accepția indiană a metaforicului*, din 1981, rămas, din păcate, fără consecințe imediate în planul exegezei operei autorului român.

În fond, deplasarea interpretării metaforicului blagian spre modelul oriental (indian) propusă de Sergiu Al-George nu reprezintă doar un proces ce se validează pe deplin în chiar structura interioară a demersului filosofului român, dar poate indica și ceea ce am numit în altă parte efortul său singular

de a propune alte soluții la criza metafizicii occidentale.

Pentru Derrida, metafora „rămâne, prin toate trăsăturile sale esențiale, un filosofem clasic, un concept metafizic. Ea e deci evaluată în câmpul pe care o metaforologie generală a filosofiei ar vrea să-l domine. Ea s-a născut dintr-o rețea de filosofeme ce corespund ele însele unor tropi sau unor figuri și care sunt contemporane sau sistematic solidare” (Op. cit., p. 261). Și această interpretare derridaiană elimină perspectiva angajării metaforei în funcție „stilistică”, cât timp și pentru filosoful francez, ca și pentru Blaga, aceste „filosofeme” sunt „primare”, „institutoare”, așadar întemeietoare, nu se lasă dominate, „cresc pe propriul sol, susținute de soclul lor” (Ibid., p. 265).

Revenind asupra definițiilor aristotelice și reinterpretându-le, Derrida reiterează raportul dintre sens și referință, considerând astfel că „teoria numelui, cât e implicată în conceptul de metaforă, se articulează ontologiei. Dincolo de limita, clasic și dogmatic afirmată, între animalul privat de logos și omul ca zoon logon ekon/.../ este o anumită indisociabilitate de sistem între valoarea metaforei și lanțul metafizic ce ține împreună valorile discursului, ale vocii, ale numelui, ale semnificației, ale sensului, ale reprezentării imitative,

ale similitudinii...”; de unde concluzia, scoasă din această interpretare a lui Aristotel (*Poetica*), că „definiția metaforei își găsește locul în *Poetica* (deci, nu în *Retorica*, cum s-a crezut, n. ns.) ce se oferă ca un tratat de *mimesis*” și, puțin mai departe, ideea potrivit căreia „La condition de la métaphore (de la bonne et vraie méthaphore) est la condition de la vérité” (p. 282).

Însă metaforicul reprezenta pentru autorul *Trilogiei culturii* o condiție, dacă nu chiar însăși condiția ontologică a omului. Iată cum justifică Blaga această teză cunoscută a sa: „Omul, potrivit structural și existențial, se găsește într-o situație de două ori precară. El trăiește de o parte într-o lume concretă, pe care cu mijloacele structural disponibile nu o poate exprima; și el trăiește de altă parte în orizontul misterului, pe care însă nu-l poate revela. Metafora se declară ca un moment ontologic complementar, prin care se încearcă corectura acestei situații de două ori precară. Admițând că situația aceasta a omului rezultă din chiar ființa și existența sa specifică, suntem constrânși să acceptăm și teza despre rostul ontologic al metaforei, ca moment complementar al unor stări congenital precare...” (Op. cit., p. 365). O ultimă premisă a studiului lui Derrida nu lasă îndoieli asupra convergenței interpretative asupra

metaforei: „La métaphore serait le propre de l'homme. Et plus proprement de chaque homme, selon la mesure du génie – de la nature – qui en lui domine...” (Op. cit., p. 293).

4.7. Spiritul upanișadic ca remediu al «slăbirii» gândirii

Raporturile lui Lucian Blaga cu filosofia indiană (și cu cea orientală, în general) se găsesc în afara oricărui dubiu, recunoscute de filosof în mod direct, diseminate în „corpul” întregii opere la tot pasul; dincolo de aceste recunoașteri, ar trebui poate încă și mai mult insistat asupra unui aspect nu totdeauna evidențiat la nivelul de profunzime la care aceste influențe au operat în magma gândirii (a mentalului) autorului Diferențialelor divine: acest aspect vizează cadrul însuși al culturii europene în care se formează tânărul Blaga și în care preocuparea pentru asumarea perspectivelor ontologice și gnoseologice ale ‘hinduismului’ depășeau cu mult întregul orizont de așteptare al istoriei, de cca o sută de ani, a acestei relații. Reiterând ‘istoria’ particulară – a acelei „pasiuni și dragoste cu totul particulare” pentru spiritul indic de care filosoful vorbise, în 1943, în articolul Mahatma Gandhi, așa cum l-am cunoscut –, Sergiu Al-George invocă această relație și „pentru că India, mai mult decât oricare altă cultură, prin legătura ce o face între

metaforă și metafizică, ne poate explica totodată relația dintre poezie și filosofie, acest secret ce pecetluiește, în fapt, unitatea chiar a operei blagiene” (Vezi 2, p. 222).

În ce ne privește, nu această „înțelegere unitară” (dintre poezie și filosofie) ne interesează aici, cât mai degrabă înțelegerea naturii de adâncime a metaforicului. Studiu lui Sergiu Al-George vizează în fapt tocmai o altă percepție a filosofiei lui Blaga, situată în perspectiva a ceea ce autorul numește „funcția epistemologică și metafizică a metaforei”, pe care noi am abordat-o, în paginile anterioare, prin prisma celor mai incitante exegeze ale gândirii europene din acest secol.

Demersul indianistului român are meritul, nu singurul, dar unul important, de a redistribui accentele de interes în cadrul diferitelor segmente ale operei filosofice a lui Blaga. Accentul e mutat astfel pe ‘operația de adâncime’ pe care o propune întâiul studiu al Trilogiei cunoașterii, anume Eonul dogmatic, din 1931, a cărei neînțelegere, divulgată de Al-George, dar nu numai de el (de Noica și de Edgar Papu, printre alții), pare să se afle la originea absenței unui impact exegetic adecvat cu spiritul filosofiei autorului. Desigur, Al-George prefigurează prin aceasta o ‘bună’ situație a lui Blaga în chiar esența gândirii filosofice majore din

prima jumătate a veacului al XX-lea, anticipând pe M. Eliade, C.G. Jung, G. Bachelard, G. Lupasco și R. Thom (căroră le-am adăuga încă pe Paul Ricoeur, Derrida, G. Durand, fără a-l uita însă pe Heidegger însuși). În fapt, Eonul dogmatic „deschidea, în gândirea filosofică a anilor 30, o perspectivă asupra gândirii antinomice care era totodată o epistemologie ‘a adâncurilor’, cronologic anterioară marilor nume sus-amintite...” (Op. cit., p. 225).

Categoriile centrale ale gândirii hinduse în jurul căroră filosoful român își fixează însuși nexul propriului demers detectabil de-a lungul întregii sale opere vor fi *Âtman* (ca simbol al absolutului și impersonalului), și infinitul, pe care grecii îl considerau „o mărime negativă”. Să reținem aici că e vorba de categorii negative, ca la Hegel citat de Anatole France și reinterpretat de Derrida, care observa că pe la 1900 aceste valori negative nu reprezentau o invitație la o lectură a Fenomenologiei hegeliene. Dogmaticul devenea, în acest context, un reper de a căuta o formulă a iraționalului (propoziția îi aparține lui Blaga însuși – a se vedea în Sergiu Al-George, Op. cit., p. 230, dar și în Edgar Papu, 149, p. 67 și succ.). Percepția blagiană a metaforicului a fost de la început foarte largă, ne asigură Sergiu Al-George,

care reevidențiază distanța care-l desparte pe filosoful român de tradiția europeană: „Metafora a putut deveni, credem noi, o structură de adâncime a întregii sale filosofii, tocmai pentru că Blaga a conceput-o într-un mod foarte larg, făcând din această categorie, care a fost descoperită și cultivată în Europa în cadrul îngust al stilisticii și retoricii, o realitate în care este cuprinsă întreaga epistemologie, inclusiv cunoașterea metafizică” (Op. cit., p. 231-232).

Conceptul indian (sanskrit) de metaforă, din altele multiple, pe care îl propune autorul citat este cel de *upaara*, înrudit ca semnificație cu grecescul *metaphora*, car, rădăcina verbală din sanscrită fiind sinonimă cu cea grecească *phero*, conservând sensul comun de „a transfera”. „Diferența – ne informează Al-George – survine însă la prefix, unde *meta-* însemnează ‘împreună’, ‘după’, ‘dincolo’, iar *upa-* ‘către’, ‘aproape’, deci ideea de aproximare ca deplasare înainte...” (Op. cit., p. 234). De unde concluzia considerată esențială pentru înțelegerea metaforicului la Blaga: „*Upaara* dă ideii de transfer un sens unic și am putea spune, orientat spre o realitate superioară” (Ibid.). *Upaara* ar semnifica, deci, în contextul gândirii tradiționale religioase brahmanice”, „o trecere, o ‘ruptură de nivel’ (cum ar spune P. Mus sau M.

Eliade), un ‘salt’, după expresia lui Blaga, între realitatea empirică și transcendentul sacru” (Ibid.).

Însă, trebuie să adăugăm faptul că metaforicul la Blaga, asociat nemijlocit și necondiționat cu ‘misterul’, trimite și la sensul fundamental de ‘secret’, pe care celebrul Deussen, un autor citit și citat de filosoful român, în nu mai puțin celebra sa lucrare *Die Philosophie der Upanishad's*, îl atribuie chiar cuvântului upanishad: ‘cuvânt’ secret; ‘text’ secret; ‘sens’ secret, alături de termenul *vidya* (de la care provine ‘vid-ul’ din limbile occidentale), care semnifica ‘învățătură secretă’ (Vezi 60, p. 40).

În definiția-interpretare pe care Deussen o conferă conceptului de Brahman-Atman regăsim ceva esențial din semnificația pe care o capătă în reprezentarea lui Blaga conceptul de ‘Marele-Anonim’: „Brahma-Atman, adică: Brahman, forța, care stă în fața noastră întrupată în toate făpturile, care zămislește, poartă și retrage din nou în sine toate lumile, această forță veșnică, nesfârșită, divină este identică cu Ātman, cu acela pe care, după degajarea a tot ce este exterior, îl găsim în noi ca esența noastră lăuntrică și adevărată, ca Sinele nostru propriu-zis, ca suflet” (Ibid., p. 40).

Omologarea lui Atman cu Sinele nu o găsim la Blaga și, poate nu întâmplător, ea pre-rezumă concepția socrateină-platonică, cum au

demonstrat numeroși indianologi, cum o face Deussen însuși; filosoful român va prefera o marjă de interpretare care îl menține mai aproape de sentimentul transcendenței și de conștiința metafizică așa cum se găsesc în spiritualitatea ‘mitică’, în interstițiile de inducții cosmice ale categoriei etnicului.

Sursele cunoașterii brahmanice sunt, în sistemul upanișadic, de natură terțiară: tapas, damas și karman. În simbologia indiană, fiecare concept e plurisemantic: tapas, de exemplu, semnifică deopotrivă asceza, pădurea, liniștea și, desigur, Brahman. Cât privește conceptul de avidya, cu prefixul negativ a (și în greacă și latină), Deussen remarcă un proces de convertire de la o valoare negativă (ignoranță), la una pozitivă, cunoaștere sau cunoștință: „Această noțiune, scrie el, inițial pur negativă, a devenit cu timpul tot mai pozitivă; era negativă în măsura în care toată știința bazată pe experiență nu favoriza cunoașterea lui Brahman și a devenit pozitivă în măsura în care oamenii au devenit conștienți că această cunoaștere a realității empirice împiedica direct știința lui Brahman; Avidya a trecut din noțiunea negativă de pură ignoranță în cea pozitivă de știință falsă...” (Op. cit., p. 63).

Această interpretare deussiană ne poate informa mai bine despre modul de constituire și de funcționare a gândirii lui Blaga. Autorul Eonului dogmatic denunță și el artificiul și pretențiile cunoașterii empirice, a științei ‘pozitive’, întemeindu-și refuzul acesteia pe incapacitatea ei de a cuprinde partea „nevăzută”, „ascunsă”, „criptică” a realității, a lumii. Blaga nu distinge, ca romanticii, nici precum Kant, până la urmă filosoful căruia îi recunoaște prestigiul și capacitatea modelizantă pentru gândirea ‘modernă’, între lumea sensibilului și lumea invizibilului, între exterior și interior; ca la indieni, mai degrabă, realul e, pentru Blaga, un real întreg, spre a spune astfel sau un *andere Ganz*, dar întreg, deci cripticul aparține acestui joc precar, constitutiv condiției umane, de-a ascunsul și de-a văzutul, iar cunoașterea pozitivistă, enstatică, fie îl lasă pe din afară, fie doar pretinde, cu un ‘optimism’ cel puțin ridicol, de a-l aprehenda prin cunoștințe ce nu se dovedesc, la o analiză competentă, decât pretenții gratuite.

Blaga nu vede în aceasta însă un motiv de îngrijorare; dimpotrivă, icognoscibilitatea misterului, a lumii ca mister, reprezintă un factor ‘terapeutic’ care nu elimină însă năzuința spre revelatoriu. ‘Misterul’, Marele Anonim, se apără de pericolul unei cunoașteri agresive, in-adequate – care

rămâne totuși însemn al aspirației omului de a-și învinge, de a-și depăși precaritatea, prin „censura transcendentă”, care are meritul de a-l conserva pe el și, prin aceasta, însuși echilibrul cosmic.

Nu credem să greșim identificând în aceste resorturi punctul de plecare pentru cunoscuta interpretare a lui Constantin Noica consacrată filosofiei lui Blaga, prin care autorul Devenirii întru ființă găsește în chiar esența gândirii blagiene o „transformare a derelecțiunii omului, ba chiar a repudierii lui, într-o izbândă”, omul fiind „singura ființă care știe să valorifice înfrângerile” (Cf. art. Viziunea metafizică a lui Lucian Blaga și veacul al XX-lea, în 145, p. 23). De la periferia Europei, afirmă Noica, Blaga „aruncă o uimitoare idee, prin care negativul e convertit în pozitiv și îngrădirea omului în sursa lui de creație” (Ibid., p. 24). Cum se poate observa, ideea nu e alta decât cea relevată de Deussen în doctrina upanișadică. În această interpretare – abia un proiect, din păcate – consistă, în opinia noastră, adevărata șansă de a ‘recupera’, mai degrabă dinaintea unei indiferențe vinovate decât a unei respingeri motivate, construcția filosofică a lui Blaga.

În tratatul lui Deussen, întâlnim concepte filosofice (și poetice) singulare, specifice spiritului upanișadic, din care Blaga a făcut (nu interesează

dacă sub incidența unei influențe directe ori doar re-făcând o 'cale' de gândire similară) puncte de referință ale propriului sistem. Astfel, în Kath (2, 1-6), regăsim imaginea oamenilor „orbi pe care îi călăuzește unul și mai orb” (Op. cit., p. 65); ideea revelației (și divine, dar nu numai) e esențială pentru cunoașterea din Vednta. Totul e paradox, aici, ca și la Blaga, e spirit antinomic. Simbolul 'orbului' e cel al ochiului întors, cunoașterea întâlnește „suspendarea”, într-un proces în care, ca în 'dialectica poetică' a autorului Poemelor luminii, margine și nemargine se confundă, în întuneric 'se vede mai bine', în lumină ești 'orbit', căci totul se supune unui proces de interconvertire ce asigură lumii, celei 'de sus', 'celei de jos', enstatice și ekstactice, un echilibru, condiția 'cosmotică'.

Sintetizând, împreună cu Sergiu Al-George, observăm că întreaga construcție filosofică a lui Lucian Blaga e animată de ideea metaforicului și, polar, de cea a revelatorului. Toată miza acestei construcții stă în tensiunea pe care perspectiva antinomică o generează în raporturile dintre 'Eu' și 'Lume'. În prima fază a elaborării epistemologiei sale antinomice, dogma, „cea mai radicală antinomie”, a constituit elementul central; tot ea va deveni modalitate a cunoașterii luciferice, apoi 'cenzura transcendentă' va impune antinomia

dintre metaforic și revelatoriu, dintre tendința de ocultare și revelare, ca procese constitutive actului creator, coexistente și concurente. Pentru autorul Cunoașterii luciferice, lumea 'se dă' în chip metaforic (căci, spune el, „obiectul cunoașterii luciferice e totdeauna un 'mister', un 'mister' care de o parte se **arată** prin semnele sale și de altă parte se **ascunde** după semnele sale”), iar procesul aprehensiv presupune un act metaforic de 'despicare', echivalent cu 'deschiderea unui mister', încercare de a face manifestă latența; cripticul se deschidea către fanic printr-un 'salt', care divulgă un 'dezacord', un conflict intim al 'lucrului misterios', asemenea dizanalogiei din 'substanța' metaforei. Din perspectiva actului hermeneutic, act de natură teoretică, gnoseologică, procesul se instituie în baza unei 'răsturnări' – de metodă și de perspectivă – ca în cazul a ceea ce autorul va numi 'inversiunea coperniciană' prin care mișcarea soarelui în jurul pământului devine mișcare a pământului în jurul soarelui. (Vezi 2, pp. 257 și succ.).

'Dialectica' gândirii lui Blaga, luându-și drept suport și principiu călăuzitor antinomicul, atinge intimitatea însăși a poieticii (a poiein-ului) și aceasta reprezintă miza de esență a structurării vastului său proiect care ar trebui să oblige și actul

hermeneutic la un proces similar, care să pornească de la un palier al adâncimii și să nu ignore, nici un moment, ‘jocul nuanțelor’. La el, lumea se dă, e ‘structurată’ dinainte, într-un proiect, are natură destinală. Cunoașterea, de orice natură, inclusiv cea paradiziacă, nu poate escamota acest ‘dat’; ‘ascunsul fascinează’, ca în actul exegetic, cum spunea Starobinski; asumarea lui presupune un proces de situare, de acomodare, de inferență, iar nu de referință (referență). Totul are esență metaforică, iar revelatoriul e un nisus, resimțit ca o ‘dorință’, e însăși pecetea aspirației Absolutului.

Cunoașterea nu mai înseamnă, simplu, ‘decriptare’, ‘dobândire’, ‘creștere’ (de cunoștințe, nici măcar de deprinderi), ci apropiere, trăire prin ‘mutare’ în dincolo, în **meta**; ambiția lui Blaga rămâne aceea de a refuza un act superfluu de ‘traducere’ – a unor ‘sensuri’, ‘simboluri’, dintr-un registru în altul, de la un ‘palier’ la altul –, ci interpretare prin trăire; discontinuu, care ține de esența ‘datului’, a acelui es gîbt, nu trebuie transformat în continuu, fiindcă asta ar însemna acceptarea unei iluzii, rămânerea în perimetrul unui simulacru. Or, în concepția lui Blaga, deloc depășită, extrem de actuală, șansa unei cunoașteri adecvate, dacă nu chiar adevărate, stă în asumarea avertizată a jocului disimulatoriu al

revelatoriului care face ca 'misterul' să se ofere ascunzându-se, să se lase 'citi' refuzând, în același timp, un cod univoc de lectură. Metaforicul și revelatoriul sunt două atribute fundamentale ale 'datului' ca mister (ca lume, cosmos) și coexistă, se intercondiționează, se presupun, transformând actul cunoașterii filosofice, estetice, poetice etc. într-o 'tensiune esențială'. Aceasta reprezintă, în opinia noastră, modalitatea regală și demersul suveran, Calea, unicele promise de autor, ale unei exacte situări în orizontul moștenirii sale – filosofice, dar și poetice.

În această perspectivă, toate mai vechile conexiuni între filosofie-poezie devin simple accesorii. Poezia sa nu (mai) poate fi luată ca un pedant al filosoficului și, în niciun caz, nici invers. În fond, ca în reprezentarea proprie din romanul postum Luntrea lui Caron, în autorul Poemelor luminii și al Eonului dogmatic sălășluiesc două 'personaje', doi actanți ai unui proces de cunoaștere – și de trăire – a unui mister care este Lumea, Cosmosul, Necunoscutul. Opera ca act de instituire a 'Semnului' în această lume nu mai rămâne decât o formă (sau un proiect) de epifanie, o epiforă de natură epistemologică și poeticească totodată care angajează plenar și liminar Ființa.

V. O POETICĂ A CLAR-OBSCURULUI

Subliniam în altă parte (Cf. supra 1.4. Între Lethe și Mnemosyne..., pp. 30 și succ.) că poezia lui Blaga n-a declanșat, precum cea eminesciană ori argheziană (în interpretarea Ioanei Em. Petrescu) scandalul scontat în conștiința critică a momentului apariției ei; exageram puțin, iar noile contribuții pe care Marian Papahagi (140) le aduce într-un studiu recent devin eclatante. Blaga nu surprinde publicul și critica la nivelul sintaxei sau al semanticii, ci la nivelul prozodiei. În fond, avertizează criticul cu îndreptățire, „locul comun al mai tuturor comentariilor prime la poezia blagiană este rezumabil în cuvintele cu care o întâmpină Al. Busuioceanu în 1919: „Nu e vorba propriu-zis de o poezie. Poemele luminii sunt mai mult proză decât poezie; însă proză închegată în imagini atât de lapidare în care ideea capătă o formă atât de concisă (...). E o literatură la marginea poeziei și a prozei, aproape un gen deosebit” (Apud Stud. cit., p. 11).

Se produce aşadar un şoc de lectură la întâlnirea cu poezia lui Blaga, iar acest şoc trebuie înţeles şi interpretat la nivelul formei propuse şi care e greu definibilă din perspectiva conştiinţei poetice proprie cititorului român al momentului. De fapt prozodia blagiană e o altă modalitate de opoziţie, abia disimulată, la tradiţia lirică românească şi, în acelaşi timp, la tradiţia, care devenise, sub presiunea modelului sămănătorist-poporaniste, autarhică şi acaparatoare şi, în consecinţă, stânjenitoare. Lucian Blaga aduce în centru un model larg răspândit în poezia europeană, de la Baudelaire încoace; experienţele franceze ale lui Paul Claudel şi Saint-John Perse, ca să nu mai vorbim de Fr. Ponge ori chiar de suprarealişti, îi stăteau la îndemână; nu mai puţin, în baza culturii sale de sorginte orientală, achiziţiile blagiene rechemau şi modelul versului de largă respiraţie şi cu focalizare primă pe versul idee, ca în Upanişade.

