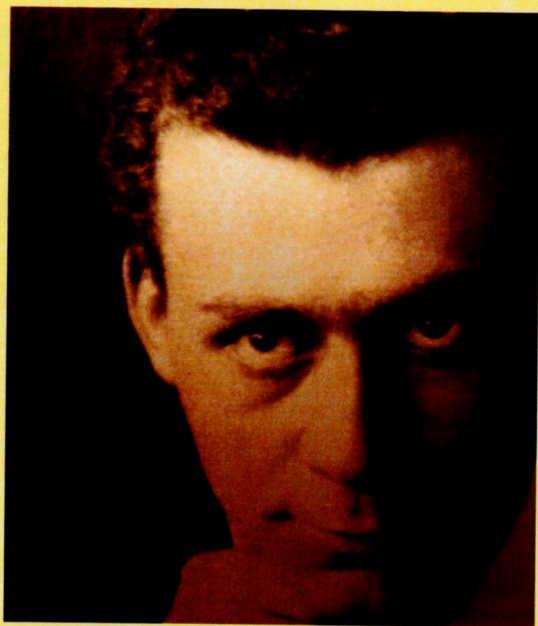


CAIETELE  
*LUCIAN BLAGA*  
VOLUMUL al XVII-lea

Comunicări, traduceri și creații literare prezentate la  
Colocviul Internațional Studențesc „Lucian Blaga”,  
Ediția a III-a (XVII), din 29 – 31 octombrie 2015



Editura Universității „Lucian Blaga”  
Sibiu 2016

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

**CAIETELE**  
***LUCIAN BLAGA***  
VOLUMUL al XVII-lea

Comunicări, traduceri și creații literare prezentate la  
Colocviul Internațional Studentesc „Lucian Blaga”,  
Ediția a III-a (XVII), din 29 – 31 octombrie 2015

Editura Universității „Lucian Blaga”  
Sibiu 2016

Descrierea CIP

CAIETELE LUCIAN BLAGA

Anul 2016

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

Telefon: 0269/215556

Fax:0269/212707

ISSN 1842-435X

## REDACȚIA

**Director onirific: Pamfil MATEI**

**Redactor-șef: Gheorghe MANOLACHE**

**Redactor-șef adjunct: Mirela OCINIC**

**Secretar general de redacție: Alina BAKO**

**Tehnoredactare: Iulia Câmpeanu**

## COLEGIUL DE REDACȚIE

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

**Secțiunea I:**

**HERMENEUTICA TEXTULUI LITERAR**

# Corporalitatea ca prizonierat.

## Starea de captivitate în lirica blagiană

Ioana Mihaela VANCEA  
Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj Napoca

*Abstract:* The aim of this paper is to analyse Lucian Blaga's antum volumes of poetry in order to illustrate how the lyrical voice chooses a path of self-blindness so as to repudiate the control of his body. Therefore, we strongly believe that each volume contributes to a lyrical exploration of captivity, the human body itself being perceived as a space of spiritual imprisonment. However, this study outlines that not only does the spirit feel captured inside the body, but the body is smothered by the world within which it moves. The poetic imaginary of Lucian Blaga also manages to capture different aspects of the body in imprisonment. As a result, the lyrical voice deals with his embodiment differently, depending on the prison in which the body moves: the rural space or the urban one.

*Cuvinte cheie:* corp, prizonier, poezii, Lucian Blaga, închisoare, body, prisoner, poemă în Blaga, imprisonment

### Argument

Lucrarea de față pornește de la premisa că toate volumele antume de versuri ale lui Lucian Blaga de la Poemele luminii și până la Nebănuitele trepte spun, printre altele, și povestea prizonierat. Fără prea mult dramatism, privite ca un tot, volumele sale de versuri reconstituie o istorie lirică a spiritului blagian captiv în trup. Nu putem vorbi despre o captivitate oasă fizic, cât despre durerea conștientizării unei stări de continuă ființă pe când idea de sine doială, neființa.

În acest context, studiul își propune o discuție cu privire la starea de captiv, mai exact scopul de manifestare a acestei stări de prizonierat în trup, după cum reiese din volumele de versuri. Întrucât odată cu primul volum de versuri se remarcă mai multe aspecte ale captivității prizonierat, vom miza pe sintagma de corporalitate secundă, deoarece există mai multe aspecte ale trupului. Acestea se modifică în contextul imaginarului poetic blagian în funcție de reacția eu liric le are în calitate de captiv. De fiecare dată, scopul este acela de anulare a trupului fizic fie prin integrarea în mediul vegetal, fie prin anularea trupului prin închiderea ochilor, care refuză să-l accepte vizual ca loc al carcerii.

Interesant este de urmărit cum fiecărui volum îi corespunde o etapă a acestui prizonierat.

## Începuturile „dezmărginirii” eului liric – metoda matrioska

Conceptul dezmărginirii eului liric este, în viziunea lui Ion Bălu, o manifestare a expresionismului, astfel că, mai ales în primul volum, „atitudinea expresionistă a dezmărginirii se concretizează în două teme poetice, inegale ca adâncime ideatică și deosebită față de imagistică: dragostea și moartea”. Deși aceste două teme mari stau la baza procesului dezmărginirii, acesta reprezintă doar un ideal pe care eul liric nu-l atinge, dar în iluzia cănă să ajungă. Procesul desprinderii e imposibil, deoarece însăși existența umană presupune o dihotomie trup-spirit. Eul liric blagian este, în toate volumele de versuri, un căutător al experienței și conștientizarea trecerii timpului produce modificări în modul în care are condiția. Mai mult, în favoarea ideii de corporalitate ca prizonierat, stă și tendința de a contempla prin senzații. Tocmai de aceea, orice vibrație a lumii exterioare este captată de eul liric în mod mijlocit, prin medierea trupului, ceea ce și îngreunează această căutare luciferică. În acest sens, „poezia lui nu izvorăște atât dintr-o emoție profundă, ci dintr-o înțelegere a senzației sau din domeniul cerebralității”, bucuria blagiană de a trăi este „limitată și sprijinită pe considerații pur intelectuale”.

Primul volum, *Poemele luminii* (1919), ilustrează, poem cu poem, o serie de aspecte ale corporalității în corporalitate. Întrucât volumul este cel mai aproape de tema iubirii, de la general al poeziilor, considerăm dezordinea în care imaginarul poetic surprinde trăsăturile a acesteia. Deși, „aproape nici una dintre poeziile volumului nu poate fi analizată ca expresie a sentimentului de dragoste”, tema iubirii este cea care pune în mișcare corpul poetic (poemele însele), cât și imaginile corpului blagian. Ideea generală la baza primului volum este cea a posibilității unui corp secund. Eul liric blagian se naște în accepțiunea secundarității. În momentul în care acesta conștientizează limitele fizice, începe să caute o serie de soluții pentru a le extinde și a se extinde implicit și spiritual.

Astfel, se amplasează, printr-o serie de strategii ale imaginarului poetic, într-un trup care conține pe cel inițial. Imaginea trupului în trup, după modelul păpușii matrioska, se repetă de-a lungul tuturor volumelor de versuri. De altfel, conceptul are aplicabilitate nu numai cu cât „sufletul” în poezia blagiană este înlocuit de acest termen, de corp. Eul liric blagian cu trupul: „Poetul va clădi, în primul rând, trupul, în locul sufletului ficționalist, și numai după aceea va deveni suflet”. Psihologia mitică respinge conceptul de suflet și adoptă conceptul de „corp”: „inimă, sânge, sâni, pânțe (...). Că acesta este un proces lucid, de gândire, se vede în Blaga, se dovedește prin întrebuințarea conceptului trup, acolo unde psihologia tradițională întrebuințează conceptul de suflet. Absentismul divin nu-l simte poetul cu sufletul.”

Volumul lansează o serie de ipostaze ale acestui trup-matrioska, care funcționează ca o închisoare. Corporalitatea este insuficientă în forma sa: „O, vreau să joc, să simt, să simțesc, să simțesc, să simțesc, să simțesc, să simțesc...”

acest punct, doar în interiorul ei se poate ajunge la un corp mai intim. Sub pleoape o  
il: „iar eu încet, nespus de-ncet/ pleoapele-mi închid, îmbrățișând cu ele tainic/ ico  
chii mei” (Noapte). Închiderea ochilor nu ascunde privirii doar lumea înconjurăto  
siv propriul corp. Are loc, așadar, o depărtare de trup prin schimbarea perspectivei,  
item înțelege ca o evadare din el prin adâncirea în acesta. Dacă vreți, imaginea po  
ată cu condiția prizonierului care, închis fiind, se retrage în cel mai întunecat c  
sorii pentru a nu se mai vedea pe el însuși închis și pentru a nu mai vedea gratiile închi

Cu toate acestea, există și un moment al conștientizării unui corp mai mare decât al  
re îl are de drept. Mai exact, este tocmai cel din care a fost extras, cel al universalul  
Ideilor. Prin urmare, „în starea panică, el permanentizează condiția ec-statică,  
lar trupului Marelui Antropomorf. Limitele propriei persoane dispar, poetul topindu  
le circuit al materiei” . În contextul acesta, prin poezia Gorunul se explică tendința  
de a anticipa o integrare în vegetal după moartea trupului: „O, cine știe? – Poate că  
hiul tău îmi vor ciopli/ nu peste mult sicriul,/ și liniștea/ ce voi gusta-o între scânduril  
t pesemnte de acum:/ o simt cum frunza ta mi-o picură în suflet - și mut/ ascult cum c  
ipul tău sicriul, sicriul meu” . Imaginea poetică reprezintă un trup rece, dezuma  
îcat în haina vegetalului și reintegrat astfel în natură. Prezența vegetalului ca ele  
rator devine soluție pentru trupul uman.