Remarca lui Marian Papahagi repune în discuţie problema productivităţii poetice la Blaga: dacă în viziunea exegetică tradiţională, poezia autorului Nebănuitelor trepte se putea defini dincolo de o poiesis proprie, ascunsă unui posibil „laborator” în care un Hephaistos modern experimentează şi seduce, prin alchima verbului, virtuţile nebănuite ale limbajului, în noua interpretare Blaga

lasă deschisă articularea unor noi și promițătoare deschideri în perspectiva poeziei. În treacăt fie spus, nu putem subscrie la aserțiunea lui M. Papahagi că „de la prima ei exprimare poezia blagiană se propune de fapt (sic!) ca o problemă a formei” (sbl. în text), chiar dacă suntem de acord că „natura ei este identificată de poet pe o cale pur analitică”; Blaga nu e, întrucât nu poate, un poet „indiferent” la semnificatul poeziei, așa-zicând la natura ei ideatică: pe urmele glorioasei tradiții a gândirii lirice orientale, pe urmele tradiției europene înseși a poemului în proză, el se arată încă din primele poeme extrem de atent la ideatică lirică; limbajul la autorul Poemelor Luminii nu merge niciodată, spre a vorbi cu critica fenomenologică, dincolo ori dincoace de el însuși. De acord, iarăși, că o operație obligatorie în perspectiva deschisă mai sus devine aceea de a singulariza experiența poetică (sau poietică) blagiană de cea a aforismelor și de cea a prozei. În privința celei de-a doua, trebuie anticipat că sarcina e pur formală, dat fiind că poetica lui Blaga nu atinge, nu interferează nicicum domeniul ori subdomeniul prozastic, fie el și în varianta prozei lirice curtată de marii reprezentanți ai genului din aceeași perioadă (un Sadoveanu, la noi, spre exemplu).

„Tehnica formală”, de care poetul însuși vorbește, se vădește a fi, pentru Blaga, un punct, dacă nu punctul central al unei provocări, dacă o coroborăm cu frecventele luări de atitudine în eseistica sa de început, exprimând o anume nemulțumire și, de aici, o disociere a autorului de practica poetică a momentului. O conștiință critică timpurie a poeziei, autorul avea indiscutabil și ea s-a format cu certitudine în ambianța școlii expresioniste vieneze, unde spiritul negator era precumpănitor. Spiritul nietzschean, pe de altă parte, ca și cel bergsonian, cele două tutele ale adolescenței și tinereții poetului, își vor fi spus cuvântul, după cum caracterizarea, în scrisoarea expedită „muzei” versurilor sale, a celor două dansatoare, cea „critică” și cu conștiință creatoare, va fi fost și un reflex al imensei și articulatei critici muzicale expresioniste, din care referințele la balet și la dansul modern nu lipseau, ba dimpotrivă. Mecanismul de producere a textului poetic blagian, analizat și demontat de Marian Papahagi, este desigur convingător, în baza datelor obiective împrumutate arhivei literare a poetului. Important rămâne, chiar încă mai mult decât oferă analizele citate, operația de decriptare a figuralității globale a poeziei bliagene; cu alte cuvinte, dincolo de achizițiile de moment, pe spații mici, la nivel

microtextual, devine esențial de aflat dacă o astfel de re-interpretare se dovedește structural-diferită, susceptibilă, adică, să modifice percepția critică a liricii în discuție. Riscând un pronostic, ne temem că, pentru moment, adică în absența unei alte grile interpretative, interpretarea poeziei lui Blaga în baza acestui posibil real mod de producere a semnului liric nu face altceva decât să justifice, dacă mai era nevoie, atât de condamnată discursivitate a primei faze a acestei lirici, cea, în speță, din Poemele luminii și Pașii profetului.

5.1. O lectură a rébours și noi oferte exegetice

În ceea ce ne privește, am optat pentru o soluție propusă de M. Riffaterre (vezi 162), care avansează ca punct de referință pentru exegeza critică lectura à rébours, ca singură responsabilă de dezvoltările unei semantici poetice. În fapt, criticul francez pleacă de la statuarea, în orizontul așteptării, a unei diferențe dintre poezie și limbaj; că, funcție de gust, uneori aceasta împrumută limbajul comun și că de-a lungul istoriei sale aceste două situații alternează. Un factor rămâne constant, avertizează totuși Riffaterre: „poezia exprimă concepte și lucruri prin oblicuitate. Pe scurt, o poezie zice ceva și semnifică altceva” (Op. cit., p. 23).

Ne aflăm, cum se vede, în chiar miezul problematicii tezei noastre în care metaforicul devine cheia de boltă a oricărei hermeneutici a operei lui Blaga, unde prin metaforic nu se mai poate înțelege doar ansamblul de tehnici împrumutate stilisticii tradiționale. Autorul român însuși ar fi putut articula aserțiunea stilisticianului francez, căci

figuratul, cum am văzut în capitolele anterioare, deține la autorul Meșterului Manole o pondere centrală, fără a antrena, ca la unele mișcări avangardiste ori la Arghezi, spre exemplu, alte beneficii ale limbajului, cu binecunoscute funcții sociale, precum cea de confesiune în fluxul cotidianității ori al ludicului.

Diferența dintre ce e și ce nu e poezie, adaugă Riffaterre în textul citat, rămâne aceea justificabilă la nivelul modului în care un text poetic vehiculează semnificatul (Op. cit., p.23). Deconcertantă aserțiune, dacă ne gândim că preeminența formalului este calul de bătaie, punctul forte al luptei purtate de critica literară în ultimul timp, practic în ultima jumătate a veacului nostru. Modul însă nu exclude achizițiile criticii formale, dar are meritul de a nu le tabuiza. Trecând peste această problemă, posibil izvoditoare de polemici gratuite, să urmărim mai departe „dialectica” textuală propusă de criticul francez: el observă, pe bună dreptate, că fenomenul literar, totuși, consistă în mișcarea dialectică pe care textul o realizează cu cititorul său (Ibid.): „În interiorul celui mai vast regn al literaturii pare că poezia este în mod special inseparabilă de conceptul de text: dacă nu se consideră o poezie ca o entitate închisă, nu e

totdeauna (sbl. ns. G.P.) posibil de diferențiat discursul poetic de limbajul literar în general”.

Cu alte cuvinte, se acreditează aici principii de bază care vizează capacitatea cititorului de a comprehendera a textului poetic într-un context finit. În această perspectivă, Riffaterre propune trei moduri diferite de oblicuitate semantică: „Ea se produce prin deplasare, distorsiune, creație de semnificant. Avem deplasare atunci când semnul se transferă de la un semnificant la altul, când un cuvânt «stă pentru» un altul, cum se întâmplă cu metafora și metonimia; distorsiune, atunci când există ambiguitate, contradicție, nonsens; creație, când spațiul textual înlocuiește principiul de organizare pentru a origina semne de items lingvistici ce nu ar fi de altfel semnificanți (spre ex. simetria, rimă, echivalențele semantice dintre elementele omoloage prin poziția într-o strofă)...” (Ibid., p. 24).

O consecință a acestei interpretări e aceea că „fiecare dintre cele trei moduri amenință reprezentarea literară a realității, sau mimesisul (Ibid., p.24). În această viziune, focalizarea discursului critic pe o posibilă preeminență a ritmului, atât de proprie lui Blaga, în opinia deja citată a lui M. Papahagi, își pierde interesul scontat. Nefiind semnificante, elementele prozodice cad alături de

modelul interpretativ susceptibil să sporească achi-zițiile hermeneutice ale operei. Dimpotrivă, urmând modelul propus de Riffaterre parcurgem, cum vom vedea, un itinerariu extrem de promițător în perspectiva deciptării unor noi sensuri ale operei, acțiune blocată cumva de discursul critic de tip tradițional.

Înainte de a propune un model de analiză în baza acestei lecturi *à rébours* și evaluarea tuturor consecințelor înregistrate în actul exegetic al poeziei blagiene, să circumstanțiem deschiderea, cu urmările pe care le dezvoltă, a acestei propen-siuni poetice spre pictură la Blaga, versul axiomatic horatian *Ut pictura poesis* găsindu-și o deplină motivație. Dealtfel, poetul-eseist acordă artei plastice, constant, de-a lungul întregii sale cariere, o atenție disproporționat de mare în raport cu celelalte arte limitrofe. Explicația trebuie căutată pe de o parte în familiarizarea autorului, de timpuriu, cu natura gândirii (lirice) de tip oriental (în special frecvențele și esențialele interferențe poezie-pictură în cultura veche chineză, aspect asupra căruia vom reveni) și, desigur, în ambiantul vienez expresionist unde pictura devine prioritară, un avanpost al experienței avangardiste propriu-zise.

Tehnica picturală ce pare să modeleze gândirea poetică blagiană este cea a clar-obscurului. Și nu-i vorba de un model funcțional doar la nivelul micro-textului. În revista *Gândirea* din 1934, într-un articol intitulat ambițios „Stilul interior al lui Lucian Blaga”, Emil Cioran, revenind asupra caracterizării operei filosofice a marelui scriitor, credea a identifica formula-cheie pentru receptarea spiritului acestuia: tânărul filosof resuscită această formulă și înțelesurile ei ambivalente apelând la filosofia unui ungur de la începutul veacului, preocupat de clar-obscurul existenței. Formula e aceea, inspirată, de anarhie a clar-obscurului și autorul articolului, întrebându-se asupra originii acestei impresii personale, conchide: „Oare fiindcă în el (în Blaga, n. ns. G.P.) anarhia din straturile adânci de existență și-a găsit o expresie corespunzătoare sau fiindcă această tulburare a reușit să se limpezească” (41, p. 275).

Imaginea-emblematică la Blaga ar fi aceea a „tulburării apelor” limpezi ale râurilor de munte, cu antrenarea unor procese de iluzie optică, adăugăm noi. Pentru autorul *Tratatului de descompunere*, „Stilul interior al lui Lucian Blaga este caracterizat de o seninătate în clar-obscur. Aceasta este cheia pentru om și operă. Cu ea deschidem necunoscute încăperi ale sufletului și descoperim sub liniște

teama, sub formă nesfârșirea, sub claritate misterul” (Stud. cit., p. 275, sbl. în text).

Stilul interior devine astfel, pentru Cioran, condiția de echilibru pe care o angajează, în substanța operei blagiene, elemente-cheie, precum liniștea, forma, claritatea, care, adaugă autorul, „nu sunt simple aparențe ori sunt „aparențe” care îi definesc stilul interior (Ibid.). Însă o observație aparent minoră a lui Emil Cioran captează și astăzi interesul exegetului operei lui Lucian Blaga: ideea convertirii muzicalului în plastic ¹⁰ sau a infinitului în formă, despre care afirmă că reprezintă o „notă atât de importantă pentru înțelegerea lui Blaga” (Op. cit., p.276).

Dincolo de observațiile pertinente ale tânărului filosof Emil Cioran, care regreta, totuși, că Blaga nu ieșise în întâmpinarea așteptărilor generației sale printr-o problematică a vieții, noi suntem

¹⁰L. Blaga nu s-a arătat preocupat de muzică în cariera sa de eseist, cât de pictura despre care a scris pagini edificatoare. Mai mult, în textele filozofice, argumentele-forte sunt împrumutate tot din domeniul plastic, de n-ar fi să ne raportăm decât la imaginarul său spațial; spațiul, geografia (mitică ori sacră) constituie un element-central al universului blagian și asta a probat-o convingător Eugen Todoran în cele două volume ale importantei sale lucrări monografice (vezi 184, 185).

preocupați de cum funcționează această tehnică a clar-obscurului la nivelul micro-textului blagian. Și, anticipând puțin, vom spune că și aceasta se subsumează lecturii à rébours propusă de Riffaterre, respectiv impune, spre a fi constructivă și fertilă în plan stilistic, o „privire” de la elementele-secunde, respectiv de la cele disipate în fundalul presupusului tablou, către elementele de suprafață, situate în prim-planul „privirii” hermeneutice.

5.2. Misterul – ca instituție a gândirii

Am acordat, în primele capitole ale studiului nostru, o importanță majoră problemei și problematicii metaforei, înțeleasă ca metaforică (termen utilizat printre alții de Mircea Borcilă, după modelul american, dar și italian, vezi stud. Bazele metaforicii în gândirea lui Lucian Blaga, în revista *Limba și literatura română*, nr. 1/1996, p. 28-36); vom apela în continuare, la nivel microtextual, la achizițiile deja contabilizate, dar vom insista în continuare asupra problematicii revelației, pe care o punem în nemijlocită relație cu domeniul hermeneutic. Căci dacă misterul este sarcina poetului, a creatorului în general, cum argumentează Blaga, revelatoriul e domeniul în care se exercită cititorul-exeget, hermeneutul în speță. De aici, tensiunea esențială care se ivește și se amplifică la orice încercare de decriptare a poeticului prin mijlocirea actului apercceptiv. Ar fi ca și când cripticul, spre a împrumuta terminologia autorului *Gândirii* luciferice, s-ar converti în fanatic, prin voința exegetului care trebuie să deschidă misterul în adâncime, pe

verticală. Este și sarcina ce ne incumbă în ultima parte a studiului nostru.

În ordinea discursului ontologiei filosofice, revelația (revelatio), apud Pierre Bontang, „este instituția unei taine”, căci o salvgardează și o menține în actul însuși prin care o arată (apud Ana Panicali, Saggio su Mario Luzi, Milano, Garzanti, 1987, p. 18); iată o aserțiune pe care autorul Trilogiei culturii ar fi semnat-o fără reținere. Dar să revenim la M. Riffaterre și Emil Cioran, două „site” ale discursurilor gândirii, unul a celei poetice, celălalt a celei filosofice, și să observăm, împreună cu „grilele” de lectură cu care ne echipează ei, cum funcționează, productiv vorbind, verbul, logosul în lirica întâiului Blaga.

Am văzut că limbajul poetic constituie o permanentă și necondiționată provocare pentru real, pentru mimesis, căci, ne avertizează stilisticianul francez, „caracteristica fundamentală a mimesisului este că ea produce o secvență semantică în continuă schimbare, fiind reprezentarea bazată pe referențialitatea limbajului; adică, pe o relație directă a cuvintelor cu lucrurile” (Op. cit., p.25). Nu contează, continuă raționamentul autorul, dacă această relație este ori nu o iluzie a vorbitorilor sau a cititorilor. Ceea ce contează este că textul multiplică detaliile și deplasează continuu

propriul focus, în căutarea unei corespondențe acceptabile cu realitatea, având în vedere că realitatea este de normă complexă.

Mimesisul implică deci variație și multiplicitate. Însă proprietatea unei poezii este unitatea sa: o unitate în același timp formală și semantic specifică; orice componentă a unei poezii ce semnalează spre „acel ceva” ce ea semnifică va constitui între timp o constantă și va rezulta, ca atare, cu totul diferențiată de mimesis. Această unitate Riffaterre propune s-o numim semnificanță (significance, în fr.). Iată cum definește acest concept criticul francez într-o notă de subsol a aceluiași studiu: „Semnificanța, în puține cuvinte, e cea despre care zice poezia: ea se constituie prin lectura retroactivă, atunci când are loc descoperirea că reprezentarea (sau mimesisul) semnalează în realitate spre un conținut care, în limbajul literar, revendică o reprezentare diferită. Uzul meu al noțiunii, totuși, oricât de specific și de special, nu contrazice definiția lui Webster: „subtilele implicații ascunse de ceva, pe cât de distincte de semnificat în mod deschis exprimat», (Op. cit., p. 25).

Pornind, așadar, de la această proiecție de ordin metodologic propusă de Riffaterre, bazată pe observația pertinentă că în timp ce actul creator ‘merge’ înainte, de la stânga la dreapta, lectura,

deci actul aperceptiv, al cititorului-hermeneut (al Lectorului Model, ar spune Umberto Eco) evoluează în sens invers, deci de la dreapta la stânga, de la final spre incipit, să urmărim, într-un astfel de model de lectură ce „revelații” ne poate furniza poemul blagian în confruntare cu exegezele anterioare.

Întâi de toate, trebuie subliniat, în contextul aceluiași model de interpretare, că în această mișcare à rébours a cititorului se impun două lecturi sau două tipuri de lectură: prima, superficială, întemeiată pe factorul ‘Memorie’; cititorul, implicat în actul lecturii poetice care presupune dificultatea acomodării cu specificul figuralității discursului liric, reține, în ordinea semnificantului (a semnificanței, ar spune Riffaterre) doar ceva, foarte vag, o orientare de ordin semantic. El se trezește chiar ‘neștiutor’ de ceea ce i se comunică, într-o stare de aproximare, cu un sens pe care nu îl poate asimila și, drept urmare, asuma; e descumpănit de tot ceea nu înțelege încă, fiindcă are clar reprezentată ideea că dincolo de ceea ce ‘i se spune’, mai mult ‘i se ascunde’, dar nu orice, ci ceva esențial. El nu e în posesia unei chei interpretative apte să-i livreze ‘sensul’ comunicării. Cititorul, Lectorul Model, se simte frustrat și începe să parcurgă lectura în sens

invers, lăsând în confruntare liberă memoria primă cu ceea ce i se oferă acum, în praesentia, cu un spor de performanță de care începe să fie responsabil. Așadar, în cazul acesta, care rezumă și numește totodată actul critic, orice act interpretativ, avem o lectură de la dreapta la stânga, o lectură de tip secund.

Să urmărim, în datele modelului descris, poemul considerat de majoritatea exegeților operei lui Lucian Blaga drept ars poetica prin excelență a sa, și anume „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii”.

Lectura-model propusă schimbă, observăm, datele esențiale ale poemului, aducând în prim-plan nu Eul, cum toți comentatorii au susținut, ci cele patru elemente-cheie ale universului obiectual: „morminte”, „buze”, „ochi” și „flori”. La o primă lectură vizuală-mnemică, Lectorul reține alternanța „morminte” – „flori” – „buze” – „ochi”, respectând sensul invers al lecturii, operație care are drept consecință preliminară disocierea deja a două planuri ale universului: un plan vegetalo-subteran, situat pe verticală, și un plan antropomorfic, situat pe verticală, primul în jos, celălalt în sus; „mormintele” circumscriu un spațiu extra-terestru, un ‘dincolo-de-lume’, o „geografie mitică” și, posibil, sacră, în reprezentarea generală a cosmo-

sului blagian, cum justifică avizați cercetători ai poeziei autorului *La curțile dorului* (Eugen Todoran, în primul rând), pe când „florile” conotează cosmosul ‘diafan’, al vegetalului surprins, cum se știe, când în fragilitatea renașterii primăvăratice, când în „maturitatea” râncedă a anotimpului estival sau întârziat, de „vară de noiembrie”. „Ochi” și „buze” conotează aici, dar nu numai, cosmosul antropomorfizat, prin cele două ‘organe’ esențiale, al vederii, cu trimitere strictă la viziune și vizionar, la vederea dinlăuntru, de care poetul vorbește în aforismele sale cu referință la Homer și la Poet, și „buze”, cu accente conotative speciale centrate pe organul vorbirii, pe Logos. În altă ordine, „ochii” și „buzele” pot reprezenta și simboluri ale Erosului, căci întregul volum blagian e gândit din perspectiva Erosului atotstăpânitor și asediator.

Un pol al tensiunii lirice odată stabilit, să-l desfășurăm și pe celălalt: eul, nemajusculizat (și) fiindcă nu-i cap de vers, de enunț, e strict succedat și dominat de verbul „a iubi”, care-l dezmoștenește de o funcție de actant privilegiat, cum se întâmpla în varianta unei lecturi „clasice”; în plus, de la dreapta la stânga, verbul „iubesc” îl anticipează pe eu și, în același timp, îl „închide” laolaltă cu conjuncția cauzală căci, care-l circumstanțiază; în continuare, elementele formatoare ale semnifi-

canței sunt, iarăși, ochii, asimilați, apropiați („sub ochii mei”), „nențelesuri”, din nou „nențeles” și, în sfârșit, „sfânt mister” (sau mai exact, în ordinea inversată „mister sfânt”), succedat de cumulativul „largi fiori”, elemente pe care le întâlnim întâia oară în poezia și, desigur, în universul liric al poetului. Asta înseamnă că, în calitate de Lector Model, luăm act pentru întâia oară de „ascunsă” artă a poemului blagian, anume aceea de a potența, prin meșteșug, misterul, de a spori nepătrunsul.

Dealtfel, poetul chiar aici articulează intenția poetică esențială, prin versul emblematic „așa îmbogățesc și eu întunecata zare”, care, în raport cosmotoc cu versurile anterioare în care luna devine actant al unei operații universale asumată aici, prin comparație cu eul liric, explică (de unde discursivitatea și retorismul imputat cu îndreptățire poetului de majoritatea comentatorilor!) versul-cheie: „eu cu lumina mea sporesc a lumii taină –”. Focalizăm acest vers întrucât, firească, el a stat în centrul tuturor analizelor textuale, ori micro-textuale în tradiția exegezei blagiene, cu rezultate, desigur, dincolo de orice îndoială. În această perspectivă răsturnată, reiterarea elementelor-cheie („ochi”, „flori”, „morminte” și „buze”), ca și a versului aparent identic, cel puțin din punct de vedere prozodic, „și nu ucid” (care tensionează

încă și mai mult discursul prin confruntare cu acel „căci eu iubesc”, din penultimul vers) nu mai rămâne decât o problemă de tehnică. De tehnică prozodică, așa cum vrea Marian Papahagi și, în acest sens, ne putem alinia întregului său demers.

Confruntând acum interpretarea noastră cu cele mai cunoscute dintre exegezele din ultimii ani, vom observa repede cum rezultatele nu mai coincid. Ion Pop, spre exemplu, își începe demonstrația sa critică așezând în centrul rostirii poetice cu care Blaga își inaugurează discursul cuvântul eu, conchizând, axiomatic: „iar cel dintâi vers al programului său liric schițează deja imaginea emblematică, ideală, a universului și, indirect, un mod specific de punere în relație a celor două realități...”. Cele două realități, nici nu-i prea greu de anticipat, ar fi, deci, în transcrierea lirică a autorului Poemelor luminii, cele din versul însuși la care se face trimiterea: „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii” (sublinierea e, se înțelege, a criticului).

Nimic mai adevărat. Însă, așa cum anticipam încă din primele pagini ale studiului nostru, tocmai în această previzibilitate, și în această lectură previzibilă, dar atât de ‘adevărată’, se pot ascunde capcanele unei proaste înțelegeri a mesajului, a discursului poetic al lui Blaga. Criticul citat vorbește

mai departe de un hiat dat ontologic între eu și cosmos, despre o „legătură fericită ori comunicare ratată”, ceea ce este din nou foarte adevărat, însă cine nu știe, de la Fichte încoace, că actul cunoașterii înseși este raportul dintre un Subiect și un Obiect, în care însă subiect și obiect sunt, ori ar trebui să fie, premise ale aceluiași Eu care, spre a-și confirma actul întemeietor, fondator, trebuie să se autodisocieze în cele două componente ale sale. Hölderlin însuși îl cita, în *Über den Tragischen*, atunci când spunea că Eul își abrogă veșnic acest destin de a se preface în Subiect cunoscător (întrebător, ar spune Heidegger!) și Obiect de cunoscut. Cosmosul e întreg cuprins în Eu, iar Eul e disimulat în Cosmos, așa cum ne apare limpede, sperăm, din lectura noastră à rébours a poemului analizat. Polii de care vorbește criticul citat nu sunt poli ai unui univers extensibil în spațiu, ori într-un spațiu neutru din perspectiva cunoașterii poetice, ci polii aceleiași tensiuni interioare, intime: e convertirea cripticului în fanic, de care vorbește filosoful, convertire nu doar obligatorie, pentru asigurarea unei cunoașteri reale a lumii, ci chiar convertirea asumată și destinală.