Nu în ultimul rând, volumul introduce și imaginea corpului fragmentat. Însă, în  
alizării unei teorii a fractalilor, conform căreia orice fragment care este desprins dir  
mai aplu, acesta are în structura sa aceeași organizare a corpului din care a fos  
nplul triunghiului Sierpinski – „se pornește de la un triunghi plin în care se „decup  
ghiuri egale cu un sfert din triunghiul ini- țial. Dacă repetăm la infinit acest proces, a  
obține un fractal identic cu triunghiul lui Sierpinski) . Ceea ce înseamnă că microcosm  
nține macrocosmosul. Cu toate acestea, deși organicitatea fragmentată poate fi interpr  
o cale de evadare este, totuși, una nesatisfăcătoare, deoarece imaginarul poetic blagi  
dește sărac în astfel de reprezentări pe parcursul următoarelor volume. Un exemplu  
ul Frumoasele mâni: „Presimt:/ frumoase mâni, cum îmi cuprindeți astăzi cu/ că  
ră capul plin de visuri,/ așa îmi veți ținea odată/ și urna cu cenușa mea./ Visez:/ frun  
când buze calde-mi vor sufla/ în vînt cenușa, ce-o s-oțineți în pălmi ca-ntr-un potir,  
niște flori,/ din care boarea-mprăștie – polenul” . Concluzionând, acest prim v  
ază avataruri ale trupului care fie sunt reprezentări ale acestuia extins înspre vegeta  
; înspre universul micro, în substraturile cele mai ascunse. Faptul de a nu-și fi sufici  
ul în care există reprezintă un argument puternic în reprezentarea ipostazei de os  
te manifestări corporale arată, totodată, și soluțiile la care prizonierul apelează.

## Soluții ale prizonieratului

inde această pendulare între oboseală și izbucnirile de vitalitate dionysiacă. În fond reacții ale nevoii de evadare, care se constituie în ceea ce numea Nicolae Bivolența baudelairiană (oroarea vieții și extazul vieții)”. Pe de altă parte, senzația de suflet, ar putea reprezenta, prin trimiteri la biografia autorului chiar o stare a auto-încercării care încearcă să-și extindă trăirile prin poezie, cum se întreabă și Mircea Vaida-Voevod la de <<gingașie>>, de <<prea mult suflet>>, nu e tocmai definiția metaforică a poeziei și apropiată ideii lui Vineanu, care consideră poezia o <<stare>>?” .

Iată, două feluri de reacționare cu scop eliberator și, implicit, cu scopul de a depăși limitele, de a-i respinge limitele – adâncirea în el însuși și extinderea prin contopirea cu universul. Ambele pot fi considerate pseudosoluții luate sub intensitatea trăirilor. Trupul „slab” sub trecerea timpului: „Numai pe tine te am, trecătorul meu trup,/ și totuși/ și roșii eu nu-ți pun pe frunte și-n plete,/ căci lutul tău slab/ mi-e prea strîmt pentru picul suflet/ ce-l port./ dați-mi un trup,/ voi, munților, mărilor, dați-mi alt trup să-mi dejenesc în plin!/ Pământule larg, fii trunchiul meu,/ fii pieptul acestei năprasnice inimă în mismul interior determină o expansiune de tip dionysiac care-l face „pe poet să se simtă în via de a-și găsi un corp pe măsură. Dați-mi un trup voi munților! În starea panică și anantizează condiția ec-statică, fiind asimilar trupului Marelui Antropomorf. Linia de ieșirei persoane dispar, poetul topindu-se în marele circuit al materiei.” Ambivalența amoroasă se concretizează și prin modul de așezare a poeziilor, întrucât Pașii profetului în poezia Pan și se încheie cu Moartea lui Pan. Finalul volumului subliniază o conștiință blândă și continuare între granițele trupești, imaginarul poetic surprinde îmbinarea umanului „cu stră și domestică la confluența regnurilor fundamentale: mineral și vegetal. Atitudine consecință imediată o indistinctă diferențiere a ființei de mediul ambiant, reflexul înțelegerii și confuze încă, neeliberate de materialitatea telurică” . Eul liric se află în permanentă încercare de a găsi un ritm comun cu universul, o modalitate prin care să-și adapteze și să-l închisorii la armonia din afara ei cum. De exemplu, Veniți după mine tovarăși „cu o conștiință a sufletului interior în baza identificării ritmului vieții umane cu ritmul cosmic și a unei cuceriri a universului, acest „strigăt” expresionist” .

## **Spațiul matrioska – sincronia prizonieratului**

Nevoia de expansiune în afara corpului este motivată chiar de filozofia poetului în „că orizontul misterului este un implicat fundamental și imanent al existenței umane (...). Conștiința umană nu e împlinită ca atare, decît în clipa cînd se declară în ea” . În această ordine de idei, cel de al treilea volum, În marea trăsătură), scoate în evidență și ipostaza celui alt, unde celălalt este tocmai elementul divin. Poetul declanșează în primele două volume astfel de retrageri ale eului liric și de încercări



profund sugerată de versul: „Ești muta, neclintita identitate/ (rotunjit în sine a este a mimic. Nici măcar rugăciunea mea”.

Noutatea volumului cu privire la aspectul stării de captivitate în trup o reprezintă persoana a doua. Eul liric blagian e deja un inițiat al prizonieratului, și starea sau fericirea e la sat, nu doar pentru că satul este loc al copilăriei, ci pentru că e locul aluziei la care, cel crescut la oraș, nu mai are acces. Prizonieratul în trupul născut în oraș e violent, nu cunoaște soluția integrării în natură: „Prietene crescut la oraș/ fără milă e în fereastră,/ prietene care încă niciodată n-ai văzut/ cîmp și soare jucînd subtilități/ vreau să te iau de mînă, vino, să-ți arăt brazdele veacului” (Pluguri). Aceeași adresă este utilizată în *Lucrătorul*: „Te irosești în încordări de arc/ lîngă roțile mari de fier ești între degete sîinii materiei”. Astfel, putem discuta și despre un prizonierat secund al spiritului în trup, iar apoi a trupului în oraș sau în sat. Or, satul-închisoare nu trebuie văzut ca atare tocmai pentru că este un mediu ofertant din punctul de vedere al posibilității de a încalca granițele trupului. Satul e bogat din prisma vegetalului înspre care am observat că liric tinde cu scopul de a se pierde în el. E un mediu care-i permite grandoarea și intensitatea trăirilor lui intense. Așadar, prizonieratul rural al trupului e aproape insesizabil tocmai din cauza stărilor de veșnicie, care există în afara materiei: „Copilo, pune-ți mîni pe mâinile mele./Eu cred că veșnicia s-a născut la sat”.

### **Fetișizarea stării de captivitate**

Dacă volumul anterior evidențiază dorințele ale prelucrării trupului în condiții de captivitate sau retragere, *Lauda Somnului* (1929) ilustrează cu precădere fenomenul retragerii. Chiar simbolistica somnului implică o cădere în afara realului. De la un volum la altul, se observă o dezmărginirea eului liric nu mai e căutată printr-o mișcare de expansiune, ci prin retragere și închidere. Impulsului frenetic în afară, „eul” îi preferă acum retragerea în sine, dintr-o dorință de a se ține de țintă. Îngândurarea ia locul expansivității; visul se substituie faptei”. Din suferința și dorința de a se retrage prea mult sau de a conștientiza prea multe impedimente, alegerea cea mai potrivită este retragerea înspre ceea ce nu se vede. Astfel, „exaltînd organicul, Blaga nu rămîne în pragul impresionismului naturistic, căci materia suferă, în viziunea lui, tocmai de aceea „tenor” care tinde parcă s-o alunge din ea însăși”.

Mai mult, sincronia de retrageri din volumul al treilea, atât retragerea eului liric, cât și retragerea creatorului în bolta cerească, determină, inevitabil, un haos în imaginea lumii umane și a celei divine: „Umblă mașinile subpămînești. În nevăzut peste tușele continentale zvonuri electrice./ De pe case antenele pipăie spații/ cu alte graiuri și alte arhanghelii sosiți să pedepsească orașul/ s-au rătăcit prin baruri cu penele arse” (Volumul urban devine clausturant inclusiv pentru mesagerii divinității. Poezia surprinde un

reții, e fascinat de ceea ce nu s-a născut, nu ca de o absență, dar tot ca de o prezență. Prin, regretând în naștere pierderea paradisului, poetul ar avea sentimentul că a pierdut totul, nu inexistentul, ci viața însăși”.

## Vârstele captivității

Odată cu volumele *La cumpăna apelor* (1933) și *La curțile dorului* (1938), prizonierul este dus în imaginarul poetic blagian la o vârstă a maturității. Condiția de ostaj devine însă o răsunătoare, încât dorința de moarte se manifestă tot mai stringent, devine febrilă: „zece de ani trec iarăși pe-aceleași uliți/ unde-am fost prietenul mic al țărâinii din sat./ în mine febra eternității./ negru prundiș, eres vinovat” (Sat natal).

Cele două volume sugerează o idee comună, aceea a faptului că în condiția, de fapt, de prizonier, eul liric blagian se maturizează în interiorul captivității corporale. Astfel, volumele surprind parcursul prizonieratului de la o vârstă a tinereții, a copilăriei la o vârstă a maturității și zbuciumul dionysiac, la una a maturității. Evoluția prizonieratului este o evoluție a existenței unei „culturi <<majore>>, desfășurată istoric, al cărei cadru de referință este <<orașul>>, și o cultură <<minoră>>, de tip organic, anistorică, înflorită în condițiile <<captivității>>. Fiecare corespunde unei vârste sufletești. Cultura <<majoră>> e produsul maturității, iar cultura <<minoră>>, creația copilăriei”. Prin urmare, trecerea timpului declanșează un raționament apolinic, toată experiența corporală și toate zbatările de pe parcursul ei își pierd tăria și înțelesul. Astfel, se afirmă: „Anii se vor lungi/ încet, încet, cu tot mai mari pași/ de la oraș la țară/ presc cu ochii în huma săracă./ mi se pare că anii aceștia/ de osteniri fără zăre,/ de războaie amare,/ vor ține pînă la urmă./ ca un vînt ce mă-mbracă/ și-mi zvîntă ființa” (Cămin și somn).

În ceea ce privește asocierea prizonieratului cu vârsta maturității, respectiv a tineretului cu Fanache a corelat vârsta maturității, din prisma reperelor spațio-temporale, cu imaginea al drumurilor. Astfel, tot ceea ce înseamnă umblare, căutare (de evadare, completă) este asociat sub simbolul drumului și, implicit, a curgerii timpului. Paradoxal, deși vorbim despre captivitate, are loc o continuă trecere și aprofundare a acesteia ceea ce oferă, în timp, o înțelegere și o eliberare din viața descătușării sau dezamăgirii.

Volumul din 1943, *Nebănuitele trepte* este ultimul volum de versuri al lui Blaga care încorporează, și povestea lirică a acestui prizonierat. Imaginarul poetic al Nebănuitelor reprezintă ultima etapă a prizonieratului în contextul în care eul liric își asumă destinul și condițiile nedorite într-un trup care nu s-a ridicat la înălțimea neliniștilor sale. Poemele acaptelează ultimele linii din portretul celui captiv, rămas însingurat și fără soluție. Toate tentativele de expansiune sau de retragere au fost parte al unui lung joc. E vorba de o retragere finală din viață, e o nevoie născută din pricina zădărniciilor și a

ez a fi nici mort nici viu. Din contră, degradarea constantă a granițelor trupești /ată de faptul că „ceea ce îl așteaptă nu este nici destinul său și nici propria sa moarte izard anonim care nu poate să-î pară decât de un arbitrar absolut (...) într-un fel, ce ste că ostaticul nu mai riscă nimic, el este în întregime acoperit căci este smuls din pro estin” . Toate soluțiile pe care le găsește, în special această retragere stringentă că rcă în special de la al treilea volum înainte, se reunesc într-un gest suprem de induc ii. Toate volumele conlucrează la redarea acestui proces treptat de retragere. Până la t bta de refuzul hotărât al vocii lirice de a mai vedea închisoarea. Astfel, orbirea itară, întrucât „orbul trăiește adâncit în sine, este – spre a folosi o formulare blagian idă în mișcare, un univers zăvorât ermetic” .

## Concluzii

După cum s-a observat, dorința de viață în poezia lui Lucian Blaga contrastează eala constantă născută din imposibilitatea unei expansiuni corporale pe măsura inten: lor. Tocmai de aceea, corpul este văzut și simțit ca un impediment, ca o formă de închi e eul liric a fost „aruncat” prin naștere. Mai mult, tocmai intensitatea trăirilor ex-tatic ul Poemele luminii permit ipoteza conform căreia sentimentul captivității determ de ipostaze ale trupului ca închisoare. Ulterior, fiecare volum relevă o interconexi ului cu trupul si cu mediul în care acesta se desfășoară, întrucât eul liric simte captiv od diferit în funcție de acest spațiu.

Poemele relevă, mai ales, forța liricii blagiene de a relativiza corporalitatea, astfel muleze granițele. În acest sens, am discutat despre un imaginar poetic care extin ge trupul deopotrivă. În procesul expansiunii, corpul primește aripi sau este integ ul natural al lumii vegetale. Pe când, de cealaltă parte, în tendințele eului liric de retr e sine (prin închiderea pleoapelor, prin somn, prin contemplare asupra propriei cor il este anulat vizual, este negat ca închisoare de ostaticul său. Cu toate acestea, am dera că imaginarului poetic blagian îi corespunde teoria fractalilor, întrucât indifere ele de extindere a corporalității, atât înspre vegetal, cât și înspre interiorul ei, ea rămâ le planuri o formă de închisoare.

Cel de al treilea volum, În marea trecere, reprezintă un loc al desfășurării ambiva ene. Sentimentul captivității determină aceste mișcări de permanentă retrage rsiune, care așază trupul fizic între altele două: unul nevăzut, al interiorului și lios, creație a demiurgului. În fapt, eul liric nu are acces la niciunul dintre ele, doar e se simte claustrat. Imaginea acestei închisori blagiene, care este chiar trupul uman, mănătă cu structura păpușii matrioska. În funcție de cele două mișcări amintite, se re atul uman al corporalității în favoarea celor cu potențial eliberator.

- 1, Lucian (1995): Opere, Volumul I, Editura Știința, Chișinău;
- 1, Lucian (1949): Știință și creație, Trilogia valorilor, Editura Fundația R pentru Literatură și Artă;
- shot, Maurice (1980): Spațiul literar, Editura Univers, București;
- 1, Corin (2013): Lucian Blaga: Geneza luminilor imaginare, Editura Tracus București;
- escu, G. (1928): Lucian Blaga în „Gândirea”, nr. 2;
- mălniceanu, Ovid., S. (1978): Literatura română și expresionismul, Editura Mir București;
- che, Vasile (1990): Eseuri despre vârstele poeziei, Editura Cartea Românească, București;
- ineru, Constantin (2011): Poezia lui Lucian Blaga și Gândirea mitică, Editura EIH Cluj-Napoca;
- , George (1976): Opera literară a lui Lucian Blaga, Editura Minerva, București;
- iescu, Eugen (1968): Texte Critice, Ed. Tineretului, București;
- ulescu, Nicolae (1968): Metamorfozele poeziei, Editura pentru Literatură, București;
- , Dumitru (1967): Lirica lui Lucian Blaga, Editura pentru Literatură, București;
- Ion (1981): Lucian Blaga. Universul Liric, Editura Cartea Românească, București;
- Mariana (1970): Cunoaștere poetică și mit în opera lui Lucian Blaga, Editura Mir București;
- ran, Eugen (1981): Lucian Blaga. Mitul poetic, Editura Facla, Timișoara;
- a, Mircea (1975): Lucian Blaga. Afinități și izvoare, Editura Minerva, București.

# Lucian Blaga și Ioan Es. Pop.

## Configurări spațiale

Snejana UNG

Universitatea de Vest din Timișoara

*Abstract:* This paper focuses on the analogies and the differences between two poems by Lucian Blaga and Ioan Es. Pop. Starting from the theory that an image consists of parts (a concrete and an abstract one), we can identify several spatial dualities, such as closed, sacred – mundane space etc. in both of the texts. However, the similarities regarding content are doubled by some differences in style, generated by the association of expressionism and traditionalism in Lucian Blaga's poem and expressionism and modernism in Ioan Es. Pop's poem.

*Cuvinte cheie:* influență, (neo)expresionism, dualitate, spațiu deschis, spațiu închis.

Tripla etichetare a lui Ioan Es. Pop – optzecist, nouăzecist, expresionist – vizează contextul literar în care poetul debutează, cât și viziunea, structura și stilul poemelor sale. „optzecist prin naștere (1958) și nouăzecist prin adopțiune”<sup>1</sup>, Ioan Es. Pop scrie o poezie în care două componente sunt calificate drept expresioniste. Pornind tocmai de la această pregătire pozițională, exegeții au reușit să evidențieze o serie de afinități cu poeți precum Călinescu, George Bacovia și Lucian Blaga. Dintre acestea, cea care importă în lucrarea de față este influența lirică blagiană, al cărei rol este, după cum se va vedea, de „accelerare a unei dezvoltări”<sup>2</sup>, fiind, în fond, o influență de factură catalitică.

Expresionist prin conturarea unei lumi în descompunere și a unui „demonism vizibil”<sup>3</sup>, acel aspect ce îl apropie întâi de toate pe Ioan Es. Pop de Lucian Blaga este explorarea spațiului rural. În această manieră în care cei doi poeți radiografiază fiindcă nu este același, ci al toposul arcadian e departe de a coincide. Disonanțele configurării spațiului la cei doi poeți se văd pe două coordonate, generatoare ale naturii duale a toposului: pe de o parte, vorbim despre o imagine fizică, materială și concretă, iar pe de altă parte, despre o imagine metafizică, supusă unei grile de interiorizare a exteriorului spațial. În cele ce urmează, ne vom concentra atenția asupra mecanismelor de redare a dualității topografice rurale în două poezii: *Toposul* al lui Lucian Blaga și *ieudul fără ieșire* al lui Ioan Es. Pop.

Având în vedere procesualitatea configurării topografice, vom porni prin a identifica în poezie o componentă fizică a *toposului*, demers în care apelul la dialectica deschis – închis se dovedește a fi indispensabil. Oferind în *Trilogia culturii* imaginea unui „orizont indefinit”<sup>4</sup> ondu-

nisă”<sup>6</sup>. Dubla funcționalitate a spațiului mioritic se regăsește întocmai în poemul bltit anterior, *Sat natal*. Continuându-ne argumentarea după modelul realizat de G elard în *Poetica spațiului*, sesizăm că poezia de față este receptaculul mai r festări sub formă materială a celor două tipuri de spațiu.