Dealtfel, toate conotațiile ulterioare ale lui Ion Pop ne apar simple adagii critice, fără relevanță cu sensul mai profund al poeticii blagiene din

perspectiva pe care am descris-o; căci, a afirma că „textul programatic care deschide Poemele luminii este expresia acestei voințe de definire a poziției specifice a subiectului în întregul mundan și de delimitare, totodată, în raport cu alte situații posibile”, nu înseamnă altceva decât a re-scrie textul blagian, nu atât în literaritatea, cât în literalitatea sa, nu în spirit, ci în literă (vezi 156, p. 5-7). Se întâmplă astfel că adevărurile prea ușor sugerate de textul poetic sfârșesc prin a compromite semnificația poetică. Și am ales exemplul din cartea lui Ion Pop ce reprezintă un studiu solid, bazat pe o lectură atentă a liricii bliagene. Toată eroarea exegetică de aici porcede: din a transforma oferte, prea facile, ale unui text așa-zicând programatic, în însuși mesajul cel mare al întregii opere. Și, neieșind din limitele unei „proaste” cazuistici istorico-literare, poetul însuși, nu cu mult mai târziu de la debut, își cenzura și se disocia de acest program. Poezia bliagiană poartă în parte vinovăția propriului ei eșec hermeneutic.

Însă întregul parcurs liric ilustrat de poet în poemul analizat și, fără îndoială, în tot universul primelor două volume de versuri este unul ‘gândit’ și structurat în regim strict metaforic. Sigur că poezia e metaforă, ca și literatura în ansamblul ei. La autorul Poemelor luminii, descendent nemijlocit

din tradiția, abia conturată dar repede 'secularizată', a expresionismului, metaforismul este starea constitutivă a lirismului. Or, metafora, atât în planul macro-textului filosofic, deci al gândirii autorului, cât și în cel al micro-textului poetic, nu-i un simplu, ori nu numai, instrument lingvistic, nu are, cum pertinent a demonstrat Mircea Borcilă, unul dintre cercetătorii care au consacrat acestui aspect un spațiu și un interes pe măsura gravității sale, doar o funcție de limbaj, ci și (mai ales) una translingvistică. Disociind între metafora I, metafora plasticizantă, cu terminologia lui Blaga, și metafora II, din „actul revelatoriu”, cercetătorul citat sublinia trecerea de la un nivel al limbajului, la un nivel al culturii, mai exact la „instaurarea unui alt mod de a fi al omului univers” (Op. cit., p. 31).

Devine extrem de profitabil să urmărim demonstrația lui Mircea Borcilă, la nivelul aserțiunilor teoretice, macro-stilistice, așa-zicând, în raport cu modelul de lectură propus de noi și sugerat de M. Riffaterre: „Dacă metafora I urmărea instituirea unui vad sau unui drum de acces spre zonele cele mai intime ale experienței în lumea dată (prin simțuri), metafora II îi apare, dimpotrivă, lui Blaga orientată din capul locului în sensul invers, al unei îndepărtări de acest prim orizont existențial” (Op. cit., p. 31, sbl. aut.). Metaforicul

are, deci, funcție esențial revelatorie și, prin antrenarea ei în orizontul actului hermeneutic, ea devine o cheie interpretativă, recognoscibilă ca atare în chiar structura gândirii lui Lucian Blaga. Suficient, susținem noi, spre a ne justifica demersul orientat nu atât spre decriptarea ofertelor exegetice, diseminate în spațiul poeziei blagiene în statu nascendi, ci, dimpotrivă, citindu-le mai în spiritul gândirii sale, să le re-conferim un rost înnoitor.

Căci, diferențiind între un nivel lingvistic al metaforicii și unul 'cultural-filosofic', Mircea Borcilă semnală cu îndreptățire faptul că „în timp ce direcția primordială a actului metaforic lingvistic era determinată de acea 'incongruență fatală' (termenii sunt ai lui Blaga, n.ns. G.P.) a cuvântului în raport cu 'plenitudinea experienței concrete', în cazul celei de-a doua metafore ea este determinată de un fel de 'izbucnire din adânc', orientată, în sens opus, spre 'înființarea' sau 'ivirea' subiectului creator de cultură într-un orizont existențial cu totul diferit de cel al lumii date" (cuvintele remarcate sunt, din nou, ale teoreticianului Blaga, iar cele subliniate ale autorului citat, n.ns. G.P.). Pare cel puțin curios cum această interpretare se suprapune aproape peste sensul lecturii propuse de M. Riffaterre: în timp ce acesta, de mai sus, rezumă o

înțelegere exactă a modului de funcționare a regimului metaforic blagian, dincolo de conotațiile stilistice implicite, cealaltă urmărea statuarea unui model de lectură a micro-textului poetic.

Blaga vorbește de instaurarea, prin mijlocirea metaforei revelatorii, a unei adevărate „mutații ontologice” în structura omului-cunoscător, a Omului-Subiect, a acelui Eu, strivit de misiunea distructivă a risipirii în noime și a ocrotirii tainei, Riffaterre e preocupat de conservarea, în limite mai exacte, a actului interpretativ. Ambele își recunosc o singură miză: revelația.

Supunând aceeași poezie cunoscută din volumul de debut unei minuțioase și atente analize, Marin Mincu anticipează, în fond, demersul propus de noi, atunci când constată, că „articulând un program care își sporește înțelesul mai ales datorită operei în ansamblu a marelui poet”, „destinul oricărei piese de ‘dosar liric’ este dublu”, ținând deopotrivă „de valoarea intrinsecă, iar pe de altă parte, de o valoare extrinsecă, ce-i este atribuită (sau retrasă, după caz) în circuitul de comunicare în care opera este antrenată repetat în timp și în raport cu sistemul din care ea face parte” [ansamblul operei autorului ei] (Op. cit., p. 69).

De acord cu criticul citat, trebuie să focalizăm în context două observații în directă legătură cu

receptarea critică a lui Blaga: e adevărat că poemul în discuție a devenit demult, am spune că încă de la primele intervenții valorizatoare, „... un eșantion reprezentativ, strângând ca într-un focar pulsioni specifice și anunțând direcții viitoare ale receptării” (Ibid, p. 69), însă, din nefericire, el s-a constituit deseori într-un ‘model’ contra-productiv, acționând – printr-un proces de generalizare excesivă și de supralicitare hazardată – procustian asupra receptării liricii blagiene la nivel macro-textual. Poemul citat a devenit, din păcate, umbra însoțitoare a întregii exegeze, perturbând lectura, modificând-o deseori împotriva ‘sensului’ ori ‘sensurilor’ noi și înnoitoare propuse de texte diferite ca structură, mesaj, etapă creatoare.

Însă statuarea subiectului cunoscător, în poezie, dar și în filosofie, în perspectiva unui agnosticism asumat integral nu presupune, la Blaga, îmbrățișarea unei poziții sceptic-negatoare, nihiliste, identitatea Eu=Cosmos (Subiect=Obiect), de tip fichteian, constituind pentru poetul român premisa esențială în statuarea centrului sistemului său filosofic, în focalizarea lui pe principiul creativității, asumând o deschidere strategică spre ceea ce autorul însuși va numi un nou „eon”.

5.3. Poetul în fața Sfinxului

Odată stabilit că nu poemul liminar din volumul „Poemele luminii” e cel mai indicat în decelarea tensiunilor programatice ale poeziei lui Blaga, se cuvin cercetate alte zone ale creației sale susceptibile să ofere noi și, poate, mai adecvate premise de abordare a lirismului blagian. Ajunși aici, trebuie să facem loc unei mai vechi credințe în posibilitatea (reală) ca, în privința poeziei, să existe tensiuni modale responsabile de poeticile ascunse ale unor cosmosuri lirice acolo unde cititorul se așteaptă cel mai puțin și, deopotrivă, acolo unde autorul însuși nu și-a distribuit în mod conștient vreo intenție de artă poetică.

La Eminescu, cum s-a acceptat deja, nu poemele – de tinerețe ori nu, antume ori postume – poartă în ele sâmburii unor veritabile arte poetice, ci Scrisorile, Oda în metru antic, Glossa și, desigur, Luceafărul. La Arghezi, pulsează mai multe indicii despre natura și substanța crezului artistic al poetului în Flori de mucigai și în Ce-ai cu mine, vântule decât în clasică de acum Testament; iar la Ion Barbu Riga Cripto și Iapona Enigel acoperă

aproape întreaga artă poetică barbiană și mai mult decât un poem amplu și repetat citat și analizat, cum este cel intitulat *Joc secund*, valabil, cât poate fi, doar pentru un itinerariu al lirismului marelui poet.

La Blaga, „tema” marginii, a limitei, așa-zicând problematica amplu prezentă în gândirea și în creația sa artistică de natură peratologică rămâne esențială pentru mesajul pe care aceasta îl articulează. Din această perspectivă, un vers precum cel „Un om s-apeacă peste margine” devine emblematic; el numește o stare-gestuală, instituie un model de raportare a Eului la Cosmos, dar și un model de producere a semiozei, o semioză deschisă, desigur, dar pândită de obstacularea generată și întreținută de „mirarea” descoperirii. Căci iarăși am putea invoca aici o faimoasă și incitantă formulă a lui Friedrich Nietzsche care, într-un aforism din *Aurora*, credea a desemna imaginea omului care privește cu intensitate o prăpastie până când aceasta sfârșește prin a-l privi pe acesta însăși cheia noului mod de a gândi lumea și cosmosul și pe care l-a și acreditat în structura de adâncime a gândirii sale.

Există, desigur, o conștiință a limitei care funcționează la orice creator important. Poetul modern, de la Baudelaire, ori poate de la Novalis

Încoace, trăiește drama acestei conștiințe. Mallarmé și-o rezervase în figura naufragiului, a eșecului ontic în vecinătatea unui țărm care refuză gândirea, așa cum inspirat și pertinent interpreta Giacomo Debenedetti. Pentru expresioniști, limita o constituia, pe de o parte, orizontul obstaculat al noii civilizații, închisă în ea însăși, pentru Blaga, acest orizont era al vechii civilizații, văzută ca un punct al unei nostalgii niciodată învinsă; iar pe de altă parte, pentru „noua poezie”, cu aplombul ei înfrigurat pe „noul patos”, cu aplecarea spre formele pure ale unui lirism smuls oricărui contingente (ca la Barbu), conștiința limitei se muta și la nivelul (în interiorul) unei sintaxe, al unei noi sintaxe, devenită ea însăși conștientă de propriile limite și dispusă să nu le depășească prin transgresări ce atingeau adesea dimensiuni „revoluționare”, astăzi aproape convenționalizate.

Lucian Blaga trăiește cu luciditatea „gânditorului” dispus să-și asume riscurile, toată plăcerea și toată drama acestei noi conștiințe a limitei, a marginii, cum singur formulează; pentru el, Lumea, ca și cunoașterea, nu doar că are margini, dar aceste margini nu reprezintă surse de blocaj „intelectual” (în sensul etimologic al termenului), nu sunt motive de abandon, ci, dimpotrivă, obstacole demne de salutat și de asumat. Întreaga filosofie a

lui Blaga se regăsește aici: problematica misterului, filosofia metaforei, teza „minus-cunoașterii” etc. Într-un incitant articol, Zina Molcuț fixează tot în această direcție obiectul gândirii filosofice și poetice blagiene: „Blaga și-a fixat ca obiect, nu numai al gândirii filosofice ci a celei poetice, acea limită critică pe care se dă lupta dintre logos și cosmos, între conștiința ‘individuală’ și mister, o limită concepută, însă, la rândul-i, ca tinzând spre limită, ca adâncindu-se în succesive și infinite nivele ale lumii, de un criptic din ce în ce mai densificat și ‘radicalizat’, potențat prin însăși calitatea sa de a ne conduce spre centrul Misterului” (Vezi Art. „Revalorizarea conceptului ‘minus-cunoașterii’ în filosofia și în poezia lui Lucian Blaga”, în rev. Paradigma, an IV, nr. 4-5-6, p. 10). Autoarea identifică drept punct de plecare în paradigma lirismului blagian chiar poezia de debut „Pe țărâ”, apreciind că prin aceasta poetul ar fi anticipat „figura” fundamentală a întregii sale creații care ar fi „apa” și „țărâmul”.

În ceea ce ne privește, nu ne-am hazarda până acolo, având în vedere că poemul citat nu indică mai nimic din formula poeziei ulterioare a autorului; în plus, tema însăși, simbolistă, putea să constituie pentru tânărul poet doar un punct de incidență de natură livrescă. Rămâne însă

propensiunea blagiană pentru această problematică, fixată, probabil, în tiparele ei esențiale, încă din tinerețe, fie la capătul familiarizării și aderării sale timpurii la expresionism, fie în urma lecturilor profunde și a familiarizării cu textele clasice ale gândirii orientale. În rest, toate premisele studiului mai sus citat rămân valabile, amendabile, cum credem că sunt, doar în datele de natură biografică și, cum vom vedea, într-o particularitate – care-l disociază pe poetul român efectiv de poetica simbolistă – ce situează conștiința marginii dincolo de dicotomia apă-țărnm. De acord, în continuare cu Zina Molcuț că „Țărnmul”, în accepția simbolică cea mai profundă, e toposul „celui care cunoaște, el chintezențiind efortul informării conținuturilor cognitive...”, însă limita, pentru Blaga, nu pare a avea o localizare strict acvatică, sau poate reclama o astfel de localizare doar într-un sens mult mai larg, de sorginte indiană, vedantică, respectiv cu trimitere la dicotomia Pământ-Ocean.

În această perspectivă, limita poate fi propriul ei obstacol și, de asemenea, propria ei soluție, mântuirea: în marile volute ale filosofiei orientale, Oceanul, ca simbol al Marelui Tot, își este sieși egal, Substanță și Formă deopotrivă, după cum el nu numește doar (ori în mod strict) apa, cu toată

simbolistica pe care ne-o pun la îndemână tratatele gnozice ale Occidentului, ci e și (încă mai mult) o Metaforă a Prefacerii Universale. În plus, limita la Blaga apare deseori și în perspectiva aceleiași Element, fie el Foc, Apă, Pământ; e o limită pe verticală care poate atinge orice dimensiune, Lumea însăși, Cuvântul, Sintaxa, Satul, Povestea („basmul care se află la alții”, cum inspirat și încă destul de sibilinic se pronunță într-un vers, de asemenea emblematic).

În varii interpretări s-a vorbit de figura cercului și a sferei, luate împreună ca simbol al intimității ocrotitoare, sau ca „leagăn chthonian”, cu cuvintele lui Gilbert Durant; fără a nega opțiunea – ori chiar vocația – circulară a poetului, considerăm că, dincolo de oportunitățile contextuale, la nivelul micro-textului, stăruie aici o fascinație a modelului indic, cum a probat Sergiu-Al. George în studiul citat (vezi 2): pe de altă parte, presează și modelul goethean, în care figura acelor „Ur-Mutter” poate confirma frecvențele deplasări de sens, în poezia lui Blaga, spre conceperea Lumii ca leagăn originar, în care, deci, ideea de intimitate, strict corelată cu cea de securitate și de ocrotire, își găsește o conotație bogată.

Poemul „Stalactita”, analizat de Ion Pop din această perspectivă, răspunde exigențelor poe-

mului oriental, gândit și „produs” pe sistem productiv ideatic. Imaginea „grotei uriașe”, „în care cerul este bolta” îi confirmă criticului citat supoziția simbolului ca spațiu al originarului, căci „figura cerului boltit din care cad picurii de lumină pentru a împietri în stalactita umană ar fi suficientă pentru a proba o anume calitate a reveriei” (Cf. 156, p. 113). Dincolo de atestarea figurilor conotative ale unui spațiu învăluitoare să reținem, totuși, aici, că, la nivelul Poemelor luminii și al Pașilor profetului, metaforele-ideații nu sunt încă în măsură să confirme „imaginația materială” a lui Blaga, aici ecourile, prelungite ori încrucișate, ale expresionismului și ale gândirii indiene fiind foarte puternice.

Blaga accede încet și dificil (înseamnă al schimbării de perspectivă) la propriile surse de inspirație trecând de la metafora plasticizantă, rectă de la viziunea oarecum statică, împrumutată din arsenalul poeticilor europene ale timpului, la o viziune nouă și înnoitoare, în care elementele unei „mitologii autohtone” intră cu mai multă forță în joc, ocupând spațiul și conotând întregul univers poetic.

Însă Poetul e, cum anticipam, Subiectul la porțile Labirintului, în fața Sfinxului. Pentru Blaga, universul e plin de semne, acestea se află peste tot, spuzesc din te miri unde, cum ar spune poetul

Însuși, menirea lui rămâne însă aceea de a nu le „traduce”, spre a spune astfel, dar nici de a le potența, cum facil s-a putut deduce dintr-o lectură superficială sau, oricum, mult prea unilaterală, ci a lua în primire aceste semne/semnale ale Lumii care stăruie în intransparența ei. Polul Misterului conotează, cum notifica un cercetător, o întreagă arie lexicală, de la mal, margine, țarm, hotar, treaptă, pod, punte, liman, nisip, plajă, prund, matcă, prag, termeni-cheie ce instituie o recurență activă a lexicului blagian. Însă clasa lexicală simbolizează în același timp limita, ori conștiința acesteia, susceptibilă să asigure tensiunea fundamentală necesară unei tensiuni cognitive de excepție.

Persistă, indiscutabil, în întreaga lirică a lui Blaga o virtualitate a rotundului, însă aceasta este fie direcția unei opțiuni, ca drumul săgeții arzătoare, care ar fi însăși simbolul metafizicii din perspectivă poetică, fie locul central al unei nostalgii niciodată învinse, a originii, ceea ce Ion Pop numea, spre exemplu, „geometria ideală” la autorul Eonului dogmatic.

Ideea de circularitate, extrem de productivă în spiritul Upanișadelor, dezvoltată, așa cum am anticipat într-un capitol anterior, de către Paul Deussen și, apoi, reluată de Sergiu-Al George cu

implicații directe în sistemul gândirii autorului Trilogiei cunoașterii, e strâns legată de conștiința limitei: tentația centrului nu anulează niciodată prezența neliniștitoare a marginii, a limitei, ci dimpotrivă o presupune, iar toate ispitele armonizate de care comentatorii operei blagiene au vorbit cu asupră de măsură nu fac decât să confirme această conștiință aproape tragică a pragului disociativ.

În poemul *Biografie*, spre exemplu, același cercetător, Ion Pop, descoperea o aptitudine a cântării la Blaga, ca „reverie a spațiului matrice” și ca „spațiu ideal al rostirii imnice” (Op. cit., p. 123). „Spațiul rostirii imnice” e, totuși, oriental, iar prezența ideății în calitate de componentă de bază a formei literare e un adevăr evident. Somnul însuși e efigie a circularului, a ceva împlinit în sine, moment de respiro în clauzura cosmică, dar și semn al refacerii pe verticală, în intimitate, a ființei bolnave de lume.

5.4. Poetul – «ca un straniu eres»

Focalizarea discursului liric pe figura Poetului, în varii variante împrumutate de obicei reprezentării romantismului târziu mergând de la frecventul „cântăreț”, „stihuator”, apoi Poet, reprezentabil prin Rilke ori chiar prin sculptorul Constantin Brâncuși, e, ca la orice poet modern, un proces ce asumă dimensiunea unui program. Poemul intitulat chiar Poetul, cu dedicația expresă „întru pomenirea lui Rainer Maria Rilke”, devine emblematic în acest sens și pare cel puțin bizar că n-a fost în mod prea explicit abordat de către comentatori. A funcționat și în acest caz o anume suspiciune a criticii față de textele programatice ale marilor autori? În ce ne privește, considerăm că textul în speță e mai instructiv în marginea poeticii blagiene decât mult comentatul Eu nu strivesc corola de minuni a lumii.

‘Reprezentarea’ emblematică a Poetului este aici, cum anticipam, îndatorată imaginii-pilot a romantismului târziu, în care efigia și alura legendare joacă rolul de operatori simbolici. Poemul debutează sub semnul unui proces-opțiune în

favoarea unei imagini-cheie prin care figura Poetului e percepută în legătură cu captația legendară prin filtrul unei „anonimizări”: „Prietenă, să nu mai rostim zadarnicul sunet/ cu care-l chemau muritorii!/ Astăzi, vorbind pentru toți/ el nu are chip și nu are nume – poetul!/ Viața lui mult ne-a mirat,/ ca un cântec cu tulbure tâlc,/ ca un straniu eres.”

Ne întoarcem astfel la premisele vestitului studiu al lui Heidegger În chip poetic locuiește omul..., prin care filosoful departaja, în comentariul versului holderlinian, o falsă dilemă legată de posibilitatea ca „poeții să fie cei care locuiesc uneori în chip poetic” și, în același timp, ca „locuirea” să reprezinte esența umanului. Pentru autorul tratatului *Sein und Zeit*, importantă pare să fie întâi scoaterea poeziei de sub prejudecata literaturității sale, evident termenul fiind înțeles în sensul unei istoricități, cum ar spune Noica, proaste, căci, „valoarea literaturii este judecată după gradul ei de actualitate, o actualitate, firește, mereu schimbătoare”. Într-o asemenea perspectivă, poezia n-ar mai putea oferi existență locuirii și, deci, esenței omului. Însă creația poetică „este cea care face ca locuirea să fie o locuire”, adaugă Heidegger, mai exact, abia ea face posibil acest lucru. În premisele voit false ale tezei sale, filosoful crede că „În general, însă, poezia este tăgăduită

ca o prefăcută tânguire și o rătăcire în ireal, chiar dacă nu negată ca evadare în idilic, sau, când poetul e considerat o simplă specie, el este trecut în seama literaturii”.

Or, în aceste prezumții „jucate” de filosof putem focaliza chiar o reprezentare posibilă a poeticului în viziunea lui Blaga, confirmată de atâtea încercări de definire din aforismele sale: poeticul e pentru autorul Nebănuitelor trepte un mod de locuire a omului în univers, iar efortul său de a se raporta o viață la un sens profund al tradiției în aceasta își află un resort esențial și capabil să-i esențializeze discursul. „Geografia sacră” de care a vorbit critica literară trebuie să-și afle un fundament solid în această încercare de a se situa poetic într-un spațiu privilegiat care nu pare sfâșiat de posibilele „infiltrații” – prezente și acestea dar cu totul ocazional – ale tradiționalului împrumutat mentalului comunitar românesc.

Desigur, teza heideggeriană e menită să-l conducă pe autorul ei la afirmarea celebrei aserțiuni despre limba care vorbește și care ne vorbește, ne stăpânește (Vezi 96, p. 167 – 185). Pentru Blaga, Rilke este un poet model și modelizant (ca și Hölderlin, ca și Trakl, poeții de care s-a ocupat și filosoful german); a recunoscut-o în câteva rânduri, a tradus din ei. Emblema

poeticului e singularizată aici, la nivelul micro-textului, două imagini-cheie impunându-se cu forță: natura cosmică a figurii Poetului, ipostaziat în formula romantic-târzie a „cântărețului fără noroc” și, trecând prin „botezul” tragic al Limbii, în singurătatea ce instituie o opțiune singulară, și aceasta tragică. Poetul e cel ce-și „strivește cuvântul”, metafora tăcerii atât de penetrantă și profundă la Blaga: ca să cânte, poetul trebuie să învețe mai întâi să tacă; ca să „locuiască” în chip poetic, Poetul trebuie mai întâi să strivească, îndurând, cuvântul, nu neapărat pe al lui, ci, cu vorbele lui Mallarmé, cuvintele „gloatei”, ale „turmei”: „În anii de demult/ poetul, cuvântul strivindu-și, a îndurat/ năpastele toate cu bărbăție/ și cele mai mari, cele mai crunte dureri, și le-a stins/ în muntele singurătății, ce și-a ales”.

Știm că „muntele singurătății” e metafora-cheie a poeziei rilkeene. „Poetul, cu numele șters și pierdut, s-a retras/ sub pavăza muntelui,/ făcându-se prieten înaltelor piscuri de piatră...”, adaugă Blaga conotând parcă tocmai un temei pentru locuirea heideggeriană: probă de opțiune îndurerată, dar deopotrivă de chin asumat, de iscodire și de tentație a anonimatului, toate scumpe și poetului nostru. „Fulgerul” îi este „pentru o clipă/ oaspete-n prag”, căci „Mereu își dă sieși cuvânt/ și

pasul său e legământ”: poemul e monolog, poeticul - un destin ființial, o aventură liminară. În această perspectivă – și nu numai în aceasta – concurența de care se simte „vinovat” poetul din partea privighetorilor (care tac la auzul cântării sale: imagine orfică, ea însăși specifică modului de reprezentare lirică blagiană și modelului său de productivitate poetică) își află deplinul temei.

Semne și semnale, slove și rune reprezintă cuvinte-cheie, chei iterative și, adeseori, redundante, ce tensionează macro-textul poetic blagian; poetul e un vrăjitor la porțile Sfinxului, cum anticipam, nu gata să „tălmăcească”, deși imaginea e ea însăși frecventă atât în poetica, cât și în aforistica sa, ci să le aducă în prezență, să le conecteze la izvoarele ființei, ființă ce trebuie, ea însăși, la rându-i, reconectată la propriile origini.

5.5. Cântare și «scrijelitură»: discurs și contradiscurs

Chiar dacă nu s-a păstrat departe de acest aspect controversat al operei poetice a lui Lucian Blaga, exegeza nici nu a oferit un răspuns satisfăcător cu privire la 'dezvoltarea' acestui lirism care n-a cunoscut totuși nici mutații profunde capabile să-i schimbe esențial destinul și nici, cu atât mai puțin, 'tăieturi' radicale. Un lucru pare mai degrabă de o anumită certitudine care nu ne oprește de la înregistrarea unui paradox: oricum ar fi evoluat lirismul lui Blaga, exegeza pare să fi rămas în multe privințe cantonată la impresia puternică pe care volumul de debut a produs-o în conștiința fiecărui critic. În plan strict teoretic, poetul pare să fi rămas debitor întâlnirii sale cu școala expresionistă, așa cum a cunoscut-o în plină tinerețe în Viena anilor '916-'920, adică exact în momentul în care mișcarea se cristalizase și chiar dădea semne de oboseală. În această privință, comentariile critice de la noi au plusat, riscând deseori să prelungească efectele întâlnirii mult peste limita pe care autorul însuși pare să o fi

simțit și impus; apoi, teza susținută de Marin Mincu, cu autohtonizarea expresionismului (o blagianizare a acestuia) rămâne, orice s-ar spune, ispititoare și chiar profitabilă pentru efortul de receptare a acestei opere singulare din perspectivă europeană. Am adăuga că teza în sine rezistă și la un examen de 'sursologie', căci formarea unei personalități închide în ea nu doar adeziuni circumstanțiate la epocă, dar și afinități care depășesc convenția unor modele.

Există însă și o altfel de evoluție – pe care o propunem aici – și care pornește de la un criteriu de natură poetice, respectiv de la posibilele mutații ce se produc, pe de o parte, în modelul productiv al liricii blagiene, iar pe de alta, la nivelul formal. Se poate constata stricta referențialitate a primelor două volume de versuri ale poetului, iar din această perspectivă observațiile lui Marian Papahagi din studiul citat (Cf. 148) își capătă o deplină relevanță: Poemele luminii au putut să se constituie ca re-montări lirice ale unor proiecții de natură 'prozastică', respectiv „puneri” în versuri a unor idei, în fapt, focalizări de natură ideatică.

Modelul ar putea fi cel al picturii, cu care poetul și filosoful ținea să împărtășească afinități indiscutabile în forma acelor schițe de lucru ce premerg operele finite. Cum spuneam însă,

interesează mai puțin consecințele ‘estetice’ ale acestor ‘adevăruri’ probabile cât indiciul unor eforturi ale poetului de a accede, pe fondul abandonării referențialului, la un proiect de ‘cântare’ ce însuma în el conștiința unui proces de decantare și de purificare ca probă de depășire a unei discursivități de care autorul devenise conștient.

De la „Poemele luminii” la „Poezii” din 1962, itinerariul parcurs de Blaga e un continuu efort de iluminare, din interior, a unei lirici ce nu-și fixează repere exterioare, accidentate, profund schimbătoare, ci o continuă căutare lăuntrică, pe firul perfecționării intime a instrumentelor proprii: e de fapt drumul numai în aparență lipsit de dramatism al unei identități de sine rare, comparabil cu cel eminescian, de la „alecsandrinele” poeme din tinerețe și până la versul pur al ultimelor „elegii” și, desigur, al Luceafărului. Proba „expresionistă” blagiană este toată aici: în Poemele luminii și în Pașii profetului, în parte și în marea trecere, modelul expresionist e nemijlocit, cu irizări profunde, cu alinieri mai mult ori mai puțin la vedere și poate numai cantonarea autorului sub aura erotismului reușește să salveze lirismul de colorituri cu caracter doctrinar; ulterior, Blaga abandonează „forme” consacrate de mișcarea expresionistă, căutând să confere liricii sale un

sunet propriu, sigur și autonom, fără a abandona achizițiile marii poezii expresioniste germane. Cum am probat deja, modele existau și în această direcție: un Rilke ori un Trakl se ținuseră și ei departe de presiunile doctrinare ale mișcării, dar expresionismul însuși, ca orice mișcare de avangardă din acest secol, va sfârși în disoluție și în naufragiu, dacă ne gândim, spre exemplu, chiar la un caz încă și mai ilustrativ, cel al poetului Gottfried Benn. Evoluția acestuia din urmă e chiar semnificativă pentru ceea ce noi numim drumul de la discursul 'accidentat', 'scrijelat', al întâielor poeme, la cântul pur din ultimele.

Lucian Blaga nu pare, în opinia noastră, să dispună de o afinitate electivă pentru domeniul muzicii, în ciuda aparențelor, susținute, cum am demonstrat deja în altă parte, de câteva, rare totuși, exemple din acest domeniu utilizate în formularea și impunerea tezelor sale estetice. El rămâne pictural, de la început și până la sfârșit, trădând, parcă, un veritabil complex. Și, totuși, în ciuda acestui fapt, 'evoluția' liricii sale probează un neobișnuit și dramatic efort de cucerire a unui sunet al versului care să concureze cristalul. Poemele luminii și Pașii profetului își au, desigur, muzicalitatea lor: e vorba însă de o muzică de suprafață, din care retoricul și discursivul nu

reușesc să salveze, în ciuda unei salutare forțe coexistente, impresia de ‘improvizație’ abilă, de exercițiu îndelung pregătit.

Primele volume conservă încă indiciile unui proces, abia disimulat, de ‘transpunere’ din albia ideii, pre-definită la nivelul prozaic, în volutele unei cântări încă nedesprinse definitiv din coaja originară. Cadența versurilor, care pare să fi contribuit cu adevărat decisiv la imensul succes al poeziei din începuturi a lui Blaga, nu trebuie totuși să înșele. Câteva exemple pot ilustra acest fapt de evidență. Iată un poem la întâmplare, Pământul, din Poemele luminii: discursivitatea se sprijină aici, mai întâi, pe cântărirea atentă, de strateg nesigur, a gesturilor; poetul îndrăgostit imaginează „scena”, în baza unei pre-dispoziții bine gândite, ‘ideea’ poemului e cu evidență pre-calculată: tu și eu, întinși în iarbă, într-o amiază toridă, irespirabilă, în tăcerea care stăpânește pământul și în acest decor intens pastelizat cade o întrebare ce se constituie în ceea ce s-ar putea numi „mișcarea” – cheie la acest tip de poeticitate. Ce avea să-i spună îndrăgostitului pământul? Ce anume, desigur, nu aflăm din poem, căci Blaga are încă de acum intuiția poetică esențială, dar și conștiința sugestivității și a nuanței deprinsă din poezia mare a lumii. Majoritatea poemelor din primele volume

dau seamă de un asemenea model de producție poetică și pare cel puțin interesant că autorul va fi tentat, încă și în anii maturității, să revină la el. Însă mișcarea sa poetică esențială va merge în direcția unei decantări, cum am spus, cu conștiința faptului că simpla trăire nu ajunge pentru a transforma cuvintele, din ale turmei, în ale unui cântăreț singular, în cântare pură.

VI. «SCANDALUL» REVELATORIULUI

Discursul despre metaforă, susține Umberto Eco, se mișcă în jurul a două opțiuni esențiale: „a) limbajul e, prin natura sa, și în mod originar, metaforic, mecanismul metaforei întemeiază activitatea lingvistică și orice regulă ori convenție posterioară se naște pentru a reduce și disciplina (ori împovăra) bogăția metaforică ce definește omul ca animal simbolic; b) limba (și orice alt sistem semiotic) e mecanism convențional condus de reguli, mașină previzională ce ne spune care propoziții s-ar putea genera și care nu, și care dintre cele generabile ar fi ‘bune’ sau ‘corecte’, sau dotate cu sens, iar acestei mașini metafora îi este defecțiunea, hurelul, ezitarea inexplicabilă și în același timp motorul reînnoirii.” (70, p. 142).

Nu-i deloc dificil să observăm că în timp ce cea de-a doua opțiune ne angajează nemijlocit în domeniul tradiției retorice și stilistice – ce ține capul de afiș al cercetării metaforei în istoria cunoscută a culturii europene occidentale –, prima înalță

discuția la un nivel filosofic, precis epistemologic. Lucian Blaga ignoră strategic și necondiționat cea de-a doua opțiune și, astfel, el se înscrie într-o mai recentă categorie a cercetării filosofice care cuprinde o serie, cel puțin din cultura germană, care ar începe cu Herder și ar sfârși cu Husserl și Heidegger; a nu se uita, în fapt, că tocmai această tradiție relativ recentă reluate și amplificase, dar într-o direcție oarecum ignorată, străvechea dispută de la începuturile filosofiei occidentale. Deopotrivă, cum am avut prilejul să demonstrăm, atent la orice alte tradiții și oferte scăpate de sub aura de influență a paradigmei europene occidentale (accentuăm termenul de occident aici în semnificația heideggeriană remarcată de Gianni Vattimo), Blaga valorifică inspirat bogăția de conotație filosofică pe care 'cultura' filosofică a metaforei din tradiția europeană i-a oferit-o.

Dar să revenim pentru o clipă la teoria lui Eco asupra metaforei, nu din motive pedante, ci tocmai spre a demonstra actualitatea discursului lui Blaga și, deopotrivă, solidaritatea și directetea opțiunii sale într-o epocă în care, pe fondul unui interes „scandalos” pentru acest trop, traiectul major îmbrățișat de majoritatea cercetătorilor a fost cel stilistico-retoric.

Semioticianul italian crede că cele două opțiuni relevante în context retrasează opoziția clasică între

fisis și logos, dintre analogie și anomalie, dintre motivație și arbitraritate. El adaugă faptul – ce pare la prima vedere o afirmație gratuită, un truism, de fapt – că orice definiție a metaforei nu poate fi decât circulară, întrucât, demonstrează el, dacă metafora întemeiază limbajul, nu se poate vorbi de metaforă decât în mod metaforic. Aceasta ar fi o concluzie a îmbrățișării primei opțiuni, cea de natură epistemologică. În schimb, crede autorul Structurii absente, dacă acceptăm doar o teorie a limbii care îi prescrie acesteia reușitele ‘literale’, iar acestei teorii metafora îi este scandal (iar acestui sistem de norme ea îi este violare), atunci meta-limbajul teoretic trebuie să vorbească de ceva pentru a defini pe cel ce n-a fost construit ș.a.m.d. Eco utilizează încă și mai mult două atribute pentru metaforă ce se dovedesc extrem de utile și pentru înțelegerea mai exactă a opțiunii curajoase și înnoitoare pe care filosoful român o luase încă din 1931, când publica întâiul volum din Trilogiile sale, mai precis, al Trilogiei cunoașterii, cel mai ‘revoluționar’, consistent și înnoitor în câmpul epistemologiei contemporane: e vorba de Eonul dogmatic. Semiologul italian utilizează astfel atributele, pentru metafora de cunoaștere, sau metafora „come strumento di conoscenza”, de additiva și substitutiva, opuse între ele, corespunzătoare,

după opinia noastră, disocierilor blagiene dintre metafora revelatorie și metafora plasticizantă. (vezi Eco, Op. cit., p. 143).

Vorbind de tradiția poetică occidentală – sau de o anumită tradiție ce se încununase recent prin experiențe clamoroase precum cele ilustrate de Mallarmé și Valéry, filosoful român o face pentru a se disocia de ea, utilizând deloc întâmplător termenul de tabuizare, despre care afirmă că procesul acesta conduce „la hipertrofia și alterarea metaforismului”: „Metafora în acest caz, adaugă el, ca o imagine alambicată, suplinește (sbl. aut.) un obiect, dar nu adaugă nimic faptelor în sine, nu încearcă să le descopere misterul de la spate, și nu e nici imperios solicitată de un neajuns constituțional al spiritului uman” (VIII, ed. Dorli Blaga și acum și în Geneza metaforei și sensul culturii, Editura Humanitas, p. 47). Dar deficitul de natură epistemologică pe care îl sugerează autorul, vorbind, cum se vede, exact în termenii de mai târziu ai semioticii limbajului a lui Eco, suferă de sterilitate și aceasta datorită faptului că prin această opțiune se pierde „sentimentul natural al misterului real, singura substanță care aspiră la revelare prin metafore și care merită și cere acest efort” (sbl. ns., Ibid., p. 47).

6.1. Tabuizare și revelare. Sfidarea dedalică

Prin urmare, sensul major al procesului metaforic rămâne, după Blaga, „actul transferului sau conjugării termenilor în vederea plasticizării sau a revelării”, iar „ ‘stilul’ metaforei (pus, cum se vede, în paranteză de filosof, întrucât el separă cu decizie cei doi termeni, n. ns. G.P.) naște din categoriile abisale ce se imprimă oricărei plăsmuii a spiritului uman, oricărei creații de cultură, din adâncurile inconștientului.” (Op. cit., p. 51).

Pentru Blaga însă, revelația rămâne la nivelul idealului, al acelui *nisus formativus*, ea devine aproape un „scandal”, căci măsoară incapacitatea și imposibilitatea ființei umane, „de două ori precare”, cum afirmă autorul, de a-și revela misterul: „Omul, privit structural și existențial, se găsește într-o situație de două ori precară. El trăiește de o parte într-o lume concretă, pe care cu mijloacele structural disponibile nu o poate exprima; și el trăiește de altă parte în orizontul misterului, pe care însă nu-l poate revela” (Ibid., p. 51). Metafora capătă astfel o funcție ontologică „ca moment

complementar al unor stări congenital precare”, proiectându-ne, cum „metaforic” se exprimă poetul filosof, „pe zările meditației”, constituind „a doua emisferă prin care se rotunjește destinul uman”, fiind „o dimensiune specială a acestui destin” (Op. cit., p. 52, sbl. aut.).

Ecuatiia sistemului metafizic blagian ar fi, deci, omul precar – prin natura sa ontologică – și mister întru revelare, căci citim în lucrarea sa *Ființa istorică* (Cf. XIX, p. 86): „Supusă unei atente analize, ființa umană apare definită prin cele două moduri de existență ale sale. Atribuim ființei umane două moduri ontologice: întâiul omul îl are comun cu alte ființe animale, prin cel de-al doilea omul se diferențiază de toate celelalte ființe terestre. Ființa umană încă nedeplină există în orizontul lumii date prin simțuri și pentru autoconservare; ființa umană deplină există în orizontul misterului și pentru revelare; prin acest al doilea mod ontologic al său, omul reușește de fapt să devină o ființă unică în felul ei în univers...” Actul revelator se plasează, pentru Blaga, între un temei ontologic, care este orizontul misterului, și o trebuință constitutivă, care devine năzuința sa de a-și asuma explicit acest mister. Suntem, totuși, sub zodia paradoxului, căci misterul, în ipostaza sa faimoasă de Mare Anonim, se sustrage oricărui act de revelare, fapt ce

conferă actului plăsmuitor uman o tensiune, la rândul ei, de o mare dimensiune ontologică.

Teoria operei artistice văzută drept cosmoid oferă filosofului posibilitatea de a omologa natura umană și natura divină ori, mai exact, natura naturans și natura naturata. Opera ca/ și/ cosmoid structurează figura misterului, îl ontologizează, îi conferă matrice și îl oferă cunoașterii drept probă a celei de-a doua dimensiuni, spre a prelua terminologia și viziunea filosofului, a omului. Actul revelației a rămas însă neîmplinit, odată fiindcă el se refuză prin natura sa, dată fiind și infinitudinea și indeterminarea misterului, altădată întrucât el, actul revelatoriu, nici n-a început cu adevărat. El se plasează în orizontul hermeneutic, iar dacă pe acesta îl gândim circular, cum și este, de la Baumgartner, Diltey și până la Heidegger, atunci el repune în mișcare un sens care antrenează spiritul uman în jurul său însuși. Însă cum „basmul e totdeauna la alții”, după expresia lirică a lui Blaga însuși, rezultă că actul revelatoriu depășește cadrul operei, el urmând să fie împlinit de interpretare, așadar de critică. Cercul dedalic s-a deschis pentru o clipă, urmând să se închidă din nou, din momentul în care, în cadrul cercului, actul interpretant re-face opera în întregul ei original.

Să descindem, din nou, pentru moment în labirintul poemului lui Lucian Blaga și să ne oprim la un motiv, un adevărat topos al liricii sale: păianjenul, cuvânt-cheie, pentru poezia sa, dar și dotat cu o simbologie particulară din perspectivă hermeneutică.

Întâiul ‘semnal’ îl găsim manifestat în Pașii Profetului și anume în cel de-al cincilea ‘segment’ al poemului mai amplu intitulat Moartea lui Pan. Simbolul panic ne avertizează că ne aflăm încă sub temeiul expresionismului programatic, în care patina naturistă n-a permis desfacerea lirismului de influențe exterioare și care îl mențin în zona nefastă a unei discursivități aproape gratuite. Imagismul e aici static, decorativ, convențional. Gustul semnificării cu orice chip e mai puternic decât tentația de a elibera poemul din chingile unei simbologii facile; metafora, pe de o parte, e programatic plasticizantă. Și, totuși, cel puțin la nivelul celui de-al cincilea ‘tablou’ lucrurile par a se precipita: metafora asumând ceva din duhul unei contiguități dintre mitologicul pre-creștin și cel creștin, se luminează lăuntric, câștigând în tensiune și, desigur, în conotație. Parcă întregul poem ‘înscenează’ o așteptată logodnă între panismul eladic – sau de natură eladică – și așteptatul duh creștin, cu deplasare de accent premonitoare

pentru mutațiile înseși ale lirismului viitor al lui Blaga.

Poemul debutează sub semnul prevestirii unui cataclism: „Gonit de crucile sădite pe cărări/ Pan/ s-ascunse într-o peșteră”. Să remarcăm faptul că încă în ‘tabloul’ anterior, intitulat Pan cântă, ca în întregul poem, viziunea e una crepusculară; asistăm, sub influența lui Nietzsche încă, la un fel de crepuscul al zeilor, al zeilor vechilor mitologii, se înțelege. Pan, supraviețuitor al unei mitologii revolute, înstrăinate, își trăiește acum ultimele clipe. Blaga închipuie chiar moartea lui, sinonimă, aici, cu moartea unei paradigme poetice, cea tradiționalist-decorativă, pe care, în încercările sale eseistice o divulgase deja.

Pan e singur, supraviețuitor al unei lumi care nu mai era, și în acest univers golit de semnificație, depopulat de simboluri, apare unul nou, incitant, înnoitor, care e reprezentat de păianjen: „Isconditor, micuțul își țesuse mreaja de mătase/ în urechea lui”, iar zeul, „din fire bun”, căci vechea mitologie acceptase provocarea, încă pe pământul Eladei, nu și al Romei, cum se știe, cu oarecare comprehensiune și resemnare, îl tratează ca pe „cel din urmă prieten ce-i rămase”. Descoperirea crucii de pe spatele „piticului dobitoc” (formulările sunt franciscane) echivalează cu revelația sfârșitului

panismului, al unei mitologii care iese din orizontul ființei spre a rămâne doar în cel al ‘dicționarului’.

În fond, mitologicul se istoricizează aici și, cu cuvintele lui Nietzsche, asta înseamnă chiar moartea lui. Descoperirea înseamnă revelație, deci moarte, ‘încremenire fără de grai’, iar zeul „tresări îndurerat,/ păianjenul s-a-ncreștinat”. Versurile sunt, pe de altă parte, la nivel formal, încă sub semnul unei cadențe litanice, dar se aud, parcă, sotto voce ritmuri noi, anunțând o schimbare de registru: rime accidentale, precum „soc” – „dobi-toc”, apoi, în versurile finale, „foc” – „soc”, ca și ultima strofă, întreagă gândită sub presiunea unei metrice așa-zicând clasice, reprezintă tot atâtea avansuri ale unei lirici ce se va mai modifica de cel puțin două ori – cu În marea trecere și, mai târziu cu La curțile dorului – până se va stabili, cu Nebănuitele trepte, într-un discurs autonom, matur, egal eforturilor și căutărilor investite norocos de marele poet: „A treia zi și-a-nchis coșciugul ochilor de foc./ Era acoperit de promoroacă/ și-amurgul cobora din sunetul de toacă./ Neisprăvit rămase fluierul de soc.”