ăm, de pildă, versurile „Nedumirit turnul se va uita două ore în urma mea/ până m-oi p ou subt dunga apusului”<sup>7</sup>. Ceea ce ne interesează din punctul de vedere al spațialității : surile de față e turnul, ca imagine a închiderii, și „dungă apusului”, ca redare a imen: ale, simbol al deschiderii infinite. Un alt exemplu îl reprezintă versurile „Lumina în zid, apele altfel în țărni/ Porți se deschid să-și arate uimirea”. Remarcăm ș ianța dintre înăuntru și afară, deschis și închis. În vreme ce zidul și țărniul redau finitu grafică, lumina și apele sunt asociate unor imagini optice nedeterminate dimensional spațiul blagian presupune nu numai orizontalitate, ci și verticalitate: „Plop înălțat c vâzut asemenea fusului”, vers căruia i se adaugă imaginea turnului și a zidului. A ă în ansamblul ei, poezia de față se conturează asemenea unui sistem de axe ortogor ealaltă parte, materialitatea spațială din *ieudul fără ieșire* e creionată mai degrabă ca i închideri devoratoare ce dă impresia unei „lumi-închisoare”<sup>8</sup>: „zadarnic te vei zb eșirea intrarea ieșirea/ zadarnic vei zori să rupi lințoliul spațiului/ în care-ai lunecat. di să dai decât de urma piciorului tău de dincoace./ fără margini este ieudul și fără ieș utea, așadar, imagina toposul configurat de Ioan Es. Pop sub forma unui cerc. T laritatea topografică în poemul de față permite o deschidere a exteriorului în int loxal, ceea ce se află dincolo de finitudinea prestabilită de cerc e imaginea unei imer ale interioare ce prilejuiește cartografierea unui spațiu *ab ovo*, sustras temporalități. il peste văzduhuri plutește el peste/ uscaturi și ape nu-l prevestește nicio/ aură nu-l urn / coadă de cometă”. Rezultată dintr-un joc intertextual, versurile lui Ioan Es. Pop fii un ecou al versurilor stănesciene („înăuntru desăvârșit,/ care se începe cu sine/ ește cu sine,/ nevestit de nici o aură,/ neurnat de nici o coadă/ de cometă”<sup>10</sup>), ideea ideri în interior preconizează necesitatea conturării unei imagini mentale a spațiului

Însă în discutarea reprezentării mentale a toposului e necesar să pornim de la dihotc șurare și funcționalitate a imaginii, aceasta fiind, după cum afirmă Jean-Jac enburger, „o categorie mixtă și deconcertantă care se situează la jumătatea drumului et și abstract, între real și ideal, între sensibil și inteligibil”<sup>11</sup> și care „ne permi ducem și să interiorizăm lumea, să o conservăm mental sau grație unui suport mat . să o diversificăm și să o transformăm până la a produce lumi fictive”<sup>12</sup>. Folosind ca s rial spațiul sub reprezentarea unui sistem de axe ortogonale, respectiv a unui cerc, L a și Ioan Es. Pop redau un topos arcadian trecut prin filtrul propriei subiectivități.

mismul de prefigurare a spațiului interiorizat constă în imprimarea unei dimer orale, fără de care toposul s-ar reduce la simpla manifestare geometrică. Alcătui

1, perceperea toposului trăit de Blaga determină, în poemul de față, o dublă transfigurare: punerea sintetică a satului natal pe plan geometric este succedată de abandonarea oricărui conținut intrinsec și intrării formale, într- așa fel încât „imaginea, din aluzie la o figură, devine aluzie la ce este în spatele ei”. Într-o asemenea măsură, „o figură și, din formă desenată pe absență, devine informa prezentă a unei absențe”.

În acest sens, redarea introspectivă a spațiului arcadian mută punctul de referință din terestru în mimetic al redării imagistice înspre potențialitățile imaginative ale acestui spațiu care devine, în fond, prin reactualizarea sa mnezică și imaginativă, spațiu *retrăit*. Titlul poemului concentrează ideea transgresiunii temporale, generatoare a jocului de conștientă și absența toposului fizic: „după douăzeci de ani trec iarăși pe-aceleași uliți/ undă de prietenul mic al țărâniei din sat”. Mai mult, sesizăm că în configurarea toposului interior și timpul nu sunt două coordonate eterogene, ci omogene. Astfel, putem afirma că există o dependență între deschiderea și închiderea spațială și cea temporală. Revenim așa cum am văzut în titlu la rimele „Nedumirit turnul se va uita două ore în urma mea/ până m-oi pierde din nou a apusului” pentru a remarca relația dintre „turnul” și cele „două ore”, imagini care evocă ermetismul, și cea dintre „dungă” și „apusul”, asociere ce trimite totodată la deschidere și închidere. La antipod se situează însă ultima strofă a poemului: „Dar de ce m-ai lăsat să mă uit? Lamura duhului nu s-a ales,/ ceasul meu fericit, ceasul cel mai fericit/ încă nu a lăsat să mă uit/ ul așteaptă/ subt ceruri cari încă nu s-au clădit”. Spre deosebire de restul textului, aici se deschide o perspectivă, fără doar și poate, „o garanție a deschiderii spre metafizic și o posibilitate a regăsirii rilor cosmice”<sup>14</sup>. Așadar, deschiderea fizică este dublată, în cazul lui Blaga, de deschidere spre metafizic prin conturarea unor cadre temporale conforme tradiției religioase.

Imprimarea unui conotații religioase (în sens ortodox) determină o reconfigurare a spațiului. Astfel, prin revenirea la dialectica deschis – închis se poate stabili o relație în înțelegerea naturii duale a cronotopului, direcție bazată pe relația dintre imanent și transcendentă. În acest sens, toposul și cronosul mundan, prin finitudinea lor, îngrijite de manifestare și mișcare disponibil eului. De cealaltă parte, aspațialitatea și temporalitatea prefigurate de tradiția creștină permit o deschidere nelimitată și eternă.

Spre deosebire de *Sat natal*, poem în care spațiul e creionat ca fiind idilic și deschis, poemul *ieudul fără ieșire* reflectă „o radicalizare în negativ, o demonizare a toposului”<sup>15</sup>. Mai mult, dacă la Blaga dialectica trecut – prezent prilejuiește redarea unui spațiu, la Ioan Es. Pop aceasta cunoaște o dilatare la maximum, toposul nemaifiind o referință prioritară individuală, ci, am putea spune, a uneia transindividuale, aspect remarcat în primul vers: „la ieudul fără ieșire și noi am, și noi am fost cândva”, vers ce marcat prin găsirea eului poetic prin implicarea activă a „trecătorului” în conturarea coordonatelor spațio-temporale.

Redarea interiorizării dincolo de eu determină totodată o reprezentare extinsă a cronotopului

Astfel, fabricarea imaginilor, la fel ca reactualizarea celor trăite, contribuie la marea unei perspective subiective asupra cadrului spațial, căci, după cum afirmă și Gelard<sup>17</sup>, „spațiul cuprins de imaginație nu poate rămâne spațiu indiferent, livrat măsle lectiei geometrului. El este trăit”<sup>18</sup>. Tocmai de aceea, condensarea temporală între limite extreme (geneza și apocalipsa) reflectă imaginea unui spațiu închis, al acelei „soare”, prin care e reprodusă percepția lui Ioan Es. Pop asupra Ieudului. Orientându-se în înspre prizonieratul spațial, remarcăm faptul că acesta e dublat de unul temporal. Așezarea din timp se poate realiza și prin inserția unui acum etern, căci, spune Manolescu, într-o lume a captivității, „timpul e, ca pentru orice prizonier, un veșnic azi”<sup>19</sup>. Trăind Ieudul în calitate de profesor stagiar (fapt ce determină o fecundă marginalizare față de comunitatea sătească), Ioan Es. Pop îl descrie, întâi de toate, asemenea unui infernal („trecătorule, fii cu luare aminte: spațiul acolo/ o cotește brusc la stânga, și te/ rupe de trup, ghipsul grumazului plesnește și crapă”), dincolo de care se poate vedea și o imagine a ruralului ce se apropie fulgurant de perceperea lui în tradiționalistă („la ieudul fără ieșire și noi am, și noi am fost cândva./ și suntem și acum și în mâine poimâine și/ în veci apa aceluiași râu ne va scâlda”).

Având în vedere cele menționate mai sus, observăm că disonanțele dintre *Sat natal fără ieșire* sunt marcate doar la nivelul configurării geometrice și percepției toposului, întrucât, în ceea ce privește modalitatea de exprimare, se poate remarca așezarea în Blaga, cât și la Ioan Es. Pop o scriitură dinamică și convulsivă, constatare ce pe care o putem raporta prin raportare la expresionism. Însă, chiar și referirea la expresionism comvine să fie diferite în cele două poeme. Dacă versurile scriitorului optzecist „devin strigăte înălțate de sperare, ecouri ale unei voci disonante, care nu are cui să se adreseze, ci își arde înăuntrul, sfârșitul”<sup>20</sup>, cele blagiene sunt amprentate de un expresionism „domol”, ale căruia note grave sunt mascate prin reactualizarea nostalgică a locului natal. Marcat subliniat de cele trei strofe, strigătul expresionist din *Sat natal* se dezvăluie în cea de-a patra strofă prin fraza „Dar de ce m-am întors?”.

Diminuarea, respectiv accentuarea puseurilor expresioniste sunt condiționate de interacțiunea unui alt filon la nivelul expresiei. Astfel, expresionismul potolit din *Sat natal* este rezultatul unei relaționări osmotice cu tradiționalismul. În acest fel, izbucnirile dionisiace și blagian sunt estompate printr-un facil paseism, generator al reprezentării pe alge și idilice a toposului.

Pe de altă parte, procesul invers, adică cel de accentuare a disonanțelor interioare, întâlnit în *ieudul fără ieșire*, e generat de confluențele dintre expresionism și modernism. Tocmai de aceea, se poate vorbi, așa cum o face și Nicolae Manolescu, de o „parodie pe dos, parodică și concentraționară”<sup>21</sup>, în care desacralizarea și prozaicizarea se văd în posibilitățile de percepere a rusticului. Mai mult, revenind la tripla etichetare



l, configurarea toposului în cele două poeme comportă, din punct de vedere geometric, reprezentări diferite. Cu toate acestea, discrepanțele nu se manifestă plenitudinar, însă trasarea unor tendințe comune în configurarea toposului. Așa se face că, în poeziei lui Lucian Blaga, atât la Lucian Blaga, cât și la Ioan Es. Pop „peisajul se naște din configurarea unui cadru spațial și reflectă o perspectivă subiectivă asupra lumii”<sup>22</sup>.

bibliografie:

- Blaga, L. (1981): *Poetica spațiului*, Traducere de Irina Bădescu, Prefață de Mircea Mănescu, Editura Paralela 45, Pitești.
- Blaga, L. (1981): *Poezii*, Editura Minerva, București.
- Blaga, L. (2011): *Trilogia culturii*, Editura Humanitas, București.
- Chot, M. (2007): *Spațiul literar*, Traducere și prefață de Irina Mavrodin, Editura Mircea Mănescu, București.
- Chot, M. (1979): *Spațiul literar*, Editura Cartea Românească, București.
- Chot, M. (2008): *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela 45, Pitești.
- Chot, M. (2011): *Disonanțe. Studii asupra expresionismului în poezia românească contemporană*, Editura Universității Transilvania din Brașov, Brașov.
- Chot, M. (2007): *Un neoexpresionist la început de mileniu*, în „Observator cultural”, nr. 10.
- Chot, M. (2007): *Model și cataliză în lirica românească modernă*, Cuvânt înainte de Mircea Mănescu, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca.
- Chot, M. (1994): *Alt jurnal, alte închisori*, în „România literară”, anul XXVII, nr. 21.
- Chot, M. (2007): *no exit*, Antologie și prefață de Dan C. Mihăilescu, Editura Corint, București.
- Chot, M. (2005): *Opera poetică*, I, Ediție alcătuită de Mircea Coloșenco, Editura Corint, București.
- Chot, M. (2004): *Filozofia imaginilor*, Traducere de Muguraș Constantinescu, Prefață și îngrijită și postfață de Sorin Alexandrescu, Editura Polirom, Iași.