Din vastul patrimoniu simbolic al păianjenului să reținem în ordinea celebrului Dicționar de simboluri (Ed. Artemis, Buc., 1995, vol. III, p. 37 – 39): epifanie a lunii, consacrată torsului și

țesutului, apoi identitate evocatoare a Parcelor, care nu-l interesează pe Blaga, întrucât el ar rămâne blocat în mitologicul eladic, dar și sensul conotativ al unei fragilități, furnizată de o lectură a Coranului, din nou neinstructivă în cazul în speță. Dăm astfel peste oferta simbolică indiană care face din păianjen o ipostază și un instrument al celebrei Maya, care îl ispitise atâta și pe Eminescu. Vălul Mayei, ca și pânza de păianjen, exprimă frumusețea creației, căci Maya este zeița creației, iar simbolul ne introduce chiar în dialectica esența/existență, ca nucleu al problematicei hinduismului și a budismului; de aici, se poate trece la mitul Arachne, ca temei al culturii mediteraneene. Însă în vechea mitologie grecească păianjenul simboliza și decăderea ființei umane care, asemenea Arachnei, a sfidat divinitatea, gest demiurgic cu largi și puternice reverberații în poetica romantică, dar și post-romantică.

Pentru ceea ce ne interesează în cazul de față cred că Blaga lasă liberă interpretarea simbolului, asociind conotații diverse (traiectele hinduist-orientale și cele ale mitologiei eline târzii) spre a semnala două accese majore: crepusculul zeilor (al unor anumiți zei reprezentând o lume veche, depasată, încremenită în chenarul unei mitologii fără deschidere spre vital, spre ființial) și,

deopotrivă, semnalul confruntării cu Cosmosul, cu Marele Orb (mit poetic declanșat temerar la nivelul lirismului chiar în paginile volumului căruia îi aparține poemul, dar care va fi reluat, din perspectivă sistemică, în cadrul filosofiei sale peste aproximativ un deceniu), de pe poziția creatorului demiurgic, surprins, ca vechiul zeu Pan, în chiar momentul tensionat al actului de luare în primire a noii sale conștiințe. Simbolul păianjenului, în complexitatea sa, conotează deci calități de demiurg, de ghicitor-prevestitor, de călăuză a sufletelor și de mijlocitor între cele două lumi – a realității omenești și a celei divine – fiind, în aprecierea acelorași autori ce sintetizează, cum se știe, întreaga ‘literatură’ de simboluri din cultura universală, un semn al inițierii (Op. cit., p. 38).

În altă ordine de idei, nimic nu răzbate în viziunea lui Blaga din interpretarea, devenită între timp loc comun, a psihanalizei, în special a lui C. Baudouin (mai ales studiul *Psychanalyse de V. Hugo*, 1943), pentru care păianjenul ar fi „un excelent simbol al introversiunii și al narcisismului, această absorbție a ființei de către propriul său centru” (Cf. în G. Durand, Op. cit., p. 129). Pentru Durand, păianjenul e simbol negativ, țesător de rău, intrigant, deci, trimițând spre femeie. Blaga pare a valorifica mai degrabă, cum am demonstrat

mai sus, ofertele filosofice ale simbolului pornind de la sugestiile orientale, tantrice. Păianjenul țese sau re-țese cosmosul, închizând în țesătura sa, ce rămâne o provocare a divinului, însăși cheia misterului, misterul însuși. Păianjenul e o formă încă și mai funestă a mitului labirintic, a mitului dedalic prin excelență, care e, desigur, un mit al creației și, mai ales, al creatorului.

În poemul de care ne-am ocupat, păianjenul închide o paradigmă detracată a cunoașterii prin cântec, țesând 'intriga' unui nou cântec, al unei noi etape a Poeziei; pentru creația lui Blaga, el semnalează doar prevestitor mutații ce nu au apărut încă.

6.2. Limită și i-limitare. Explicație și interpretare

Lucian Blaga refuză, cum se știe, în termeni ‘absoluți’, actul revelației. Referințele profund negative ale autorului Eonului dogmatic se fac la nivelul teologiei, fapt care a condus la divorțul dintre filosof și anumiți teoreticieni ai ortodoxismului debordând în scandalul din anii '40. Ce anume separă pe Blaga, în această problemă de un interes particular în domeniul hermeneuticii timpului, de gândirea care, de la Husserl și Heidegger până la Peirce și Claude Lévy-Strauss, nu reușește să se sustragă – și prin asta, să depășească – un prag atât de dramatic resimțit și pe care l-am putea subsuma formulei de „scandal al revelatorului”?

Limita interpretării pornește, în demersul lui Blaga (un demers care dezvoltă această problematică numai într-o manieră implicită), de la chiar concepția sa asupra mutației ontologice pe care omul o realizează prin metaforă, recte prin limbaj. Autorul Genezei metaforei are intuiția faptului capital desemnat de precaritatea situației sale în

lume din perspectiva posibilității comunicării: destinat să comunice, el, omul, se angajează într-un proces de natură translatică, obligat, cum e, să forjeze, prin limbaj, în profunzimea ființei; el mută, cu ajutorul logosului, ceva, dacă nu tot, din ființa sa într-un dincolo, potențând misterul; misterul rămâne însă un alt nume, în acest caz, pentru mesaj, pentru înțeles, în semnificația pe care le-o conferă acestor doi termeni științele hermeneutice moderne. Ființa umană capătă, pentru Blaga, ceva din alura unui traducător, așadar un translator (imaginea e prezentă într-un poem al autorului devenit loc comun pentru critica explicativă), dar translarea, cum o definește și termenul, presupune deja un act de transfer, de mutație (așadar, proces de metaforizare), de la care e exclus și drumul invers, de aducere înapoi, de re-transfer. Asistăm, prin urmare, la un fel de blocaj al comunicării și e interesant, cum demonstrează Marin Mincu, că problema ca atare, rectă ca asumare conștientă, operează la Blaga începând cu volumul *În marea trecere*, ce semnalează întâia importantă metamorfoză a lirismului său.

Cu volumul *În marea trecere* asistăm mai mult decât la o ruptură în sistemul liric al lui Lucian Blaga: procesul în sine marchează scripturalizarea poemului, rectă trecerea, în termenii hermeneuticii

moderne, de la vorbire (anterioară) la scriere, aducând în prim plan și o conștiință a interpretării și, odată cu aceasta, și o nouă conștiință a textualizării, în sensul definit de Paul Ricoeur. Despre ce poate fi în fapt vorba? În primul volum, dar și în Pașii profetului, asistam, cum observase Marian Papahagi (Cf. Stud. cit., în Vatra, nr. 10, 1995), la o operație de re-elaborare a poemului în baza unui „plan” ce excogita un puternic puseu de referențialitate: poetul în-scria într-un discurs liric („noul” text) un proiect anterior gândit în termenii unui act de natură epistolară. „Re-transcrierea”, în ciuda efortului presupus de înfrângere-depășire a unei formulări eminamente discursivă, păstrează încă, în figuralitatea poematică, un balast din proiectul vorbirii, anulând ceva din conștiința interpretării ce trebuie să însoțească proiectul de „facere” a poemului. „Fixarea prin scriere – comenta Paul Ricoeur într-un studiu ce ambiționa definirea textului în perspectivă hermeneutică – survine în locul vorbirii, adică în locul unde s-ar fi putut naște vorbirea. Ne putem întreba atunci dacă textul nu este cu adevărat text atunci când nu se limitează să transcrie vorbirea anterioară, ci înscrie direct în literă ceea ce vrea să spună discursul” (160, p. 112).

O primă consecință a acestei modificări marchează bulversarea conceptului de dialog, ocultarea autorului și apariția sentimentului de frustrare pe care cititorul îl trăiește cu neliniște; apare, deci, pe de o parte, conștiința lecturii și, odată cu ea, cea a interpretării: „Nu este de ajuns să spui că lectura este un dialog cu autorul prin intermediul operei sale; trebuie spus că raportul cititorului cu cartea este de o cu totul altă natură; dialogul este un schimb de întrebări și răspunsuri; nu există un schimb de acest gen între scriitor și cititor; scriitorul nu răspunde cititorului; cartea separă mai degrabă actul scrierii și actul citirii în doi versanți care nu comunică; cititorul este absent din scriere; scriitorul este absent din lectură. Textul produce astfel o dublă ocultare a cititorului și a scriitorului; el se substituie deci relației de dialog care leagă nemijlocit vocea unuia de auzul celuilalt” (Op. cit., p. 112 – 113).

Blaga iese, în fapt, în întâmpinarea acestui neajuns anticipat, o „fisură” de natură hermeneutică pe care o pusese în evidență travaliul la primele sale două volume; să ne amintim că, totuși, Poemele luminii își fixaseră, în bună parte, un cititor ideal, care era „destinatarul” acelor scrisori de dragoste ce rămân în mare măsură „poemele”. Volumul păstra, în esența sa, întregul

scenariu al unui „roman” erotic, în care conștiința de bază a autorului era a celui care-și „însцена” în scris figura unui „dialog” de o mare oralitate, cel puțin la nivelul unei intenționalități abia disimulate. Poetul anticipează noul prag paradigmatic și iese în întâmpinarea acestei schimbări, imaginând un „dialog” căruia îi conferă, în mod programatic, conștiința unei comunicări ce aduce cu sine și o conștiință a textualizării, semne convingătoare în acest sens angajând chiar poemul - „prefață” al noului volum, considerat de către critică, așa cum anticipam, drept o nouă „etapă” a lirismului blagian.

Cum observa Marin Mincu, întrebarea răscoli-toare, problematizantă, a noului Blaga este „De unde să-ncep?”, fixând strategic o limită ce traduce conștiința unui prag pe care până acum Blaga nu și-l conștientizase de pe un palier cu adevărat herme-neutic. Asistăm încă și mai mult la divulgarea unei perplexități, căci autorul pare el însuși bulversat de presiunea unei fatale non-comunicări, de unde tonul exortativ: „Credeți-mă, credeți-mă,/ despre ori și ce poți să vorbești cât vrei...” Verbul a vorbi înscrie aici discursul liric în limitele vechii paradigme, a pragului ce trebuia depășit: trecerea se face, așadar, nu doar de la conștiința oralității (a vorbirii, în termeni saussurieni), dar, cum sesiza același cercetător invocat mai sus, și de la înscrierea conștiinței

temporalității ca atare, de unde semnificația majoră, nouă – pentru autor – a petrecerii (Cf. Marin Mincu, *Op. cit.*, p. 144).

Disponibilitățile „vorbirii” (ale discursului nemijlocit, „dialogic”, anterior acestui prag liric blagian) sunt, iată, divulgate acum, cu intenția, abia disimulată, a articulării unei „tematici” ce trebuie abandonată în favoarea și în temeiul „marii treceri” ce cheamă „mușenia” ca nou „operator” liric: „Dar cuvintele sunt lacrimile celor ce ar fi voit/ așa de mult să plângă și n-au putut...” Metafora lacrimi pentru cuvinte înscrie definitiv discursul liric al lui Lucian Blaga într-un demers ontologic: „mușenia”, invocată aici de poet ca ipostază „strategică” a unei comunicări ce-și strigă drama, anticipează tocmai o nouă conștiință a textualizării, în care imaginea poetului (cântărețului) orb („cu ochii închiși”), atât de familiară autorului, e dublată de o alta, asumată de Blaga de-a lungul întregii sale cariere, anume cea a poetului „mut” („Lucian Blaga e mut ca o lebadă/ în patria sa...”).

Ca orice mare poet, Lucian Blaga trăiește cu dramaticitate conștiința peratologică înscriind în discurs spaima incomunicării. Ca în reprezentarea platonice știută, cuvintele reprezintă doar embleme ale reamintirii, cărora, tocmai de aceea, poetul e dator să le confere, în chiar actul unei în-scrieri de

natură tragică, atributul trăirii. Prezența „gratiilor” în poemul discutat trimite la „grile” ca operator hermeneutic angajând noul discurs poetic al lui Blaga în paradigma unei poetici gândită ca interpretare a lumii.

Însă poemul „peratologic” prin excelență al noului Blaga este cel intitulat semnificativ „Un om s-apeacă peste margine”, închizând în chiar versul-titlu o sintagmă lirică pe care o considerăm emblematică pentru întregul discurs liric blagian. Considerăm poemul decisiv și responsabil de însuși modelul de producere a textului poetic la Blaga. De acord cu Marin Mincu că, prin acest poem, „discursul blagian descoperă acum și tragismul limitelor, acea ‘margine’ a eului, care își dă seama că nu mai poate comunica, nu-și mai poate adăpa setea de absolut decât în limite ce îi sunt impuse de afară, iar incomunicarea înseamnă sfârșit, moarte” (Op. cit., p. 155, sbl. în text). Poemul propune încă mult mai mult, angajând, într-o perspectivă supra-textuală, înseși temeiurile întregii opere a autorului, pornind de la metaforica blagiană ca sistem, gândit în perspectiva înnoitoare, de cunoaștere umană.

Să observăm, mai întâi, că limita e ‘gândită’ în mod diadic: e o limită a „bietului gând”, așadar a subiectului cunoscător, dar și a „mării”, a lumii ca

entitate de cunoscut. Limita e în lume, ca înscris ontologic, ea trăiește în noi, „ca fructul în floare”, spre a prelua o metaforă rilkeană atât de scumpă autorului nostru. Chiar dacă, așa cum se știe, Blaga – filosoful nu apelează la modelul ‘dialectic’ al filosofiei occidentale (el rămâne totuși kantian, în ciuda repetatelor disocieri pe îndelungatul și spinosul traiect al devenirii sale filosofice), totuși e animat încă mult înaintea abordării sistemului filosofic de un spirit al antinomiilor; gândirea antinomică reprezintă pentru autorul „Eonului dogmatic” o problemă de instinct și, apoi, de intuiție, instituind un model de ‘rezolvare’ a misterului cosmic.

Sub aspect simbolic, se poate vorbi, așa cum face Eugen Todoran (Op. cit., II, p. 48 și succ.) de „despicare cosmică și simbolurile reversiunii” ori, în terminologia aceluiși autor preluată și re-interpretată de la René Guénon, dar și de la Mircea Eliade, de o dialectică a reintegrării, cu trimitere directă la faimoasa „coincidență a contrariilor”. Criticul citat apelează la viziunea fenomenologică a lui Gilbert Durand, structurată în conceptul de regim al imaginarului, în care procesul de „inversiune” numește actul de transmutare a valorilor; printr-o dublare eufemică în Regimul imaginarului; cum se știe, fenomenologul

francez tratează și el, ca și Blaga, procesul de convertire a negativului în pozitiv, vorbind de o dublă negație, așadar de absorbirea negației, pe care filosoful român o pune mai ales în seama unui act de potențare.

Pentru Durand, invocat de criticul român pentru aplicarea criticii fenomenologice la problematica mai veche a coincidenței contrariilor (problemă esențială, cum de asemenea se știe, în sistemul gândirii lui Mircea Eliade), scopul constelațiilor studiate „nu va mai fi ascensiunea pe culme, ci pătrunderea într-un centru, iar tematicilor ascensionale le vor succede tehnici de săpare; dar acest drum spre centru va fi în același timp, sau alternativ, de la caz la caz, calea cea mai ușoară, cea mai accesibilă și păstrătoare parcă a unui accent din entuziasmul ascensional, dar și calea spinoasă, șerpuită și labirintică pe care imaginile angoasante ale genunii, strungii sau hăului, ne lasă s-o presimțim” (Cf. Eugen Todoran, *Op. cit.*, p. 49, ca și Durand, *Op. cit.*, p. 40).

Pentru sensul mai adânc al aspectului ce ne interesează aici, „regimul imaginarului” în viziune durandiană ar putea fi și cel al unui regim al figuralului, de care a vorbit Laurent Jenny în studiul deja citat. Pentru Blaga, regimul figural e regimul metaforic prin excelență, iar prin mijlocirea lui actul

de coincidentia oppositorum capătă funcție epistemologică, în teoria cunoașterii și funcție stilistică în arta poetică. La Blaga, cum am putut demonstra în multe pagini anterioare, metaforicul capătă, în domeniul poesis-ului, un pronunțat caracter modelizant asumând dimensiunea unui adevărat operator. Nu ne interesează aici funcția așa-zicând dedublative a principiului, evidențiată de Gilbert Durand (în legătură cu romantismul german și cu poetica lui Poe ori cea a lui Victor Hugo) și preluată de Eugen Todoran (Op. cit., p. 50-51), nerelevantă, în opinia noastră, la Blaga; să nu uităm că însuși simbolul oglinzii la care criticul citat face trimitere e foarte sărac în lirica lui Blaga, cum a putut proba o cercetătoare (Alexandra Indrieș, căci de ea e vorba, stabilea statistic sărăcia simbolului în poezia lui Blaga, pe care o puneă în seama unei indiferențe față de motiv probată de toată lirica austriacă expresionistă; în ce ne privește, credem a fi, mai degrabă, vorba de o anume vetustețe și artificialitate a simbolului făcute posibile de poeticile de structură simbolistă, prea pretențioase și 'livrești' pentru gusturile 'vitaliste' și 'naturiste' ale poetului din Lancrăm).

Altceva trebuie observat cu luare aminte și anume sensul 'producător' poetic al contrariilor ce se resorb, prin fenomenul de 'reversiune' mai sus

descriș, care asigură poeziei în general și poeziei lui Blaga în special o tensiune lirică salvând discursul de o monotonie pe care recurența tematică o poate presupune la un moment dat. Însă la aceasta contribuie neîndoielnic, mai mult decât oricare alt sistem de reprezentare, spiritul metaforic – sau spiritul ‘luciferic’ – ce supraveghează întregul discurs liric. Astfel, acest spirit e cel ce ‘schimbă’ aproape necondiționat sensurile mai adânci ale parcurșurilor poetice, devenind, încă din întâiele poeme, un factor modelizant.

În această perspectivă, centrul își schimbă mereu locul în gândirea (și poetică, dar și filosofică) autorului Eonului dogmatic: ar fi de ajuns să ne oprim la câteva ‘fenomene’ ce îi angajează demersul în poezie, în filosofie, în teatru, dar și în micile eseuri de tinerețe; în Eonul dogmatic, opera sa inaugurală de sistem, dogma e eliberată din predicțiile coercitive ale tradiției și devine ‘antidogmă’, o deschidere ce va opera pe parcursul întregului demers filosofic; gândirea luciferică va reuși, în articularea teoretică a autorului, să convertească pe deplin negativul în pozitiv, devenind o linie de forță a aceluiași demers în teoria cunoașterii și în sistemul metafizic; înseși conceptele de bază ale gândirii sale, în jurul cărora s-a glosat atâta, nu o dată grăbit, al „trancen-

dentului care coboară” sau cel al „sofianicului”, trebuie asumate și interpretate din perspectiva sistemului de gândire antinomic, căruia îi aparține, de drept, și principiul metaforic blagian.

6.3. De la retorica la ‘stilistica’ expresionistă. Haos și ‘geometrie transcedentală’

Majoritatea comentatorilor importanți au sesizat schimbarea de registru intervenită în lirica lui Blaga odată cu volumul *În marea trecere*. Revenim asupra temei fie spre a decela mai atent, din unghi ‘calitativ’, această metamorfoză – esențială pentru întregul destin ulterior al poeziei autorului –, fie spre a insista asupra unei noi raportări a poetului la poetica expresionistă.

Deși schimbarea a fost sesizată și comentată încă de critica din epocă (Octav Șuluțiu, Eugen Lovinescu, etc.) ea a fost, chiar și mai târziu, trecută aproape în contul unei presupuse firești decantări a poeticului la un autor deplin stăpân pe uneltele poeziei și, în plus, situat ferm în câmpul unui univers liric „îmblânzit” deja de o experiență ce nu mai poate fi contestată. Puțini critici au remarcat însă o radicalizare a discursului poetic în sensul unei renunțări ‘active’ la sistemul imageriei poetice, abundant în primele două volume, și care se întemeiase în mare parte pe o supralicitare a

metaforicului. Chiar și în poemul anterior comentat, pe care continuăm să-l considerăm drept un factor de conduită poetică esențială la Blaga (Un om sa-plecă peste margine) devine, într-o lectură mai avertizată, ilustrativ pentru acest nou mod de a înscena discursul liric.

Cu mici excepții (de notat că ele ne sunt date în forma unei comparații, ce-i drept de o neașteptată expresivitate: sufletul care alunecă asemenea unui inel „dintr-un deget slăbit de boală”), poemul e confesiv, limbajul e direct, aproape linear din perspectiva comunicării, mesajul nu reține nici o probă simbolică, concretețea discursului impune prin tensiune, sintaxa e aproape transparentă. În plus, lipsește tensiunea, sintaxa e aproape transparentă pentru întâiul Blaga (dar și pentru, am putea spune, ‘târziul’ Blaga!), și anume acel halou mitic în jurul căruia se concentra – se centra – un întreg poem și care, în accepția acelei critici simbolice sau semantice la modă în anii ‘60, răspundea regimului dualic al liricii, de suprafață și de adâncime. Versul e simplu și enunțiativ, chiar dacă autorul e tentat parcă să recâștige tensiunea lirică în baza unui stil imperativ, exortativ („Vino sfârșit, așterne cenușă pe lucruri”). Directețea, aproape concretețea discursului liric marchează mai mult decât o firească decantare a ‘exercițiului’

poetic al lui Blaga. Credem a individualiza aici semnul limpede al unui proces, de transgresare a expresionismului 'tezist', programatic, doctrinar. Procesul e simultan cu disoluția însăși a doctrinei, cu abandonarea lentă, dar implacabilă în spațiul vienez-german, eveniment analizat între alții, de Gottfried Benn, în eseul din 1935 (15), însă, din păcate, mult sub imperiul unor nevoi de clarificare 'ideologică'.

Lucian Blaga, atent observator – și prompt – al fenomenului filosofic și literar german – nu putea rămâne indiferent la această disoluție a celui mai îndelungat și mai fertil curent poetic european al epocii. Însă semnele acestei metamorfoze (căci de o metamorfoză e vorba, iar nu de dispariția unei mișcări cu aură de modă, fie ea și rodnică) se aflau în chiar suporturile teoretice ale școlii poetice expresioniste, dacă nu și (chiar) în premisele sale filosofice și estetice. În studiul său deja citat într-un capitol anterior al lucrării noastre, Chiarini încearcă să definească acea 'koiné' a expresionismului, individualizând, ca elemente tipice: „o tipică popularitate ideologică-tematică, ce admite ramificări totale de atitudine (ne gândim la copii antitetice de tipul spiritualism – animalitate, intelect – simțământ, individualism – colectivitate, natură – civilizație industrială, etc., cu care se poate opera

în mod eficace în scopul unei reliefări de ‘conținuturi’), drept fețe complementare ale unui același ‘extremism mistic’; și o paralelă polaritate stilistică, ce se intuește între scriituri ‘pletorice’ și scriituri ‘de grad zero’ (adică între scriituri ce tind spre ‘inflație barocă’ și altele ce procedează chiar la o ‘contractie’ futuristă), toate acestea trimitând la o rădăcină comună, adică la gustul declarat pentru inflexiunea ‘abnormă’ „ (Op. cit., p. XLVII).

În baza acestei analize bipolare, Chiarini stabilește și două tipuri de expresionism: unul ‘ingenuu’ și retoric, „înțeles ca pură efuziune patetică realizată printr-o bruscă ruptură cu ‘convenția’ pe planul rebeliunii sentimentale și a abuzului verbal”, și un expresionism ‘modernizant’, „caracterizat (...) de căutarea unei noi forme absolute a expresiei, preanunț al celor mai radicale dezvoltări artistice de astăzi către o reorganizare a materialelor lingvistice” (Ibid.).

Cum anticipam – și cum același cercetător demonstrează în continuarea demersului său –, semne profunde ale acestei schimbări de paradigmă se găseau chiar în studiile teoretice ce au supravegheat doctrinar mișcarea însăși, în primul rând, în cartea cunoscută a lui Wilhelm Worringer *Abstraktion und Einfühlung*, în care Lucian Blaga însuși, unul dintre cititorii săi cei mai atenți și

avizați (și poate nu numai din zona culturii românești) a putut, fără îndoială, reține pretenția acestei arte de a căuta, dincolo de subiectivitatea de tip impresionistic, tendința însăși spre opera ca 'lucru în sine'.

Dar opera ca 'lucru în sine' presupunea identificarea unui principiu estetic prin care ea, opera, să spere la o 'ieșire' din coercițiile unei doctrine înțelese în mod univoc și predictic. Acest principiu a fost, pentru estetica expresionistă, cel al organicității, așa cum fusese el anticipat de Worringer, în baza unor intuiții ale lui Riegl, alt estetician favorit al tânărului Blaga, și, apoi, preluate și limpede afirmate și susținute de corifeii teoretici ai mișcării. Astfel, H. Walden, teoreticianul cel mai clarvăzător și sintetic al curentului, scrisese în studiul *Bilder*, din revista *Der Sturm* din 1916, următoarele aserțiuni ce pot justifica, ele însele, ulterioare resurecții expresioniste în arta europeană din acest veac: „Nu există legi ale frumuseții, există doar legea organicului. Tot ceea ce e organic e frumos.”. Or, o asemenea organicitate nu se sprijină pe reprezentare (sau pe reproducerea naturalistă a lumii), ci pe traducerea, prin intermediul „mijloacelor sensibile și tangibile”, ale „experienței suprasensibile” ce constituie conținutul

imaginii interioare (Apud Paolo Chiarini, Op. cit., p. XLVIII-XLIX).

Blaga descoperea, credem, odată cu în marea trecere, acest principiu, un principiu producător de poezie ce va supraveghea, ulterior, întregul său discurs, păstrându-l într-o zonă a metamorfozei lente și suverane, ferită de accidente și de surpări de reliefuri ce schimbă, deseori, iremediabil destinul unor poeți. Nu discutăm acum traseul liric al autorului Nebănuitelor trepte în temeuri de justete ori de oportunități, ci, identificând un filon, cel expresionist, pe care, cum înclinăm să credem, neabandonându-l niciodată cu adevărat, l-a transformat într-un principiu de creație care i-a situat poezia într-un orizont al așteptării împlinite.

Una din consecințele ‘funcționării’ acestui principiu a constatat în chiar modul în care Lucian Blaga a reușit să integreze – tematic, dar și stilistic – aproape întregul tradiționalism românesc într-o paradigmă poetică deplin europeană. Ni se pare inutil să mai insistăm asupra dezorientării ce a cuprins și alimentat multă vreme critica în fața trebuinței de încadrare a poetului în orizontul celor două tendințe majore, antinomice, a tradiționalismului și a modernismului. Explicația deplină și profundă a acestui blocaj de orientare se află, după opinia noastră, în această prelungire – pe un

traseu de rafinament personal și de adâncime nesperată, poate, în plan teoretic – a filonului expresionist. Totodată, se impune precizarea că mișcarea ca atare a continuat să se afirme în plan european și e demn de semnalat, spre exemplu, că poetici precum cele ale unui T.S. Eliot, Eugenio Montale, René Char, ca să nu mai vorbim de austriacul Peter Handke sau germanul H.M. Enzensberger ori chiar Paul Celan, au fost nu odată asimilate, dacă nu doar apropiate, celei (ori ‘celor’) expresioniste.

6.4. Haos și geometrie. Un sens poetic al transcendenței

Starea de haos era, cum se știe bine și cum pertinent dezvoltă George Gană în studiul său (83), un motiv esențial al poeticilor expresioniste, indiferent de direcția (socială și politică, mistică, retorică; în poezie, în dramă, în roman sau în pură atitudine teoretică) de manifestare. Haosul reprezenta, în aceeași viziune, starea de facere, sau, simplu, Starea, Lumea ‘istoricizată’, ‘secularizată’, ‘estetizată’, cum ar fi spus Nietzsche; o lume ‘strâmbă’, sustrasă rosturilor și temeiurilor, grund-urilor originare și primordiale. Ceea ce artistul urma să facă era să-i restituie armonia ‘dintâi’, spre a prelua o formulare eminesciană. Ne aflăm sub incidența acelei ‘koiné’ romantice ce a izbucnit, apoi, în poeticile ce i-au urmat, de la parnasieni la decadentism și crepuscularism și, ulterior, în prim-planul avangardei europene.

Haosul putea avea, prin urmare, atribut și motivație ontologice, istorice, epistemologice (nu ignorăm faptul că Einstein și a sa Teorie a relativității sunt contemporane cu amplul proces de

destituire, din orizontul noii conștiințe, a stării haotice!), religioase, artistice. Ce anume i se putea opune? În afară, evident, de efortul creator, artistic prin excelență (Arta ca totalitate, în aceeași reprezentare a corifeilor mișcării expresioniste) și de căutare a principiului (a altui principiu?) care să readucă speranța și în perspectiva epistemologiei? Nietzsche propusese în Voința de putere, drept efort compensator, o re-răsturnare a valorilor, negare a răsturnării, deci a detracării impuse în lungul proces de secularizare.

Pentru o bună parte a filosofiei epocii (începutul veacului stă sub această emblemă) asistăm la o resurecție a științei interpretării, pe scurt, a hermeneuticii, prin efortul lui Dilthey și, desigur, al lui Heidegger, dar nu mai puțin prin Husserl și Jaspers, eveniment de o semnificație ce scapă adesea, dar ilustrativ pentru 'noul' spirit al perioadei. Când lumea a redevenit haos, când din ochii iscoditori ai unei realități 'compacte', dezagregate, detracate, 'făcute', iar nu născute, pândesc umorile labirintice ale incomprehensiunii, atunci totul trebuie re-interpretat. Pretutindeni răsună larma incomunicării, iar poezia lui Blaga (ca a marilor săi contemporani, Eliot, Ungaretti, Montale, Perse, Char, Benn, Trakl) mustește, dacă se poate spune așa, de disperarea acestei privațiuni.

Ce anume putea să-i opună poetul haosului ce iscodea, în epocă, din toate direcțiile, dacă nu spiritul geometric, al unei „geometрии înalte și sfinte”, pe care I. Barbu o desemnase, la rându-i, printre promisiunile noii poetici propusă de Blaga? Volumul *În marea trecere* înregistrează, la temperatura unei schimbări de registru liric pe care am dezvoltat-o anterior, această metamorfoză a lirismului lui Blaga care face loc, în reprezentarea unei imagerii ce dă semne de liniștire, sentimentului dramatic al identificării unui pol de echilibru: sub aspect strict ‘tematic’, noua poezie desfide individualismul și incongruențele sale ‘judecate’ în afara unei spiritualități autohtone. Momentul poetic coincide cu efortul teoretic al autorului de a-și defrișa terenul în pregătirea operei filosofice doctrinare, iar volumul *Filosofia stilului* stă mărturie în acesta direcție.

E interesant și curios că, în afara unor excepții, ce-i drept notabile (T. Vianu, P. Constantinescu și, mai ales, Ion Breazu), critica momentului a resimțit din plin propria-i criză în actul de receptare a volumului de versuri. Și, încă, și mai interesant apare faptul că – în ciuda sentimentului definitiv tranșat mai târziu că sistemul filosofic a urmat, într-o relație de la intuiție la percepție, demersului poetic – se insinuează voci, ce se vor

amplifica în timp, acuzând faptul că poetul n-ar fi decât un 'ideolog' liric, transpunând în versuri desfășurări de natură teoretică, precum cele cuprinse în Filosofia stilului.

Ceea ce părea a fi însă semnul unei 'ideologii literare' nu era, în fapt, cum cu o intuiție aproape miraculoasă, dezvolta, în epocă, I. Breazu în seria de articole publicate în revistele vremii sub titlul ambițios „Opera poetică a lui Lucian Blaga”, decât un semn de căutare a identității; criticul, căruia poetul îi va scrie o scrisoare de mulțumire și încurajare, va subsuma efortul poetului în articlarea a ceea ce el numește „căutarea de sine a vremii noastre”. Sentimentul trecerii poetului la un lirism de cunoaștere capătă, astfel, și consistență critică, iar eforturile, surprinzătoare, ale majorității criticilor de a-i pune la îndoială autenticitatea trăirii îndatorată în opiniile lor, factorului 'ideologic', par a nu înregistra apariția, în orizontul liricii sale, a unui element ce-i va marca și modifica definitiv devenirea lirică: drama cunoașterii și efortul de a-i conferi 'expresie' în spațiul spiritual autohton.

În poemul omonim al volumului putem repera întreg acest nou registru liric al autorului: descoperirea, cum crede Marin Mincu, a unei împăcări cu sine a poetului, prin revelația unei diferențe dintre lăuntru și afară nu reprezintă, în

opinia noastră, decât expresia exterioară a lirismului; în fond, toată tendința spre împăcare nu e altceva decât însemnul unei noi năzuinți, iar acest nisus capătă, prin invocări repetate, prin îmblânzirea vechii imagerii sălbătice, intenția (doar!) a unei circularități, a unei viziuni monadice de sorginte leibniziană, în buna percepție în care dezvoltă Ion Pop aceasta tematică. Criticul citat insistă, pornind de la sugestiile, în planul mai larg al întregii opere, asupra imaginii „corola de minuni a lumii”, o întreagă problematică a circularității, ‘orchestrată’ de raporturile dintre cerc și sferă ca topi ai poeziei și în care, vede, pe rând, „sens al perfecțiunii, văzută ca rotunjime, circulară sau sferică”, adică „mai exact, geometria ‘corolei’ apare ca o emisferă, cupă deschisă către înaltul celest, receptacul gata să primească lumina de sus” (Cf. 155, p. 112 și succ.). În aceeași percepție critică, se preiau din amonte, spre a spune astfel, recte din ‘instrumentalul imagistic’ al întâiilor două volume, reprezentări cel fac pe interpret să vorbească de un „remarcabil izomorfism al reprezentărilor spațiale” ca și „valorificarea similară a lor ca figuri ale intimității ocrotitoare, în structura cărora adâncul și înaltul se conjugă echilibrat” (Ibid., p.113, sbl. în text).

Mai circumspect, Marin Mincu individualizează aici o abia perceptibilă trecere de la vechiul panism din începuturi „la aspirație orfică”, ca și o altă trecere, nu mai puțin generatoare de metamorfoză, de la suflet la sânge (vezi 128, p.152 – 154). Cele două situații sunt exacte, însă rămâne insuficient analizată drama, (noua) dramă în care jocul aparențelor, joc asumat de poet la nivelul unei reprezentări abia divulgată a unui sens al geometriei goale descoperită la capătul unui nou examen al relației eu-lume.

Spiritul aporetic animă „dialectica” întregului poem În marea trecere: „Soarele-n zenit ține cântarul zilei” pare doar să fixeze „ceasul dedus”, puntea astrală invocată pentru abia anunțatul ‘proces’ la capătul căruia deznădejdea abia dacă mai poate articula un fel de țipăt tăcut: „... închid cu pumnul toate izvoarele,/ pentru totdeauna să tacă/ să tacă”.

Sensul circular e, aici, spiritul aporiilor, spiritul antinomic care-și face încă și mai larg ecou dramatic în lirica poetului; e adevărat, totul pare a fi animat de un duh al rotunjimii, al împăcării, în fapt: „cerul se dăruiește apelor de jos”, „dobitoace cuminți” se privesc în albi, „frunzare se boltesc adânci/ peste o întreagă poveste”, o poveste care rămâne încă la alții, căci, avertizează poetul în

aceeași vână tragică, „Nimic nu vrea să fie altfel decât este”, articulând și astfel sentimentul tragic al lipsei de comunicare, focalizând „veriga slabă”, spre a invoca faimoasa sintagmă-imagie emblematică a lui Eugenio Montale, „veriga care nu ține” a unui univers care nu mai răspunde.

Sensul mai general al acestei schimbări la față a lirismului lui Blaga, ce va continua gradat până la Nebănuitele trepte pare să fie cel al instituirii unei geografii a deșertului; I. Breazu¹¹ sesiza inspirat că „Râul vieții care se rostogolea spumos în Pașii Profetului parcă a intrat undeva sub pământ”, iar „omul a rămas îngrozitor de singur într-o imensă pustietate, sufletul lui e biciuit de îndoială (vezi Psalmul, n.ns) și ars de setea neastâmpărată a cunoașterii”. Semnificația mai largă a ‘trecerii’ e, desigur, heracliteană, însă poetul extrage filonul tragic al filosofiei efesianului. Impresia de deșert nu e numai de nivel ‘geografic’, ci și ‘organic’, căci imaginea sângelui pierdut pe sub stânci conferă un suflu dramatic, de-a dreptul tragic, mișcării lirice ce iese, astfel, definitiv de sub spiritul ‘vitalist’ al profetismului primelor volume, un profetism de natură mitologică. Aici, un sens creștin aduce cu

¹¹Cf. Notele la OPERE/1/. Poezii antume. Ediție critică și studiu introductiv de George Gană. București, Minerva, 1982.

sine povara unei răspunderi ce amintește, nu de îndoiala franciscană, ci de deznădejdea lui Ioan al Crucii ori de sensul tăgăduirii camuflate a lui Meister Eckhart.

Cu volumul *Laudă somnului*, lirica lui Blaga se radicalizează pe linia unui ascetism, în primul rând, expresiv, fapt care nu trece neobservat în critica timpului, chiar dacă, așa cum susține George Gană, ea, critica, nu se va dovedi nici de această dată la înălțimea ofertei lirice. Volumul pare să indice voința instituirii unui regulator compensatoriu pentru 'vina tragică' asumată în precedenta vamă poetică a trecerii. Trecerea s-a făcut sub semnul descoperirii semnului, care spuzește de pretutindenii, aducând cu sine o nouă voință de semnificare. Pentru Blaga, cel atent la sensul propriei retrăsări a raportului Eu-Cosmos, actul/ procesul/ de producere poetică se încarcă de semnele tragice ale neputinței comunicării.

Discursul poetic trăiește plenar blocajul în pragul indicibilului. Promisiunile discursivității au rămas de mult în urmă. Comunicarea devine o 'poveste', de la poarta căreia s-au retras 'cheile' (sau 'tras', spune undeva poetul). Efortul se orientează acum, printr-o decizie ce schimbă radical raportul Eu-Lume, spre un comportament hermeneutic, desigur de sorginte lirică, pentru care

efortul grav, aproape trudnic, implică tâlcuirea și tălmăcirea, cele două extreme ce retrasează, la nivelul unei acute conștiințe a semnificării (și, poate, a textualizării) dicotomia metaforă-revelație.

6.5. «Uriașul din semne». Subiectul zerologic.

În 1929, la data apariției volumului *Lauda somnului*, Petru Comarnescu intervenea, în paginile revistei *Vremea*, în disputa pe care critica o continua în jurul poeziei lui Blaga, amendând drastic mai ales superficiala atitudine a lui G. Călinescu ce-l înscrisese pe poet într-o formulă cel puțin retardată, dacă nu de tot eronată, aceea a unui panteism cu colorit ortodoxist. Criticul de la *Vremea* probează câteva intuiții demne de tot interesul, credem, atunci când, resuscitând profetismul blagian, conferă lirismului său un dramatism surprins în lucrarea spiritului antinomic, căci el vorbește de relațiile „duhului cu fapta, prin vitejia dintre vid și ecoul pur, prin înfiriparea din propria-i esență”, caracterizându-l ca „ființă de ascet, comoară de jertfă și temniță de patimă”. „Funcțiile ultrageometrice” îl preocupă și pe ‘noul’ critic, iar aventura lirică e pusă în legătură cu un simț al „curbaturii” spațiului euclidian; în sfârșit, consecvent unei intuiții cu totul excepționale, Comarnescu descoperă în Ion Barbu și Lucian Blaga „doi uriași”

care „încearcă poezia intemporală și cerească a confundării lirice în univers”; autorul *Laudei somnului* e perceput din perspectiva paradigmei spațiale, trăind „revenirea”, ca dramă a unei împliniri mereu amânate, pe când Barbu, „fiorul închiderii și proprietatea reîntoarcerii”; la primul, „simți revenirea semnelor”, la celălalt, închiderea lor. Petru Comarnescu se avântă, în această percepție cu un abia disimulat simț polemic, să decreteze impresia că ar putea fi vorba de „o nouă accepție a poeziei” (Cf. 45, p. 239).

În sens general, poetul și-a luat demult în primire ‘temele’ și și-a elucidat propriile raporturi cu cosmosul; dacă nu există însă, cum înclină să creadă majoritatea comentatorilor, o ‘evoluție’ în sens tradițional a lirismului său de ansamblu, atunci se pot decela, totuși, nuanțări, schimbări matamorfice, firave ‘alunecări’ de topoi și, mai ales, câteva ajustări la nivelul semnificantului ce nu pot fi trecute cu vederea.

Pentru lirismul din *Lauda somnului*, achizițiile anterioare, ale celei mai importante, în opinia noastră, schimbare de registru tematic și mai ales tonal a întregii sale poezii petrecute în volumul anterior aduc cu ele o prefacere de ordin mai general: prin invocarea, fie și de o manieră discretă, a unei împăcări cu destinul (care

cantonează lirismul într-un fel de epistemă negativă), elegiacul atinge definitiv lira poetului; versul pare să se fi eliberat definitiv din orizontul acelor 'mitomene' lirice, prezente, cel puțin la nivelul modelului producător în volumele anterioare, apucând ferm și necondiționat spre 'cântare'; versul caută incantația pură, rima norocoasă, chiar dacă ni se creează impresia unei spontaneități alimentată din plin de 'firescul' cu care cuvintele își răspund și se asociază la sfârșit de vers, mai ales prin tehnici oarecum 'libere' (întreruperi de discurs și reluări pe neașteptate, scurtimi de enunțuri conotând un sentiment de 'respirație întreruptă').

Poetul îmbracă, parcă, resemnat, cămașa bolnavului, el asumă infirmitatea unui contact imperfect, 'slăbit', cu lumea, căreia nu-i poate până la urmă restitui prestigiul primar; atmosfera e de purgatoriu dantesc, ca în comentatul poem Paradis în destrămare, în care sentimentul, alimentat cu aceeași subversivă îngrijorare de a nu dezvălui o esență ce s-ar putea astfel pierde, că, de fapt, cel ce înfruntă aceasta realitate nu a ajuns să cunoască Edenul pe care îl deplânge, se resimte puternic în ciuda tentației de a 'popula' serafic un peisaj lovit de un început de disoluție: „Portarul înaripat mai ține întins/ un cotor de spadă fără de flăcări...”. Ne aflăm deja în plină „ontologie

negativă”, potrivit cu conceptul dezvoltat de Hugo Friedrich pentru un bun tronson al liricii moderne, căci ni se pare deplin afirmat un efort de „derealizare senzorială”. În reprezentarea de acum a lui Blaga, paradisul se articulează ca un refuz: plutește pretutindeni un sens puternic al retractilului, căci poetul, un ‘bolnav’, cum spuneam, știe dinainte să-și dozeze eforturile potrivit cu ritmul sacadat și imperfect al maladiei ce a pătruns în lume de mult și fără să-i ‘solicite’ avizul. Cum se vede în acest poem, semnul decis negativ e furnizat de sintagme ce angajează și întrețin un proces metaforic: din spada integrală n-a rămas decât ‘un cotor’, ca semn că înfruntarea se va fi produs cândva, un cândva în căutarea căruia poetul pornise la fel de hotărât pe cât de decis în acceptarea elegiaca a datului e acum. Vechile ‘miteme’ au rămas doar o amintire, cum anticipam, căci, CONCHIDE FINALUL POEMULUI, „țărâna va seca poveștile/ din trupul trist”.

Sensul ‘retractilității’ nu poate avea alte repere-salvări decât muntele, spațiile închise precum pământul de subt stânci, pădurea, noaptea și, desigur, somnul. S-a spus că somnul ar reprezenta o marcă a împăcării (a resemnării?), dar nu s-a subliniat îndeajuns fiorul tragic al acestei posibile recunoașteri. În plus, regimul

împăcării se anunță a fi, la Blaga, mai degrabă, cel diurn, când presiunea unui real (a unui 'concret', ar spune Hugo Friedrich) pare a acoperi 'strigătul mut' al poetului; în schimb, regimul nocturn e numai în aparență înregistrat ca indiciu al unei acceptări a destinului: retragerea în noapte – și în somn – pare a fi resortul unui gest strategic spre a contempla, din întunericul în care se vede mai bine, cum spusese autorul odată cu întâia sa ieșire în lumea poeziei, frăgezimile unei lumi care refuză (încă) des-tăinuirea.

Blaga pare a fi devenit, de-acum, un adevărat maestru al ceea ce s-au numit 'mișcările poemului', ce-i permit acestuia, în opinia aceluiași avizat cercetător al poeziei moderne europene, o mai profundă descifrare. Însă descifrarea propusă de Friedrich trimitea la aura ermetică a acestui poem ('modern'), căreia îi mai adăuga și o gestică de limbaj. Lui Lucian Blaga i s-a refuzat și una și alta; să ne amintim, totuși, că Pompiliu Constantinescu vorbea, întâiul, încă de prin anii 1924 – 1925, despre un posibil ermetism blagian; cum însă mișcarea europeană nici nu apăruse (în ciuda experiențelor ungarettiene și, în parte, montaliene), se înțelege că nu putea fi vorba decât de o trimitere la efortul de obscurizare a poemului,

proces început în cercul parnasienilor și desăvârșit de Mallarmé.