# Apoteoza dansului în dramele blagiene

Diana MINCU-MUŞAT  
Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu

*Abstract:* The following article is talking about Lucian Blaga's theatre and it is focusing on the symbols that the movement called „dance” represents. In this article we are focusing on three plays: „Ivanca”, „Meşterul Manole” and „Tulburarea apelor”, each of these contains scenes that are full of symbolism. We are also clarifying the category of women in these scenes as follows: the sensual, the sacre and the magician.

*Cuvinte cheie:* dans, artă, feminism, simbol, joc

Dansul este una dintre cele mai vechi arte, reprezentând o mişcare ritmică prin urmare a corpului, ce transmite emoţii puternice, dar şi poveşti despre existenţa umană. Dansul îşi are rădăcinile încă din cele mai vechi timpuri, picturi rupestre stând ca martor al existenţei acestor arte. Dansul în Blaga fiind un reprezentant al expresionismului, această formă de artă apare şi în operele lui Lucian Blaga, în „Ivanca”, „Meşterul Manole” sau „Tulburarea apelor”. Această lucrare îşi propune să exploreze simbolismul şi imaginea feminină a acestor piese, cât şi exprimarea acestei feminităţi prin dans. Definiţia lui Lucian Blaga de simboluri al lui Jean Chevalier şi Alain Gheerbrant ca „joc, ritual şi magică, ce precede un eveniment capital, precum: evadare, anamneză sau moarte, caracter magic şi imită ritmurile lumii şi prin aceasta are rolul de a disturba desfăşurarea normală a timpului”, dansul devine o formă de manifestare a energiilor şi de eliberare, fiind practicat în special de partea feminină.

Feminismul este o doctrină teoretică ce luptă împotriva inegalităţii de gen şi promovarea femeii în societate prin extinderea drepturilor sale. Femeile din literatura clasică sunt prezentate ca protagoniste ce nu mai acceptă rolul tradiţional prestabilit. În dramaturgia lui Blaga însă, femeia nu ocupă rolul protagonistului, dar cu toate acestea, are un mare aport la schimbarea destinului personajului principal, desigur mai ales în „Ivanca”, cât şi Mira şi Nona, schimbă destinul personajului prin dansul pe care îl realizează, aducând la îndeplinire menirea de a pune în evidenţă drama eroului şi de a-i facilita acestuia revelaţia.

Ivanca este femeia ce iese din tiparul obişnuit, având părul roşcat, tăiat scurt, ochii strălucitori, fiind plină de o energie explozivă. Roşcatul, spune Constantin Cubleşan, este „simbolul vital al principiului vital ce evocă delirul, dezmaţul, patima dorinţei, senzualitatea, orgia, eliberarea”. Intrarea Ivancăi în viaţa lui Luca nu este deloc întâmplătoare, ci este o necesitate, o condiţie iniţială a semnificaţiei himerice a existenţei. „Vreau să te cinstesc, să te

tă dansul, acesta dezvăluind personalitățile sale interioare, ce ridică la suprafață fi t, fiecare teamă, însă Ivanca pare copleșită și fermecată de această manifestare ca te brusc la auzul unui ciocănit. Al doilea dans la care ia parte Ivanca este acela în p ata aceasta este singură, goală, alergând pe câmp în ploaie:

când au început să cadă apele, domnișoara aleargă cu trupul gol prin ploaie și prin câmp. Goală a ieșit din odaia ei, și-a început să sară, de-ai fi zis că o lovea cineva cu l picioare.”

iuinea ei este o expunere a imaginii ei care se completează, o imagine dionisiacă, ște pe eroul masculin, care din acest moment nu o mai poate lăsa să plece. Democ zentat de Ivanca o face pe acesta comparabilă cu o fiică a pământului, dansul ei în p din nou eliberator și trădând o unire cu pământul dătător de energii. Dansul e ituşare a energiilor nefaste, o uniune cu natura, unde fata se face una cu m tjurător. „Chiotul s-a sfărâmat în cioburi, dansul, prin reducere și sublimare poeti nit ritmul original al cosmosului, reprezentare pură, aproape matematică, a existenței : deci vorbi în dramaturgia blagiană de drumul parcurs de Blaga de la dansul dionis Dionisiacul și-a pierdut astfel sensul propriu-zis, devenind la Blaga altceva, ritm e și măsură primordială a lumii.” .

Dansul Mirei, soția Meșterului Manole, este mai degrabă un dans ritualic decât siac. Ea este femeia mântuitoare, femeia-biserică, ce se jertfește pentru realizarea v ui ei. Jocul ei pe spatele lui Găman reprezintă o purificare, un ritual prin care se pot urile meșterului, „o experiență ludică, un fel de extaz ștregăresc” : tură-te, Gămane, voinicește ca zmeii tărâmului celuilalt, încă o dată – așa – scutură-t ământul marele, eu sunt biserica – jucăria puterilor!”

Dan C. Mihăilescu vede în dansul Mirei o exorcizare a pământului, o manifesta ie astfel simbolică pentru purificarea acestuia, care se sacralizează și va fi potrivit p urea unei biserici asupra lui. Replica lui Găman: „ În văzduh a crescut pe spatele me ică – O, o, o, de ce nu m-ai luat, Doamne, un ceas mai devreme?” pare să eluc olic semnificația dansului: el devine „o decodare a energiilor eroinei, trădează sim a tragică a sacrificiului de mai târziu și conferă prezenței scenice conflictuale o alu r” .

Regăsim din nou goliciunea picioarelor, care, la fel ca în Ivanca, reprezintă o expu e data aceasta binefăcătoare. Mira se desculță și joacă pe spatele lui Găman, picioar ilte având, așa cum am mai precizat, rol purificator. Tot desculță va intra și în zid, de : rul devine un simbol al abandonării și acceptării propriului destin. Dansul ei devine c mai ritmic, slăbindu-și intensitatea doar atunci când purificarea lui Găman – pămâr aproape. Se pare că prin acest joc acțiunea capătă un moment de respiro, de eliber or temerilor și eșecurilor și de echilibrare a universului.

rului care înnebunește personajul masculin, fiind o adevărată armă folosită p  
ingerea acestuia:

mne! – Nona... vrei să joci? – Cum ți-ai mișcat acum șoldul, Nona, linia neastâmpă  
lui tău s-a desprins din trup – și singură s-a furișat șerpuiind în mine. [...] Tu ești ul  
ii cuget.”

De această dată, dansul nu mai este purificator, ci dimpotrivă, este demonic, nef  
festare ce nu are puteri binefăcătoare sau semnificație de jertfă. Nona nu caută, ca  
rifice prin dansul său, ci dimpotrivă, ea incită, vrăjește în scopul atingerii propriulu  
este un personaj puternic, fiind stăpâna personajului masculin ce se lasă condus.  
Nona eliberează tensiuni importante ce se regăsesc adânc săpate în sufletul preotulu

Astfel, dansul devine în dramaturgia blagiană un mod prin care se aduc la sup  
ictele interne ale personajului masculin. Dansul stihial poate fi realizat doar de o fe  
esta, pentru Blaga, se aseamănă cu sacrificiul, implicând ideea de jertfă. Femeia folc  
il pentru a purifica, a răni, pentru a elibera forțe malefice sau binefăcătoare și pent  
sau a-l prinde pe eroul masculin. Dansul devine, în acest fel, o formă de exprim  
micare, manifestare profund înrădăcinată în sufletul personajului feminin blagian.

## Bibliografie

- Blaga, Lucian (1984), *Teatru*, Volumul I, Editura Minerva, București  
Cubleșan, Constantin, Cubleșan (coord.) (2005), *Dicționarul personajelor din teatrul lui  
Lucian Blaga*, Editura Dacia, Cluj-Napoca  
Ionescu, Dan C.(1984), *Dramaturgia lui Lucian Blaga*, Editura Dacia, Cluj-Napoca  
Biblioteca critică (1981) : Lucian Blaga. Studiu, antologie, tabel cronologic și bibliografie  
Vasilescu, Editura Eminescu, București.  
<http://www.scribd.com/doc/35806976/Dic%C5%A3ionar-de-simboluri>

# Stilizări decadente în teatrul lui Lucian Blaga

Raisa BORȘ

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași

*Abstract:* This paper focuses on highlighting some of the decadent elements that covered in Lucian Blaga's plays, such as occultism, mysticism, primitivism, rebellion, exaggerated vitality and emotional instability. The same presented elements are linked to some of Expressionism's traits. These are the particularities, a tensed self-representation according to the outside world, amplified inner thoughts, which come to explain the author's sensibility and to justify his manner of writing.