Dar să ne întoarcem puțin la modelul de analiză propus de Hugo Friedrich și să încercăm, cu titlu de experiment, o aplicație la poemele lui Blaga din această etapă a liricii sale. Criticul german analizează cu mijloace proprii, ce se vor ‘acceptate’ de ‘natura’ poeziei rimbaldiene, un celebru poem din *Illuminations* intitulat *Marine*; comentatorul caută să izoleze noutatea acestuia: „pornind de la concret, ea poate fi definită doar negativ: o ne-realitate, o desființare a delimitărilor concrete. Caracterul enigmatic rezultat de aici e irezolvabil. Lucrurile inserate unele în altele grăvitează în arbitrar și permutabil – ca de altfel și textul însuși...” (81, p. 89).

În *Laudă somnului* identificăm un poem ce ar răspunde în mod surprinzător analizei propuse mai sus. El se numește *Perspectivă* și se oferă ca o ‘viziune’ picturală realizată cu tehnica inserțiunii de care același critic german va vorbi, în celebra sa lucrare, doar peste câteva fraze. Iată poemul lui Blaga: „Noapte. Subt sfere, subt marile,/ monadele dorm./ Lumi comprimate,/ lacrimi fără de sunet în spațiu,/ monadele dorm// Mișcarea lor – lauda somnului”.

E interesant de observat că tehnica permutării funcționează din plin la nivelul microtextului, prin mijlocirea prezenței, în ‘țesătura’ fragilă a poemului, a unei sintagme – vers iterative (se detașează „monadele dorm”, care par a induce o impresie doar în aparență senină, căci, în fond, sentimentul terifiant e abil camuflat); sensul circularității s-a împlinit și, odată cu aceasta, cel al tragediei omului singur în fața unui cosmos gol căruia nu-i poate detecta rostuirea. E adevărat, versul s-a cadențat, s-a ‘muzicalizat’ îndeajuns spre a alimenta impresia că lumea s-a prefăcut în cântec pur („lumea e o (în)-cântare”, spusese poetul!), însă asta pare a nu putea ‘slăbi’ în nici un caz dimensiunea unei drame ce a devenit iremediabil un veritabil „scandal al ființei”.

Cu La cumpăna apelor, apar ‘semnele’ incurabilului pentru boala, care „a intrat în lume” insensibil: versul și-a aruncat de-acum orice veșminte (instrumentarii) de prisos, ieșind deschis în întâmpinarea unei nevoi de ‘cântare’ ce a schimbat elegiacul pe descântec și incantație pură. Pe acest fond asistăm acum la decisa asumare de către poet a dimensiunii autohtonicului printr-un proces organic și care va deveni un topos esențial, pe care nu-l va mai abandona niciodată. Această (re)-descoperire echivalează, pentru autorul Elogiului

satului românesc cu un gest liminar în doi timpi: încercare de punere în paranteză fără regrete a întregului sens al civilizației (resimțită, probabil, prin grila refuzului kitsch-ului) și de re-integrare a satului, cu tot ceea ce acesta presupune: renunțarea la individualismul pe care eseistul îl divulgase cu un deceniu mai înainte, acceptarea anonimatului, reconsiderarea marginalului într-o perspectivă mai vastă, încercarea de depășire a tragicului limitelor printr-un proces de centrare a acestora.

La nivelul poieticii, ni se pare interesant de menționat că, în același timp, în plină aventură ermetică europeană, se producea un proces de 'potolire' a exceselor individualiste, posibile după stingerea fazelor insurecționale ale avangardelor, prin ceea ce un critic atent precum Giacomo Debenedetti considera a fi procesul de omologare a eului liric cu el însuși, rectă prin renunțarea la vechea dicotomie Eu-Lume. Identitatea Eu-Eu substituie pe cea Eu-Lume (Eu-Subiect/ Eu-Obiect de descendență romantic-fichteană) și aceasta nu vrea să însemne doar o renunțare la căutarea disperată a Celuilalt ca semn al unei 'derelecțiuni', cum ar spune Noica; la Blaga, actul de substituire trece prin în-cercuirea unui alt topos, care este diferența însăși, numai că ea, diferența, nu mai

poartă semnele ‘străine’ ale unei alterități ce n-a adus nimic, după ce promisese totul, ci este, prin grila autohtonicului, identitatea însăși (cu Eul, se înțelege), iar emblema acesteia nu poate fi decât satul, cu toate știutele sale atribute, în care magicul e filtrat – ori devine el însuși un filtru, un ‘zăbranic’, cum observa George Gană (Cf. XII, stud. intr., p. XX), grilă, adică – prin ofertele instrumentale ale metaforicului.

6.6. Treptele des-inițierii. Găsirea căutării.

Cum un înotător performant care, după ce-și va fi exersat dreptul investigării timorate a lacului de la un capăt la altul – acel loco dolenti desemnat pentru marea aventură – va parcurge traseul fără emoții, Lucian Blaga trăiește, odată cu volumul *Nebănuitele trepte*, sentimentul, lipsit totuși de vreun atribut securizant, al găsirii. Cum ‘găsitul’ continuă să se dezvolpeze în enigmă, asemenea unei taine care, prin potențarea îndelungată, n-a slăbit, conform cu o dialectică a interiorității, ceea ce oferă acum poetul este un sens mai adânc al găsirii... căutării.

Ne așteaptă, în substanța acestor volume, ca și în aceea a întregii poezii ce-i va urma, o mișcare de întoarcere, cu grija ‘îngrijorată’, aproape, de a înregistra, punct cu punct, potrivit cu o ‘algebră a Ființei’, „treptele” pe care poetul le parcursese în vastul și dramaticul său drum spre neînțeleșurile mari ale cosmosului; de fapt, treptele acestea par mai degrabă ale dez-inițierii, căci inițierea se făcuse în vanitatea încrederii căutării cuvântului

susceptibil să acopere semantic îndurarea ființei. Până la urmă, la capăt nu se afla decât această descoperire: identitatea aproape dureroasă a eului, după ce cosmosul va fi fost abolit, prin asumare plenară.

Se întâmplă acum ceva din acea alchimie inversată din pictura chineză în care vidul capătă dimensiunea plinului. De aici, semnele unei atitudini de detașare față de vechiul cosmos ce rămăsese surd la interogațiile ‘cântărețului’ său și, în plus, un ecou evocator profund ce-și face loc în lirica autorului. Gesturile firești, de-acum, ale poetului rămân acelea de măsurare a ‘treptelor’, nebănuite de dramatice și vane în trecut, ‘nebănuite’ acum, prin simplitatea gestuală care se oferă; lumea a devenit iremediabil o ‘cântare’, poemul e deseori liturgic, cu un sunet totuși păgân, căci peisajul încă supraviețuiește în această lirică din care n-a mai rămas decât sunetul pur al unui vizionarism orfic.

În fapt, Istoria, căreia poetul reușise să i se sustragă printr-o încercuire aprehensivă de orginte metafizică, n-a depus armele; dimpotrivă, își strigă neinspiratele-i drepturi. Încercuit, poetul nu-i mai poate opune decât puritatea cântecului îndelung exersat și căutat și, desigur, acest nou și salvator sens al găsirii... căutării. Fiindcă, totul – povestea

și tâlcurile ei spuzind pe calea aventurii măsurată de dramatice gesturi de confruntare cu tăcerea Neștiutului – nu s-a dovedit a fi decât o lungă aventură ce-și fixase fără să mai întrebe drept mijloc și țintă însăși căutarea, acel ‘a fi pe cale’ din care Jaspers făcuse un reper sigur al filosofării, al meditației, iar Blaga însuși, prin metafora-concept a Marelui Anonim ce se sustrage cunoașterii, rațiunea însăși a aventurii cunoașterii.

Prin metaforă, poezia a acces dincolo de umbra vidă a cuvântului neputincios, ducând cu sine – nimic din înțelesul presupus – ci, tocmai, promisiunea unui „nențeles și mai mare”. Acum, în desfășurarea întoarsă a treptelor, „nebănuite”, căci ele survin printr-o ofertă aparent gratuită, odată cu atingerea unei tonalități ce lasă în umbră vechiul sunet al dramei contrapunctice, revelația, atâta câtă e îngăduită, survine, și ea, prin alchimia unei transparențe aproape depline. Cuvântul, atât de mult căutat, e lucrul însuși, pare a ne confirma poetul, iar lucrul e imaginea sa pe zidul spre care și-a întors fața printr-un gest, nu de refuz, ci de înduplecată mântuire.

Metaforă și revelație – cei doi poli solidari ai liricii lui Lucian Blaga ce-au ‘lucrat’ la o tensiune resimțită sub semnul unui tragism contabilizând întreaga panoplie a unei încleștate confruntări cu

Indicibilul – se resorb una în alta, ivind figura unei cântări ce nu-și mai poate disimula fireasca împlinire. Poetul pare să fi atins miezul semnificării, izolându-i ‘secretul’ care nu era altul decât, ca la bătrânul Vico, că verum ipso factum. Prin acest gând cu iz de parabolă veche, interpretarea însăși închide cercul. Sau un cerc. Rămân însă, sub rezerva ideii însăși de circularitate, atâtea altele – infinite! – de re-deschis.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

OPERA

- I. Lucian Blaga: OPERE: 1. *Poezii*. Cuvânt înainte de Șerban Cioculescu. Ediție îngrijită de Dorli Blaga. București, Minerva, 1974.
- II. Lucian Blaga: OPERE: 2. *Poezii*. Cuvânt înainte de Șerban Cioculescu. Ediție îngrijită de Dorli Blaga. București, Minerva, 1974.
- III. Lucian Blaga: OPERE: 3. *Tălmăciri*. (Culegere de poezii). Ediție îngrijită de Dorli Blaga. București, Minerva, 1975.
- IV. Lucian Blaga: OPERE: 4-5. *Teatru*. Ediție îngrijită de Dorli Blaga. București, Minerva, 1977.
- V. Lucian Blaga: OPERE: 6. *Hronicul și cântecul vârstelor*. Ediție îngrijită de Dorli Blaga. București, Minerva, 1979.
- VI. Lucian Blaga: OPERE: 7. *Eseuri*. Ediție îngrijită de Dorli Blaga. București, Minerva, 1980.

- VII. Lucian Blaga: OPERE: 8. *Trilogia cunoașterii*.
Ediție îngrijită de Dorli Blaga. București,
Minerva, 1983.
- VIII. Lucian Blaga: OPERE: 9. *Trilogia culturii*.
Ediție îngrijită de Dorli Blaga. Studiu
introdutiv de Al. Tănase. București,
Minerva, 1985.
- IX. Lucian Blaga: OPERE: 10. *Trilogia valorilor*.
Ediție îngrijită de Dorli Blaga. Studiu
introdutiv de Al. Tănase. București,
Minerva, 1987.
- X. Lucian Blaga: OPERE: 11. *Trilogia
cosmologică*. Ediție îngrijită de Dorli
Blaga. Studiu introdutiv de Al. Tănase.
București, Minerva, 1988.
- XI. Lucian Blaga: *Teatru*. Ediție și prefață de
Eugen Todoran. București, Minerva,
1971.
- XII. Lucian Blaga: OPERE 1. *Poezii antume*.
Ediție critică și studiu introdutiv de
George Gană. București, Minerva, 1982.
- XIII. Lucian Blaga: OPERE 2. *Poezii postume*.
Ediție critică și studiu introdutiv de
George Gană. București, Minerva, 1982.
- XIV. Lucian Blaga: *Opera poetică*. Cuvânt înainte
de Eugen Simion. Prefață de George

- Gană. Ediție îngrijită de George Gană și Dorli Blaga. București, Humanitas, 1995.
- XV. Lucian Blaga: *Poezii*. Ediție de Ion Nistor. București, Cartea Românească, 1982.
- XVI. Lucian Blaga: *Zări și etape*. Text îngrijit și bibliografie de Dorli Blaga. București, E.P.L., 1982.
- XVII. Lucian Blaga: *Isvoade*. Eseuri, conferințe, articole. Ediție îngrijită de Dorli Blaga și Petre Nicolau. Prefață: George Gană. București, Minerva, 1972.
- XVIII. Lucian Blaga: *Ceasornicul de nisip*. Ediție îngrijită, prefață și bibliografie de Mircea Popa. Cluj, Dacia, 1978. (Restituiri).
- XIX. Lucian Blaga: *Aspecte antropologice*. Ediție îngrijită și prefață de Ion Maxim. Postfață de Al. Tănase. Timișoara, Facla, 1976.
- XX. Lucian Blaga: *Ființa istorică*. Ediție îngrijită, note și postfață de Tudor Cățineanu. Cluj-Napoca, Dacia, 1977.
- XXI. Lucian Blaga: *Elanul insulei*. Aforisme și însemnări. Prefață, text stabilit și note de George Gană. Ediție îngrijită de Dorli Blaga și George Gană. Cluj-Napoca, Dacia, 1977. (Restituiri)
- XXII. Lucian Blaga: *Despre gândirea magică*. Cuvânt înainte: Zoe Dumitrescu-

Buşulenga. Bucureşti, Editura
Garamond, 1992.

REFERINȚE CRITICE

1. Afloroaiei, Ştefan: *Antinomii ale intelectului ecstasic*. În: Lucian Blaga: *Cunoaştere şi creaţie*. Bucureşti, Cartea Românească, 1987, pp. 101 – 114.
2. Al-George, Sergiu: *Arhaic şi universal. India în conştiinţa culturală românească*. Bucureşti, Eminescu, 1981, pp. 221 – 269.
3. Antonesei, Liviu: *Repere pentru o filosofie a culturii*. În: Lucian Blaga: *Cunoaştere şi creaţie*. Bucureşti, Cartea Românească, 1987, pp. 399 – 413.
4. Angé, Marc: *Religie şi antropologie*. Traducere şi prefaţă de Ioan Pânzaru. Bucureşti, *Jurnalul literar*, 1995.
5. Bachelard, Gaston: *Apa şi visele. Eseu despre imaginaţia materiei*. Traducere de Irina Mavrodin. Bucureşti, Univers, 1995.
6. Balotă, Nicolae: *Universul poeziei*. Bucureşti, Eminescu, 1976, pp. 26 – 48.

7. Balotă, Nicolae: *Arte poetice ale secolului XX. Ipostaze românești și străine*. București, Univers, 1976.
8. Barbu, Ion: *Legenda și somnul în poezia lui Blaga. În: Versuri și proză*. București, Minerva, 1970. Ediție îngrijită, prefată și tabel cronologic de Dinu Pillat.
9. Barilli, Renato: *Tra presenza e assenza. Due modelli culturali in conflitti*. Milano, Bompiani, 1974.
10. Barthes, Roland: *La Degré zéro de l'écriture*. Paris, Seuil, 1964. Cf. și în *Poetică și stilistică*. București, Univers, 1972, pp. 220 – 235.
11. Barthes, Roland: *Plăcerea textului*. Traducere de Marian Papahagi. Prefată de Ion Pop. Cluj-Napoca, Echinoc, 1994.
12. Barthes, Roland: *Romanul scriiturii*. Antologie, selecție de texte și traducere de Adriana Babeți și Delia Sepeșteanu-Vasilie. București, Univers, 1987.
13. Băncilă, Vasile: *Lucian Blaga – Energie românească*. Cluj-Napoca, Gând Românesc, 1938. (Vezi, acum, ediția a doua, Timișoara, Editura Marineasa, 1995).

14. Benoist, Luc: *Signes, symboles et mythes*. Paris, P.U.F., 1975. (Cf. ediția românească, traducere de Smaranda Bădiliță, București, Humanitas, 1955).
15. Benn, Gottfried: *Pietra, verso, flauto*. Milano, Adelphi Edizioni, 1990.
16. Biagini, Enza: *La lettura. Dall'explication du textes alla semiotica letteraria*. Firenze, Sansoni, 1979.
17. Betti, Emilio: *L'ermeneutica come metodica generale delle scienze dello spirito*. Saggio introduttivo, scelta antologica e bibliografia a cura di Gaspare Mura. Roma, Città Nuova Editrice, 1990.
18. Biemel, Walter: *Expunere și interpretare*. Traducere de George Purdea. Prefață de Al. Boboc. București, Univers, 1987.
19. Bigongiari, Piero: *Poesia italiana del Novecento*. Firenze, Vellechi, 1965.
20. XXX Lucian Blaga: *Cunoaștere și creație*. București, Cartea Românească, 1987.
21. Blanchot, Maurice: *L'espace littéraire*. Paris, Gallimard, 1955. (Ediție românească, traducere și prefață de Irina Mavrodin, București, Univers, 1980).
22. Blanchot, Maurice: *Le livre à venir*. Paris, Gallimard, 1969. (Ediție românească în

- traducerea Irinei Mavrodin în volumul *Spațiul literar*, București, Univers, 1980).
23. Borcilă, Mircea: *Bazele metaforicii în gândirea lui Lucian Blaga*. În: *Limbă și literatură*, nr. 1/1996, p. 28 – 36.
24. Burgos, Jean: *Pentru o poetică a imaginarului*. Traducere de Gabriela Duda și Micaela Gulea. Prefață de Gabriela Duda. București, Univers, 1988.
25. Bottoni, Luciano: *Introduzione*. În: *Teoria della letteratura*. Bologna, Il Mulino, 1975.
26. Caminade, P.: *Image et métaphore*. Paris, Bordas, 1970.
27. Caprettini, Gian Paolo: *Aspetti della semiotica. Principi e storia*. Torino, Einaudi, 1980.
28. Carpov, Maria: *Captarea sensurilor. Coordonate stilistice*. București, Eminescu, 1987.
29. Cassirer, Ernst: *Eseu despre om. O introducere în filosofia culturii umane*. Traducere de Constantin Coșman. București, Humanitas, 1994.
30. Călinescu, George: *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediția a doua, revăzută și adăugită. Ediție și

- prefață de Al. Piru. București, Minerva, 1982.
- 31 Călinescu, George: *Universul poeziei*. Antologie, cu o prefață de Al. Piru. București, Minerva, 1971.
- 32 Călinescu, Matei: *Cinci fețe ale modernității: Modernism, Avangardă, Decadență, Kitsch, Postmodernism*. Traducere de Tatiana Pătruțescu și Radu Turcanu. Postfață de Mircea Martin. București, Univers, 1995.
33. Cheng, Francois: *Vid și plin. Limbajul pictural chinezesc*. Traducere de Iuliana Crenguța Munteanu. Prefață de Octavian Barbarosa. București, Meridiane, 1983.
34. Chiarini, Paolo: *Caos e geometria. Per un regento delle poetiche espressioniste...* Firenze, La Nuova Italia, 1969.
35. Ciocârlie, Livius: *Fragmente despre vid*. București, Cartea Românească, 1992.
36. Cioran, Emil: *Amurgul gândurilor*. Sibiu, 1940. (Ediția a doua, București, Humanitas, 1991).
37. Cioran, Emil: *Cartea amăgirilor*. București, 1936. (Ediția a doua, București, Humanitas, 1991).

38. Cioran, Emil: *Îndreptar pătimăș*. București, Humanitas, 1991.
39. Cioran, Emil: *Lacrimi și sfinți*. București, 1937. (Ediția a doua, București, Humanitas, 1991).
40. Cioran, Emil: *Pe culmile disperării*. București, 1934. (Ediția a doua, București, Humanitas, 1990).
41. Cioran, Emil: *Singurătate și destin*. Publicistică 1931-1944. Ediție îngrijită de Marin Diaconu. București, Humanitas, 1991.
42. Codoban, Aurel: *Gândirea magică și gândirea sălbatică*. În: *Lucian Blaga: Cunoaștere și creație*. București, Cartea Românească, 1987.
43. Collot, Michael: *Du sens de l'espace à l'espace du sens*. În: *Espace et poésie*, P.E.N.S., Paris, 1987.
44. Comarnescu, Petru: *Urișul din semne*. În: *Vremea*, anul II, nr. 53, 28 februarie 1929. Acum, în: *Kalokagathon*. Antologie de Dan Grigorescu și Florin Toma. Studiu introductiv de Dan Grigorescu și o mărturie de Valeriu Răpeanu. București, Eminescu, 1985, pp. 238 – 240.

45. Comarnescu, Petru: *Blaga – dramaturg*. În: *Ultima oră*, anul I, nr. 49, 24 februarie 1929, p. 2. Acum, în: *Kalokagathon*. București, Eminescu, 1985, pp. 240 – 243.
46. Comarnescu, Petru: *Eonul dogmatic*. În: *Azi*, anul I, nr. 1, martie 1932. Acum, în: *Kalokagathon*. București, Eminescu, 1985, pp. 243 – 244.
47. Comarnescu, Petru: *Teoria expresionistă a artei, ca generalizare și fundament pentru alte explicații*. În: *Kalokagathon*. București, Eminescu, 1985, pp. 48.
48. Cornea, Paul: *Introducere în teoria lecturii*. București, Minerva, 1988.
49. Corti, Maria: *Principiile comunicării literare*. Traducere de Ștefania Mincu. Prefață de Marin Mincu. București, Univers, 1981.
50. Corti, Maria: *Percorsi dell'invenzione. Il linguaggio poetico e Dante*. Torino, Einaudi, 1993.
51. Cotruș, Ovidiu: *Meditații critice*. Ediție îngrijită și studiu introductiv de Ștefan Augustin Doinaș. București, Minerva, 1983.
52. Croce, Benedetto: *Breviario di estetica. Quattro lezioni. (Sesta edizione)*. Bari, Laterza, 1942.

53. Crohmălniceanu, Ov. S.: *Lucian Blaga*. București, EPL, 1963.
54. Crohmălniceanu, Ov. S.: *Literatura română între cele două războaie mondiale*. Vol. I. București, Minerva, 1974, pp. 192 – 256.
55. Crohmălniceanu, Ov. S.: *Literatura română și expresionismul*. București, Eminescu, 1971.
56. Debenedetti, Giacomo: *Poesia italiana del Novecento*. Milano, Garzanti, 1980. (Cf. și ediția românească, în traducerea lui Florin Chirițescu, cuvânt înainte și note ale traducătorului. București, Univers, 1986).
57. Deleuze, Gilles: *Diferență și repetiție*. Traducere de Toader Saulea, București, Babel, 1995.
58. De Martino, Ernesto: *Il modo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*. Torino, Paolo Boringheri, 1973.
59. Derrida, Jacques: *Marges de la philosophie*. Éditions de Minuit, 1972.
60. Deussen, Paul: *Filosofia Upanișadelor*. Traducere din limba germană de Cornel Sterian. București, Editura Tehnică, 1994.