*Cuvinte-cheie:* expresionism, primitivism, autoreprezentare, culori, decadentism

Expresionismul, mișcare literară și artistică decadentă apărută la începutul secolului XX, caracterizată prin valorificarea exagerată a trăirilor interioare (teamă, durere, pasiune), prezentarea a tot ce e exterior, are un ecou în neoexpresionism, ale cărui trăsături sunt primitivismul, reprezentarea tensionată a sinelui și utilizarea violentă a culorilor primare în decorarea elementare, vizând pe efectul de contrast. În opinia lui Antoine Comagnon, paradigma neoexpresionismului constă în faptul că, deși renunță la teorie în favoarea experienței personale, accesibilitatea se îndreaptă vertiginos către zero.

În această lucrare voi expune elemente neoexpresioniste în dramaturgia blagiană, evidențierea apartenenței lor la un alt curent literar și artistic, și anume decadentismul, evidențierea aspectului cromatic prin punerea dramaturgiei în raport cu artele plastice și muzicoplastica celor trei culori alese, roșu, negru, respectiv alb. Reprezentării tensionate a sinelui și scrierii se adaugă ocultismul, misticismul, desacralizarea, primitivismul, rebeliunea, distorsiunile psihice și interumane, vitalismul exacerbat și instabilitatea emoțională ca elemente decadente la care voi face trimiteri pe parcursul lucrării sunt *Zamolxe*, *Tulburarea apelor*, *Lucian Blaga*.

La fel cum Edvard Munch își concepe opera pe baza a trei dominante, Lucian Blaga folosește același spectru cromatic limitat și totuși potențial exhaustiv care consistă din alb, roșu și negru. Opera artistului norvegian utilizează aceste culori ca instrumente ale exprimării sentimentelor marcante din viața personală care se conceptualizează și devin Viața, Dragoș, mod în care le transmite și dramaturgia blagiană.

Un detaliu remarcabil este că albul mai degrabă se abstrage ambelor opere, detaliu

eliberată de moarte și devine treaptă de trecere în faza solară a lui Rubedo, roșul re-  
Evseev, 1994 : 112)

Modul în care G. Călinescu îl introduce pe Lucian Blaga publicului autohton e în st-  
e cu latura mistică, mitică, ocultă, dar și decadentă a scrierilor lui: “*El est-  
imonion>>, ca și Goethe [...], un geniu în stare de intuiții mistice revelat-  
rmabile mai târziu de experiență, care nu face altceva decât să viseze gratuit, în spe-  
rța demonică din el îi poate prilejui viziuni substanțiale*”. (G. Călinescu, 1998 : 951)

Personajele însele, Zamolxe, Magul, Vrajitorul, Alchimistul Wolf, Omul cu cer-  
ie sunt concepute pentru a fi pilonii acestor patru dimensiuni ale literaturii sale. Prefe-  
u păgânism în detrimentul creștinismului, a dacismului în defavoarea latinității  
rializează în dramaturgie ca mitic. Trimiterile nesfârșite la Sfânta Scriptură  
aturgia lui au mereu scopul de a deforma mesajul. Ceea ce dorește Lucian Bla-  
mită este asociat întotdeauna cu elemente precreștine sau chiar satanice, fapt care atr-  
și un caracter mistic, ocult și decadent.

Solilocviul lui Zamolxe este o mostră veritabilă de misticism și desacral-  
itivismul pasajului, prin abordarea divinității prin intermediul elementarului, al n-  
dește încă o dată incapacitatea eului de a se conecta la ceea ce este suprem: “*D-  
vezeu nu poți vorbi decât așa:/ îl întrupezi în floare și-l ridici în palme,/ îl prefaci în  
ăinuiești în suflet,/ îl faci asemeni c-un izvor și-l lași să-ți curgă lin/ peste picioar-  
ci în soare și-l aduni cu ochii,/ îl închipui om și-l rogi să vie-n sat,/ unde-l așteaptă  
ile omenеști. [...]/ Te zbuciumi veșnic dibuind/ să faci minuni cum n-au mai fost,  
le-ți nu-ți sunt așa de tari/ precum ți-e visul de înalt./ Atât de des tu cazi înfrânt/ și ni-  
iești furtuna de lumină ce-ai creat-o./ Mă strigi?/ Mă chemi?/ Din fundul unei m-  
urătoru-ți chiot vine, vine./ Iată sunt făptura ta, și-aici sunt ochii mei, îi vrei?/ Nu su-  
pentru ca fără de silă/ să luăm pe micii noștri umeri/ soarta ta, puternicule Orb?/ Tăc-  
le:/ noi, mântuitorii tăi,/ noi, sălbaticii copii.*” (Lucian Blaga, 1984 : 8-9) Pe-  
iizează, deci, divinitatea, în speranța că astfel se va putea stabili un fel de raport favor-  
. *Tulburarea apelor* conține două formule mistice și desacralizante deopotrivă, și a-  
a pământului și *Isus-pământul*.

În *Daria* apare replica lui Petru Filip: “*Ce-a fost Isus alt decât un strălucit profes-  
em, 177) Daria îl supranumește Sfântul Gheorghe pe Loga și chiar îl asociază c-  
nuz autohton. Ivanca desacralizează printr-o replică a sa către tatăl lui Luca, susținâ-  
ghelul ei păzitor e bolnav. Tot în *Ivanca* se răstălmăcește versetul 6 : 2 din Episto-  
l către romani, când cei zece bărbați, “*arendașii plăcerilor*” (Ibidem, 285) susțin că e-  
cu păcatele” (Ibidem, 282) și se face trimitere la mitul precreștin al Fărtatul  
tatului.*

Întreaga operație de desacralizare se află în relație cu *cenzura transcendentală*, ast-

ritele cu adevărat înțelepte sunt cele care se lasă conduse de instincte și simțăm  
em : 116-117). Dimensiunea decadentă se întrevede aici prin aderarea către statut  
itate și prin celebrarea impulsurilor, îndeosebi a celor senzoriale. Primitivismul e pr  
crearea personajelor, prin schițarea portretului lor, aspect care favorizează apariția  
maje memorabile, purtătoare de multiple semnificații.

Privind geneza personajelor dintr-o perspectivă psihologică, ea se justifică prin ce  
*de identitate* a autorului. Detaliile biografice nu fac altceva decât să consolideze ac  
ție de interpretare. „*Suprapunerea cu un frate mort provoacă o gravă criză de idem  
n baza experienței de substituție care i-a modelat prima copilărie [...] filosoful statu  
generalizare liberă din propria experiență, o anumită indeterminare și mobilit  
malității umane*”. (Corin Braga, 1998 : 34) *Strigătul* lui Edvard Munch, monume  
iografie, devine cartea de vizită a expresionismului manifestat în pictură. Eului  
ează liniile de contur, iar el însuși se dizolvă în fundal, odată cu propria identitate, ca  
e. Eul lui Edvard Munch e situat pe culmea disperării, în punctul în care lipsa de spe  
vitație la abandon.

De aici derivă conceptul de *faceless face*. În opera scriitorului român, acest conc  
țat de sugestia rocadelor de personalități: „*Psihologia contemporană are un te  
vit pentru a descrie posibilitatea de glisare între mai multe personalități interioare, c  
malitate multiplă, căruia i se subordonează spre exemplu cazurile de <<posesie  
n Braga, 1998 : 34) Pornind de la aceste considerente, devine aproape evidentă predi  
ntu *alter egouri*, „*creatoare dacă sunt ținute în echilibru și lăsate să <<personeze  
iință*”. (Ibidem)*

Aceste motive explică preferința sa pentru ipostaza feminină. Mai mult decât at  
i, identificarea cu femininul joacă un rol inițiativ pentru eroi. Carl Gustav Jung ob  
l că operația de eroizare în sine, congruentă cu realizarea sinelui, „*presupune conju  
e eu și anima, dintre personalitatea conștientă masculină și personalitatea inconș  
vină*”. (Ibidem : 35) Astfel, pentru Lucian Blaga, inconștientul și conștientul se află î  
e de simbioză, inconștientul impunând chiar „*întruchipări de sine stătătoare*” (Ibi  
rin care eul își exprimă trăirile sau eurile adoptive.

Deopotrivă în literatură și în arta plastică, decadentismul se dezvoltă pornind  
inea unei alterități a feminității. Femeia devine obiect de studiu științific, iar în  
cipării ei, aspiră la o re poziționare pe plan social și familial, ceea ce se traduce ca u  
storsionare a relațiilor interumane. Încă o dată, Edvard Munch se dovedește a fi un  
vit pentru a trasa o paralelă între cele două forme de artă. Prin *Cele trei vârste ale fe*  
trei ipostaze ale feminității reprezentative pentru trei stagii de dezvoltare biologică  
ii, respectiv tinerețea, maturitatea și bătrânețea realizate prin intermediul tricolor  
sionist. Două dintre etape devin tipologice și sunt cunoscute și astăzi ca *femme frag*

ă de „o problemă cu trupul mănunchi de nervi” și care se plânge că înnebunește. (Ib

De-a lungul operelor, cu precădere în *Tulburarea apelor* și în *Ivanca*, femme fatale a căreia care emite sau căreia îi sunt adresate îndemnuri satanice. Scena sosirii Nonei aici menționează zgomot de copite, dar nu se precizează nicăieri prezența vreunei tr *ă un răstimp, s-aud copite afară. [...] Se deschide ușa și intră Nona*”. (Ibidem, 72) ea însăși se confesează *“Și astăzi intru în casa ta- oaspe viclean,/ oaspe vechi,/ oasuri ascunse./ Să te păzești!”* (Ibidem, 76) Popa trece prin diverse stări, de la conțem mă, susținând chiar că *“Fiara apocaliptică trece printre noi”*. (Ibidem, 82) Nona, la a: ea, supune victima la un dialog înșelător. Nona vrea ca Popa să se lepede de credința pune în schimb să fie episcop al stânilor. Ivanca își face apariția în odaia lui Luca n i 3, binecunoscuta oră satanică. Îl îndeamnă să se bucure și să o primească. Îl conv ându-i de câteva ori, aproape scos din context, faptul că vrea să-l ajute să trăiască, c: să îi spună *„Fă-ți sângelei izvor și mori”* , *„Ții totuși așa de mult să trăiești?”* (Ib

Nenumăratele referințe și aluzii la picioarele celor două femei, stârnesc reacții pr lui Luca, *„E Ivanca om?”* (Ibidem, 312) Mergând pe această linie de interpretare, : ui grotesc al celor zece bărbați este de remarcat. Ei o îndeamnă să danseze pe o bla l șaselea dintre ei promițând să-i sărute picioarele dacă joacă.