61. Doinaș, Ștefan Augustin: *Măștile adevărului poetic*. București, Cartea Românească, 1992.
62. Doinaș, Ștefan Augustin: *Orfeu și tentația realului*. București, Eminescu, 1974.
63. Dorcescu, Eugen: *Metafora poetică*. București, Cartea Românească, 1975.
64. Drimba, Ovidiu: *Filosofia lui Blaga*. București, Cugetarea, 1944.
65. Duda, Gabriela: *Pentru o poetică a textului în devenire*. Studiu introductiv la Jean Burgos, *Pentru o poetică a Imaginarului*. București, Univers, 1988.
66. Du Marsais: *Despre tropi...* Traducere, studiu introductiv și aparat critic de Maria Carpov. București, Univers, 1981.
67. Durand, Gilbert: *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*. Traducere de Marcel Aderca. Prefață și postfață de Radu Toma. București, Univers, 1977.
68. Eco, Umberto: *Opera aperta...* Milano, Bompiani, 1962 (vezi ediția românească, traducere și studiu introductiv de Cornel Mihai Ionescu, București, ELU, 1969).

69. Eco, Umberto: *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*. Roma-Bari, Laterza, 1994.
70. Eco, Umberto: *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Torino, Einaudi, 1989.
71. Eco, Umberto: *La struttura assente*. Milano, Bompiani, 1989, (ediția a VI-a).
72. Eliade, Mircea: *Drumul spre centru*. Antologie alcătuită de Gabriel Liiceanu și Andrei Pleșu. București, Univers, 1992.
73. Eliade, Mircea: *Insula lui Euthanasius*. București, 1943. (Ediția a doua, București, Humanitas, 1993).
74. Eliade, Mircea: *Imagini și simboluri*. Traducere de Alexandra Beldescu. București, Humanitas, 1994.
75. Eliade, Mircea: *Tratat de istorie a religiilor*. Traducere de Mariana Noica. București, Humanitas, 1992.
76. Eliade, Mircea: *Yoga. Nemurire și libertate*. Traducere de Walter Fotescu. București, Humanitas, 1993.
77. XXX *Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung*. Zurich, Arche Verlag, 1987.

78. Foucault, Michel: *Il Potere e la Parola*. A cura di Paolo Veronesi... Bologna, Zanichelli, 1978.
79. Fortini, Franco: *I Poeti del Novecento*. Roma-Bari, Laterza, 1980.
80. Freud, Sigmund: *Psihanaliza visului*. Traducere de Ionuț Bănuță. Bucureș
81. Friedrich Hugo: *Structura liricii moderne de la mijlocul secolului al XIX-lea până la mijlocul secolului al XX-lea*. În românește de Dietrich Fuhrmann. București, ELU, 1969.
82. Gabellone, Lino: *L'oggetto surrealista. Il testo, la città, l'oggetto in Breton*. Torino, Einaudi, 1977.
83. Gană, George: *Opera literară a lui Lucian Blaga*. București, Minerva, 1976.
84. Genette, Gérard: *Figuri*. Selecție, traducere și prefață de Angela Ion și Irina Mavrodin. București, Univers, 1978.
85. Genette, Gérard: *Introducere în arhitext. Ficțiune și dicțiune*. Traducere și prefață de Ion Pop. București, Univers, 1994.
86. Genette, Gérard: *La littérature et l'espace*. În: *Figure*, II, Paris, 1969, pp. 43 – 48.
87. Gioanola, Elio: *Storia letteraria del Novecento in Italia*. Torino, s.a.

88. Giurgiu, Felicia: *Lucian Blaga între destrămare și împlinire*. În: *Motive și structuri poetice*. Timișoara, Facla, 1980, pp 28 – 47.
89. Goethe, W.J.: *Maxime și reflecții*. În românește de Gheorghe Ciorogaru. Prefață de Sergiu Sălăjan. București, Univers, 1972.
90. Greimas, Algirdas Julien: *Despre sens. Eseuri semiotice*. Text tradus și prezentat de Maria Carpov. București, Univers, 1975.
91. Guénon, René: *Criza lumii moderne*. Traducere de Florin Mihăescu și Anca Manolescu. București, Humanitas, 1993.
92. Guénon, René: *Domnia cantității și semnele vremurilor*. Traducere de Florin Mihăescu și Dan Stanca. București, Humanitas, 1995.
93. Guénon, René: *Omul și devenirea sa după Vêdânta*. Traducere din limba franceză de Maria Ivănescu (f.l.). Antet, 1985.
94. Guglielmi, Guido: *L'udienza del poeta. Saggi su Palazzeschi e il futurismo*. Torino, Einaudi, 1979.
95. Heidegger, Martin: *Originea operei de artă*. Traducere și note de Thomas Kleininger și Gabriel Liiceanu. Studiu introductiv de

- Constantin Noica. București, Univers, 1982.
96. Heidegger, Martin: *Repere pe drumul gândirii*. Traducere și note introductive de Thomas Kleininger și Gabriel Liiceanu. București, Ed. Politică, 1988.
97. Hermes Mercurius Trismegistul: *Filosofia hermetică* – fragmente din *Corpus hermeticum*. Traducere de Dana Eliza Ghinea. București, Univers enciclopedic, 1995.
98. Jauss, Hans Robert: *Experiență estetică și hermeneutică literară*. Traducere și prefată de Andrei Cornea. București, Univers, 1983.
99. Jenny, Laurent: *La parole singulière*. Editions Belin, 1990.
100. Jung, Carl Gustav: *Amintiri, vise, reflecții*. Consemnate și editate de Aniela Jaffé. Traducere și notă de Daniela Ștefănescu. București, Humanitas, 1996.
101. Jung, Carl Gustav: *Freud e la psicanalisi*. (Roma), Newton, Grandi Tascabili Economici, 1992.
102. Jung, Carl Gustav: *În lumea arhetipurilor*. Traducere din limba germană, prefată, comentarii și note de Vasile Dem.

- Zamfirescu. București, Jurnal Literar, 1994.
103. Jung, Carl Gustav: *La libido, simboli e trasformazioni. Contributi alla storia dell'evolttione del pensiero*. Introduzione di Ignazio Majore. (Roma), Newton Editore, Grandi Tascabili Economici, 1993.
104. Jung, Carl Gustav: *La psicologia dell'inconscio*. (Roma), Newton Editore, Grandi Tascabili Economici, 1991.
105. Indrieș, Alexandra: *Corola de minuni a lumii*. Interpretare stilistică a sistemului poetic al lui Lucian Blaga. Timișoara, Facla, 1975.
106. Indrieș, Alexandra: *Sporind a lumii taină*. Verbul în poezia lui Lucian Blaga. București, Minerva, 1981. (Seria Universitas).
107. Leonetti, Francesco: *Stile e statuto*. În: *Alfabeta*, nr. 57, februarie, 1989, pp 3-5.
108. Lévy-Strauss, Claude: *Antropologie structurală*. Prefață de Ion Ianoși. Traducere din limba franceză de J. Pecher. București, Ed. Politică, 1978.
109. Lévy-Strauss, Claude: *Gândirea sălbatică*. București, Ed. Științifică, 1970.

110. Liiceanu, Gabriel: *Despre limită*. București, Humanitas, 1995.
111. Livadă, Melania: *Inițiere în poezia lui Lucian Blaga*. București, Cartea Românească, 1974.
112. Lovinescu, Eugen: *Istoria literaturii române contemporane* (vol. 1). București, Minerva, 1973.
113. Lovinescu, Vasile: *Jurnal alchimic*. Ediție îngrijită, prefață și note de Roxana Cristian și Florin Mihăilescu. Iași, Institutul European, 1994.
114. Lovinescu, Vasile: *Mitul sfâșiat*. (Mesaje străvechi). Ediție îngrijită de Alexandrina Lovinescu și Petru Bejan. Studiu introductiv de Petru Bejan. Iași, Institutul European, 1993.
115. Le Guern, M.: *Sémantique de la Métaphore et de la métonymie*. Paris, Larousse, 1973.
116. XXX *Lucian Blaga: Cunoaștere și creație*. Culegere de studii. București, Cartea Românească, 1987.
117. Mancaș, Mihaela: *Metaforă, metonimie, comparație: analogii și delimitări ale figurilor*. În: *Limbă și literatură*, vol. IV, 1988, pp. 489 – 501.

118. Manganelli, Laura: *Il messaggio razionale dell'avanguardia*. Torino, Einaudi, 1978.
119. Manolescu, Nicolae: *Despre poezie*. București, Cartea Românească, 1987.
120. Manolescu, Nicolae: *Metamorfozele poeziei*. București, EPL, 1968.
121. Marino, Adrian: *Jean Rousset și barocul*. Prefață la Jean Rousset, *Literatura barocului în Franța. Circe și păunul*. București, Univers, 1976.
122. Martin, Constantin: *Înrâurirea spiritului indic asupra filosofiei lui Lucian Blaga*. În: *Lucian Blaga – Cunoaștere și creație*. București, Cartea Românească, 1987, pp. 114 – 128.
123. Masini, Ferruccio: *Dialettica dell'avanguardia. Ideologia e utopia nella letteratura tedesca de '900*. Bari, De Denato, 1973.
124. Micu, D.: *Estetica lui Lucian Blaga*. București, 1970.
125. Micu, D.: *Lirica lui Lucian Blaga*. București, EPL, 1967.
126. Micu, D.: *Modernismul românesc*. Vol. I, București, Minerva, 1984, vol. II, 1985.

127. Mincu, Marin: *Ion Barbu. Eseu despre textualizarea poetică*. București, Cartea Românească, 1981.
128. Mincu, Marin: *Lucian Blaga – Poezii*. Constanța, Pontica, 1995. (Ediția I, București, Albatros, 1983).
129. XXX *Moderno – Postmoderno. Soggetto, tempo, sapere nella società attuale*. A cura di Giovanni Mari. Milano, Feltrinelli, 1987.
130. Morier, Henri: *Dictionnaire de poétique e de rhétorique*. Paris, P.U.F., 1975.
131. Muscă, Vasile: *Specificul creației culturale românești în câmpul filosofiei*. În: *Lucian Blaga – Cunoaștere și creație*. București, Cartea Românească, 1987, pp 463 – 479.
132. Muscă, Vasile: *Schelling și dialogul lui Bruno*. În: *Schelling F.W.J. – Bruno sau despre principiul divin și principiul natural al lucrurilor*. București, Humanitas, 1995.
133. Muthu, Mircea: *Permanențe literare românești din perspectivă comparată*. București, Minerva, 1986 (pp. 32-36, 55-59, 197-198)
133. Negrici, Eugen: *Introducere în poezia contemporană*. (Partea I). Încercare de

- sistematizare. București, Cartea Românească, 1985.
134. Negrici, Eugen: *Figura spiritului creator*. Cartea Românească, 1982.
135. Nietzsche, Friederich: *A doua considerație inoportună*. Traducere de Amelia Pavel. București, Ararat, 1994.
136. Nietzsche, Friederich: *Aforisme și scrisori*. Selecție, traducere din limba germană și prefață de Amelia Pavel. București, Humanitas, 1992.
137. Nietzsche, Friederich: *Așa grăit-a Zarathustra*. Traducere de Ștefan Augustin Doinaș. București, Humanitas, 1994.
138. Nietzsche, Friederich: *Dincolo de bine și de rău*. Traducere de Francisc Grünberg. București, Humanitas, 1991.
139. Nietzsche, Friederich: *Noi, filologii*. Traducere de Vasile Muscă. Cluj-Napoca, Dacia, 1994.
140. Nietzsche, Friederich: *Știința voioasă*. Traducere de Liana Mircescu. Traducerea versurilor de Simion Dănilă. București, Humanitas, 1994.

141. Nietzsche, Friedrich: *Amurgul idolilor*. Traducere de Alexandru Al. Sahighian. București, Humanitas, 1994.
142. Noica, Constantin: *Istoricitate și eternitate*. Repere pentru istoria culturii românești. Ediție îngrijită, cuvânt înainte și bibliografie de Marin Diaconu. București, Capricorn, 1989.
143. Noica, Constantin: *Semnele Minervei*. Publicistică. I, 1927 – 1929. Ediție îngrijită de Marin Diaconu. București, Humanitas, 1994.
144. Noica, Constantin: *Simple introduceri la bunătatea timpului nostru*. Ediție îngrijită de Marin Diaconu și Gabriel Liiceanu. București, Humanitas, 1992.
145. Novalis: *Între veghe și vis*. Fragmente romantice. Selecție, traducere, prefață, note și comentarii de Viorica Nișcov. București, Univers, 1995.
146. Papadima, Ovidiu: *O viziune românească a lumii*. Studiu de folclor. Ediția a doua, revizuită, cu o postfață de I. Opreșanu. București, Ed. Saeculum, 1995.
147. Papahagi, Marian: *Reflecții asupra formării conceptului blagian de poezie*. În *Vatra*, nr. 295 (10)/1995, pp 11 – 15.

148. Papu, Edgar: *Spiritul trilogiilor în gândirea lui Blaga*. În: *Scriitori – filozofi în cultura română*. Craiova, Scrisul Românesc, 1994.
149. Pavel, Amelia: *Expresionismul și premisele sale*. București, Humanitas, 1978.
150. Pavel, Toma: *Mirajul lingvistic. Eseu asupra modernizării intelectuale*. Traducere de Mioara Tapalagă, cu o prefață a autorului și o postfață de Monica Spiridon. București, Univers, 1993.
151. Păcurariu, Dim.: *Clasicism și tendințe clasice în literatura română*. București, Cartea românească, 1979. (pp. 347-349).
151. XXX *Pentru o teorie a textului*. Antologie „Tell qel” 1960 – 1971... Introducere, antologie și traducere de Adrian Babeți și Delia Sepețeanu-Vasilu. București, Univers, 1980.
152. Petrescu, Ioana Em.: *Configurații*. Cluj-Napoca, Dacia, 1981.
153. Pleșu, Andrei: *Limba păsărilor*. București, Humanitas, 1994.
154. XXX *Poetica și stilistica. Orientări moderne*. Prolegomene și antologie de Mihail Nasta și Sorin Alexandrescu. București, Univers, 1972.

155. Pop, Ion: *Lucian Blaga – universul liric*. București, Cartea Românească, 1981.
156. Raymond, Marcel: *De la Baudelaire la suprarealism*. Studiu introductiv de Mircea Martin. Traducere de Leonid Dimov. București, Univers, 1970.
157. Richard, Jean-Pierre: *Considerații asupra poeziei moderne*. Din *Onze études sur la poésie moderne*, Seuil, 1964. În: *Poetică și stilistică*. București, Univers, 1972, pp. 549-565.
158. Ricoeur, Paul: *Le conflits des interprétations*. Paris, Seuil. 1969. (Vezi ediția italiană / *conflitti dell'interpretazione*, Milano, Jaka Book, 1968).
159. Ricoeur, Paul: *Eseuri de hermeneutică*. Traducere de Vasile Tonoiu. București, Humanitas, 1995.
160. Ricoeur, Paul: *Metafora vie*. Traducere și cuvânt înainte de Irina Mavrodin. București, Univers, 1984.
161. Riffaterre, Michael: *Semiotica della poesia*. Bologna, Il Mulino, 1983.
162. Rougement, Denis de: *Iubirea și Occidentul*. Traducere, note și indici de Ioana Căndea-Marinescu. Prefață de Virgil Căndea. București

163. Riffaterre, Paul: *Semiotica della poesia*, Bologna, Il Mulino, 1983.
164. Rougement, Denis de: *Iubirea și Occidentul*. Traducere, note și indici de Ioana Căndea-Marinescu. Prefață de Virgil Căndea. București, Univers, 1987.
165. Rousset, Jean: *Literatura barocului în Franța. Circe și Păunul*. În românește de Constantin Teacă. Prefață de Adrian Marino. București, Univers, 1976.
164. Richard, Jean: *Image et structure dans le langage mystique, Cahiers international du symbolisme*, pp. 17-18, 1969.
165. Rusu, Liviu: *De la Eminescu la Lucian Blaga și alte studii literare și estetice*. București, Cartea Românească, 1981.
166. Schelling, F.W.J.: *Bruno sau despre principiul divin și principiul natural al lucrurilor*. Traducere, cuvânt introductiv și note de Vasile Nistor. București, Humanitas, 1995.
167. Schelling, F.W.J.: *Sistemul idealismului transcendent*. Traducere de Radu Gabriel Pârvu. București, Humanitas, 1995.
168. Scholem, G.: *La Kabbalah e il suo simbolismo*. Torino, Einaudi, 1980.

169. XXX *Secolul 20*, nr. 11-12/ 1969 (consacrat expresionismului).
170. Simion, Eugen: *Scriitori români de azi*. II. București, Cartea Românească, 1976, pp. 111-153, 433-435.
171. Simion, Eugen: *Cuvânt înainte la Lucian Blaga, Opera.../....* București, Humanitas, 1995.
172. Slave, Elena: *Metafora în limba română*. Comentarii și aplicații. București, Ed. științifică, 1991.
173. Sora, Mariana: *Cunoaștere și mit în opera lui Lucian Blaga*. București, Minerva, 1970.
174. Sorescu, Roxana: *Liricul și tragicul*. Eseu. București, Cartea Românească, 1983.
175. Sperber, Dan: *Rudiments de réthorique cognitive*. În: *Poétique*, 23 (1975), pp. 411 – 412.
176. Starobinski, Jean: *Textul și interpretul*. Traducere și prefață de Ion Pop. București, Univers, 1985.
177. Streinu, Vladimir: *Pagini de critică literară*. IV. Marginalia. Ediție alcătuită de George Munteanu. București, Minerva, 1976, pp. 49 – 52.

178. Tănase, Alexandru: *Lucian Blaga – filosoful poet, poetul filosof*. București, Cartea Românească, 1977.
179. Tănase, Alexandru: *Filosofia ca poesis sau dialogul artelor*. București, Eminescu, 1985.
180. Teodorescu, Al.: *Lucian Blaga și cultura populară românească*. Iași, Junimea, 1987.
181. Teodorescu Dorin: *Poetica lui Ion Barbu*. Craiova, Scrisul Românesc, 1978.
182. XXX *Teoria della letteratura*. A cura di Enzo Raimondi e Luciano Bottoni. Bologna, Il Mulino, 1975.
183. Todoran, Eugen: *Lucian Blaga – Mitul poetic*. (Vol. I). Timișoara. Facla, 1981.
184. Todoran, Eugen: *Lucian Blaga – Mitul poetic*. (Vol. II). Timișoara. Facla, 1983.
185. Tohăneanu, G.I.: *Dincolo de cuvânt*. Studii de stilistică și versificație. București, Editura științifică și enciclopedică, 1976.
186. Vaida, Mircea: *Afinități și izvoare*. București, Minerva, 1975.
187. Vattimo, Gianni: *Al di là del soggetto. Nietzsche, Heidegger e l'ermeneutica*. Milano, Feltrinelli, 1981. (Vezi ediția

- românească, în traducerea Ștefaniei Mincu, Constanța, Pontica, 1994).
188. Vattimo, Gianni: *La fine della modernità. Nichilismo ed ermeneutica nella cultura postmoderna*. Milano, Garzanti, 1985. (Vezi ediția românească, în traducerea Ștefaniei Mincu și o postfață de Marin Mincu. Constanța, Pontica, 1993).
189. Vernant, Jean-Pierre: *Mit și gândire în Grecia antică*. Studiu de psihologie istorică. Traducere de Zoe Petre și Andrei Niculescu. Cuvânt înainte de Zoe Petre. București, Meridiane, 1995.
190. Vianu, Tudor: *Despre stil și artă literară*. București, 1965.
191. Zamfirescu, V. Dem.: *Între logica inimii și logica minții*. Încercări hermeneutice cu un cuvânt înainte de Constantin Noica. București, Cartea Românească, 1985.
192. Zimmer, Heinrich: *Introducere în civilizația și arta indiană*. În românește de Sorin Mărculescu. București, Meridiane, 1983.
193. Weinrich, Harald: *Metafora e menzogna. La serenità dell'arte*. Bologna, Il Mulino, 1976.

CUPRINS

I. IEȘIREA ÎN DECOR (Aproximări metodologice).....	5
II. CHIPUL MEDUZEI: AVENTURILE REPREZENTĂRII.....	24
2.1. Friedrich Nietzsche ca Ianus bifrons: între «pars destruens» și «pars costruens»	29
2.2. «Cuvintele ca pietrele»: «voința de expresie» .	33
2.3. Între Lethe și Mnemosyne. Tăcere și re-amintire	44
III. LUCIAN BLAGA ȘI «MITUL MODERN AL POEZIEI»	57
3.1. Presiuni și «oboseli» taxonomice	57
3.2. Aporiile modernității	66
3.3. «Slăbirea» gândirii: între «Noul Pathos» și «Noul Stil»	76
3.4. «Ecstaziile» expresioniste.....	89
IV. METAFORICUL ȘI REVELATORIUL – INSTANȚE CONFLICTUALE ALE POEZIEI.....	112
4.1. Metafora: de la «orizontul stilistic» la perspectiva referențială	112
4.2. Metaforicul sau un proces de semioză deschisă	127
4.3. Metaforă și stil – polarități solidare	135
4.4. Metaforicul – între constrângere denotativă și deschidere figurală	141
4.5. «Ars metaforica». Con-textul și Co-textul. Revelatoriul ca «tertium»	149

4.6. «Uzura» filosofiei ca «uzaj» al limbii: o interpretare a lui Derrida	154
4.7. Spiritul upanişadic ca remediu al «slăbirii» gândirii.....	161
V. O POETICĂ A CLAR-OBSCURULUI	173
5.1. O lectură <i>a rébours</i> şi noi oferte exegetice....	178
5.2. Misterul – ca instituţie a gândirii	185
5.3. Poetul în faţa Sfinxului	199
5.4. Poetul – «ca un straniu eres»	208
5.5. Cântare şi «scrijelitură»: discurs şi contradiscurs	213
VI. «SCANDALUL» REVELATORIULUI	219
6.1. Tabuizare şi revelare. Sfidarea dedalică	223
6.2. Limită şi i-limitare. Explicaţie şi interpretare	232
6.3. De la retorica la ‘stilistica’ expresionistă. Haos şi ‘geometrie transcendentă’	244
6.4. Haos şi geometrie. Un sens poetic al transcendenţei	251
6.5. «Uriaşul din semne». Subiectul zerologic.....	260
6.6. Treptele des-iniţierii. Găsirea căutării.....	269
REFERINŢE BIBLIOGRAFICE	273

Bun de tipar: 2011; Apărut: 2011

Tiraj: 500 ex.