Prin intermediul acestui simbol al femeii fatale, mitul păcatului originar este reint ratură. Femeia devine o sursă a răului prin sexualitatea ei, motiv pentru care se supră an simbolic cu șarpele. *“Scenariul decadent [...] construiește o tensiune a contras ind atracția pe care o exercită sexualitatea feminină cu repulsia pe care o trezește ac ilitate transpusă în corpul ofidian, care nu mai rămâne doar un accesoriu simbo ției”*, ci iese din *mundus mulierbris*. (Ibidem, 222)

Ilustrativă în acest sens este scena jocului bacantelor din *Zamolxe*, când *“O cea nte vine din stânga, sălbatic jucând în livadă. Fețele verzii. Pletele în vânt. Câteva ba tesc șerpi deasupra capetelor, ca niște bice. Altele suflă în coarne de bouri. Chiote ucian Blaga, 1984 : 30)* Urmează ritualul păgân de fertilizare a solului, marcat intecul bacantei îmbrăcată în alb, foarte asemănător cu ritualul scandinav pe nume *bl il căruia o femeie îmbrăcată în alb făcea o incantație către zeul Frey, iar sângele bo țicate era vărsat în pământ și turnat peste haina femeii. În mod similar, în incantația de invocate cenușa de morți, coarnele de zimbri și trupurile nenăscute. Scena amintește dansul celor șapte văluri ale Salomeei, din piesa de teatru a britanicului Oscar Wil dansatoarea devine preoteasă a unui cult păgân.*

Problema apariției acestor *femmes-sans-coeur* constă în nivelarea sexelor și, implic erarea lor. Emanciparea femeii și câștigarea de drepturi a degenerat într-un răzl



poezii direct conectate la eul său sensibil, Lucian Blaga își poate găsi și exprima s  
ei existențe, obținând așadar, în opinia lui, dreptul la locul pe care îl ocupă în univer

ografie:

- α (1998), traducerea Cornilescu, Organizatia Christian Aid Ministries, S.U.A.  
elaire, Charles (1992), *Pictorul vieții moderne și alte curiozități*, Editura Meric  
rești  
nievici, Angelo (2011), *Decadență și decadentism în contextul modernității române  
ene (sfârșitul secolului al XIX-lea, prima jumătate a secolului XX)*, Curtea V  
shing, București  
nievici, Angelo (2011), *Symbolism și decadentism în arta 1900*, Institutul European,  
oianu, Virgil (1997), *O teorie a secundarului*, Editura Univers, București  
pagnon, Antoine (1998), *Cele cinci paradoxuri ale modernității*, Editura Echinox, C  
α, Lucian (1984), *Teatru*, volumul I, Editura Minerva, București  
ev, Ivan (1994), *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Editura Amar  
șoara  
, George (1976) *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Editura Minerva, București  
α, Lucian (1997), *Trilogia cosmologică*, Editura Humanitas, București  
α, Lucian (1996), *Trilogia valorilor*, Editura Humanitas, București  
α, Corin (1998), *Lucian Blaga. Geneza lumilor imaginare*, Institutul European, Iași  
teanu, B. (13 octombrie 1899, , anul XII, nr. 3673), *Domnișoara Hamlet*, *Adevărul*  
teanu, B. (25 septembrie 1911, anul II, nr. 611) *Psiho-fiziologia femeii. Constatările  
it german*, *Seara*  
nd, Gilbert (1977), *Structurile antropologice ale imaginarului*, Editura Univers, Buc  
escu, G. (1998) *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Ari  
ti

## Lucian Blaga: expresionismul „tare”

### și expresionismul „slab”

Ionuț ORĂSCU  
Universitatea din Craiova

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

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

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

Vom numi expresionism „tare” acea aspirație spre absolut a suflului blagian, vizuală și metafizică, patosul trăirii, extazul comunicării („freneticul apare la rangul de epifanie vitală”<sup>3</sup>), dar și tentația apolipticului și a elementelor primordialului. Este etapa în care se pecetește influențele expresioniste germane și austriece, cu reprezentanții lor de rangul lui Franz Trakl, Rainer Maria Rilke, Franz Werfel, Theodor Däubler, Gottfried Benn ș.a. Pentru o selecție de poezii, *Poemele luminii și Pașii profetului*<sup>4</sup>, ilustrăm noțiunile acestor două etape.

Ceea ce vom numi expresionism „slab” apare ca o anti-revoltă<sup>5</sup>, după ce poetul, în etapele anterioare și setea de „Tot”, ale primei etape, rămân fără un răspuns în planul poetico-imaginal. Căderea contactului cu absolutul și metafizicul duc la o „atitudine” mai umană a poetului care nu mai dorea să primească un trup de la munți. Discursul este unul interiorizat, care destăvăluie un firav. Dacă ținem cont de rădăcinile postromantice<sup>6</sup> ale lui Blaga, o afirmație a lui I. Nemoianu, care definește trăsăturile *Biedermeier Romanticismului*, se pliază foarte bine cu noțiunea noastră de expresionism „slab”: „conceperea universului ca o pluralitate de lumi și de timpuri, în care lumile și-au pierdut pitagoreica muzică a sferelor și s-au pierdut înțelesul și au rămas doar un zgomot dat într-o tăcere de gheață.”<sup>7</sup> Astfel, pierderea unității și a intensității, diversificarea și fragmentarea imaginii, devitalizarea și relativizarea, sunt parametrii expresionismului „slab”. Vom încerca să demonstrăm evoluția<sup>8</sup> în poezia blagiană.



i la cer?/ Dă-mi mâna ta, trecătorule, și tu care mergi,/ și tu care vii./ Toate tu  
ntului au aurole sfinte/ peste capetele lor./ Astfel mă iubesc de-acum:/ unul între mul  
cutur de mine însumi/ ca un câne ce-a ieșit dintr-un râu blestemat./ Sângele meu vre  
i pe scocurile lumii”( *Am înțeles păcatul ce apasă peste casa mea*<sup>18</sup>). Pretențiile  
”, abătut, preocupat devin minore în comparație cu cele din prima parte. Astfel, se ob  
iouă prioritate – factorul uman. În prima etapă cunoașterea era posibilă prin perspe  
ului: „Nu-mi presimți iubirea când privesc/ cu patimă-n prăpastia din tine/ și-ți zic  
dată n-am văzut pe Dumnezeu/ mai mare!”( *Nu-mi presimți?*<sup>19</sup>). În etapa a doua a cr  
ul este proiectat prin perspectiva umanului: „Erai prieten cu toate minunile./ O fat  
în ogradă să-ți zică:/ Spune-mi, spune-mi, cum s-a născut/ pruncul Isus fără tată?/ Î  
ă-nchipuită de tine/ i-ai arătat în aur și-n albastru ceresc:/ Astfel stat-a Maria-n genu  
ocul întins peste ea/ o pasăre, plutind, a scuturat o floare./ Ce-a mai venit se poate-ase  
ii c-un vis” (*În amintirea țaranului zugrav*<sup>20</sup>).

Devitalizarea și dezabstractizarea se recunosc după faptul că „țipătul a dispărut, se  
mat, a devenit suspin elegiac, jelanie reținută...”<sup>21</sup>. „Liniștea apolliniacă”<sup>22</sup> a exis  
tizate este diferită de „liniștea” sugerată de poet în primele volume: „Sânge fără rășn  
-ar fi liniște, cât de bine s-ar auzi/ ciuta călcând prin moarte.// Tot mai departe șov  
–/ și, ca un ucigaș ce-astupă cu năframa/ o gură învinsă,/ închid cu pumnul toate izvo  
u totdeauna să tacă,/ să tacă.” (*În marea trecere*).

„Personajele” în spatele cărora poetul stă oferă indicii clare ale principiilor de op  
ecționare. Pe de-o parte, în primele două volume, numele cel mai frecvent este cel  
„Pan-“ este un element de compunere având semnificația de „tot”, de „întreg”. Ca per  
ogic, Pan este zeul păstorilor, care străbătea munții și văile. Apropierea păstor-profe  
Blaga se vrea a fi profetul, vocea călăuzitoare a „nepătrunsului ascuns”, care tinde  
eg”. Dar Blaga-eul are nevoie de o acoperire mitologică: „Tristețea se exprimă în vi  
re, în imagini și simboluri ale stingerii, dar și în lamentații comunicate direc  
irățul unei măști mitologice”<sup>23</sup>. Astfel, Pan este reflexia unui macro-eu, glas al eleme  
ordiale și al aspirațiilor spre esența „tare” a lucrurilor: „Acoperit de frunze veștede  
ă zace Pan./ E orb și e bătrân./ Pleoapele-i sunt cremene,/ zadarnic cearc-a mai clipi  
re.// În juru-i peșterile cască somnoroase/ și i se mută-acum și lui căscatul./ Se-ntinde  
' Picurii de rouă-s mari și calzi./ cornițele mijesc,/ iar mugurii sunt plini./ S  
șivară?”(*Pan*) sau „Sunt singur și sunt plin de scai./ Am stăpânit cândva un cer și ste  
nilor/ eu le cântam din nai./ Nimicul își încoardă struna./ Azi nu străbate-n grota me  
răin,/ doar salamandrele pestrițe vin/ și câteodată:// Luna.” (*Moartea lui Pan, IV*  
<sup>24</sup>).

De cealaltă parte, în cazul expresionismului „slab”, personajul emblematic este U  
e Ulise? Pentru că Ulise este un anti-mit, iar partea a doua a creației blagiene se fonde

pământ./ s-auzi în ce tăcere,/ cu zumzete de roi,/ frumusețea și cu moartea/ lucrează p  
( *Ulise*<sup>26</sup>). Lucian Blaga al maturității este un om normal, care nu își schimbă obiect  
chimbă metodele cu unele mai „clasice”. De aici rezultă refuzul haosului și ordon  
mentelor viziunii poetice: „netedă-i oglinda”.

Apariția unor factorii din sfera socială contribuie la interiorizarea sentimen  
rsul devine mult mai ritmic, mai logic, mai destins<sup>27</sup>: „Copilo, pune-ți mâinile pe genu  
Eu cred că veșnicia s-a născut la sat./ Aici orice gând e mai încet,/ și inima-ți zvâc  
ar,/ ca și cum nu ți-ar bate în piept,/ ci adânc în pământ undeva./ Aici se vindecă set  
uire/ și dacă ți-ai sângerat picioarele/ te așezi pe un podmol de lut.” (*Sufletul satul*  
stă destindere este însă una doar aparentă, în substrat eul pare că ascunde o depresie la  
ietate față de ceva nerostit. Atunci când formele acestei stări incerte se manifestă, disc  
acadat, apar versuri scurte, semn că s-a ajuns la conservarea timpului și la o existență  
economă: „Printre ziduri ceasul umbrelor mă-ncearcă./ Se desface – care poartă  
vide – care ușă?/ Ies vârstele și-mi pun pe cap/ aureolă de cenușă.// Întârziind subt  
bate,/ îmi taie drumul – care prieten?/ Îmi taie pasul – ce vrăjmaș?” (*Asfințit*<sup>29</sup>).

Eul maladiv din unele poeme stabilește corespondențe superficiale cu lumea exterio  
devine doar un pretext, pentru că adevărata luptă se dă acum cu propriul sine, este o  
oară ce duce cu gândul la rimbadianul „Je suis un Autre”, o dedublare a eului, der  
oa se îndreaptă spre tainele apolipticului, ba trăiește cu spaima escatologiei. Trimitere  
a simbolistă este justificată.<sup>30</sup>

Se poate vorbi și despre o separare a cadrului de proiectare a poeticului. Expresioni  
” se conturează într-un decor nocturn: „Frumoaso,/ Ți-s ochii-așa de negri încât seara/  
culcat cu capu-n poala ta/ îmi pare/ că ochii tăi, adânci, sunt izvorul/ din care tainic  
tea peste văi/ și peste munți și peste șesuri,/ acoperind pământul/ c-o mare de-ntun  
s de negri ochii tăi,/ lumina mea.” (*Izvorul nopții*<sup>31</sup>). Lumina apare doar odată cu ap  
: „și-ntocmai cum cu razele ei albe luna/ nu micșorează, ci tremurătoare/ mărește ș  
aina nopții,/ așa îmbogățesc și eu întunecata zare” (*Eu nu strivesc corola de min*  
<sup>32</sup>). „Întunecata zare” apare ca o necesitate și ca un contrast, scopul este de a co  
irea” eului.

Regimul nocurn poate fi considerat o reminiscență a romanticilor timpurii, c  
un Blaga le cunoștea poeziile: Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Höld  
lis<sup>33</sup>.

În etapa expresionismului „slab” regimul diurn este dominant. Ziua se desfăș  
ritatea activităților umane, iar cum Blaga încearcă o apropiere, o „împăcare” cu oan  
cează un discurs logic, rațional, lucid, schimbarea este necesară, însă Blaga „n-a ren  
nele sale majore [...] Este o mutare doar de accent și o mișcare a imaginarului de la n  
os spre sudul fecund și însorit”<sup>34</sup>. Explicația „întoarcerii la zi” o găsim și la A

în<sup>35</sup>, citat de Eugen Todoran: „Acela care pierzându-și speranța că va atinge prin însuși normale vreo realitate care să-l satisfacă, a plecat în lunga călătorie spre Noapte, fii și timp însuflețit de nevoia poetică, se va opri pe marginea abisului întrezărit. A ajuns la dealului, de unde privirea coboară pe amândouă versantele, el nu va merge mai departe îmbogățit cu o nouă înțelegere, se va întoarce spre lumina de pe pământ. Și dacă la început să recucerească puterile pierdute, dacă pentru asta a trebuit să renege în întregime din el care ține de Zi, în cele din urmă se va întoarce spre conștiință: credincios al adevărului și al înțelegerii, care era integrarea întregii ființe”.<sup>36</sup>

Sistemul epistemic blagian are o intrare și o ieșire. Materia trece prin filtrul mitologic al simbolului și se adaugă noi valențe prin renunțarea la altele, iar mitul sau imaginea mitizată se întoarce în natură sub noua formă metamorfozată. „Lucian Blaga este cu imaginație mai ales intensivă, nu extensivă”<sup>37</sup>. În prima etapă eul „creștea în extensivitate și se dilata pentru a satisface nevoile eului egocentric: „Un vânt răzleț își șterge lacrimile pe geamuri. Plouă./ Tristeți nedeslușite-mi vin, dar toată/ durerea/ ce-o simt n-o simt în inimă,/ în piept,/ ci-n picurii de ploaie care curg./ Și altoită pe ființa mea imensă la amna și cu seara ei/ mă doare ca o rană./ Spre munți trec nori cu ugerile pline./ Și plină de înclinare”<sup>38</sup>). În cea de-a doua etapă, simbolul se contractă, subiectivismului și se alătură referințe la adevăr, repere temporale și spațiale, cu alte cuvinte simbolul suferă o particularizare și o trecere la generalizare: „Împărății s-au prădușit./ Războaiele mari ne-au pustiit./ Nun răm subt răzor/ rămas-a firav un izvor” (*Izvorul*<sup>39</sup>).

Întoarcerea la „izvoare” are acum o notă particulară, precisă, terestră. Lanțurăm mitul „cosmosului” din prima etapă de creație: „Prin cosmos/ auzi-s-ar atunci mormonele noastre” (*Dați-mi un trup, voi munților*). Constatăm deplasarea spre o viziune constructivă de forme în spațiul atemporal și adimensional, decontextualizat și decontextualizat al expresionismului „tare”.

Expresionismul „tare”, ca „sentiment al absolutului, isterie vitalistă, exacerbată a scheeană a eului creator, retrăirea autentică a fondului mitic primitiv, interiorizare și actualizare a peisajului, tensiunea vizionară maximă”<sup>40</sup>, propune un model *platonician* de înțelegere a imaginarului. Platonicianismul lui Blaga rezește, în viziunea noastră, originalitatea stilului poetului în comparație cu expresionismul european al deceniilor doi și trei și cu stilul trecut<sup>41</sup>. La acea dată, Lucian Blaga era la curent cu majoritatea mișcărilor literare și artistice ale timpului său (unele care se încheiau (simbolismul), altele care începeau (suprerealismul și expresionismul avangardiste)). Ceea ce încercăm să demonstrăm este modul în care Lucian Blaga a dezvoltat și teorie și creație, modul prin care se vor constitui toate elementele primei etape. Non-/anti-principiile moderniste, revoluționarismul avangardelor, „puritatea” și „simbolismul” sunt receptate de Blaga prin acest model *platonician*, pe care îl considerăm ca fiind și supra-elementul poeziei blagiene, prin care celelalte caracteristici pri-

de răsună/ de printre frunze ca un clopoțel de-argint./ Dar s-a-ntâmplat că-i mai șopti  
ra în ureche/ încet, nespuse de-nctet,/ ceva ce nu se spune în scripturi.// Nici Dumneze  
ce i-a șoptit anume, / cu toate că a ascultat și el./ Și Eva n-a voit s-o spună nici lui/ Ad  
tunci femeia-ascunde sub pleoape-o taină/ și-și mișcă geana parca-ar zice/ că ea știe  
i nu știm,/ ce nimenea nu știe,/ nici Dumnezeu chiar.” (Eva<sup>42</sup>). Marin Mincu îl citea  
Goll, care spune că: „expresionismul este un soi de generalizare a întregii noastre vi  
unei influențe pur spirituale. Este vorba probabil de a da oricărui act uman o semnif  
-umană, și am putea vedea în aceasta un elan către divinitate”<sup>43</sup> La acestea Marin M  
gă faptul că fără această *metodă artistică* „poezia lui Blaga n-ar fi existat”<sup>44</sup>.  
nicanismului expresionismului „tare” i se opune ruralismul etapei de maturitate  
t despre „viziunea folclorică” și despre „filosofia culturală” a lui Lucian Blaga, dar n  
mărgini a spune că înțelegem prin autohtonizarea poeziei bliagiene năzuința de a cr  
stil, pe fundamentul celui vechi, care să definească spiritul românesc și să corespon  
dă. <sup>45</sup>

Lucian Blaga spunea: „Poezia unor autori moderni de inspirație tehnică și urbană  
ermetic îmi face impresia unui laborator cu aer condiționat... Eu, care o viață întreagă  
a sat, pe lângă dumbrăvi și printre podgorii, nu prea am încredere în aerul condiționat:  
îmbлъnzit” îndepărtează viața citadină de interesele lui, divinul și vizionarismul nu d  
sunt „cosmeticizate”<sup>47</sup> și „clasicizate”: „Foaie udă mătrăgună –/ picurii prin fagi răsu  
ni și scorburi cască,/ umbre doar mai vin să pască.// Fauni vechi și roșcovani/ se  
ub bolovani// și pe căile amiezii/ se pătrund de neguri iezii.// Se aștern prin adăpo  
noarte, stinse rosturi.// Rod al inimii, de apă,/ crește lacrima-n pleoapă./ Am pierdut  
n pierdut?/ Vatră caldă, drum bătut.// Am pierdut soare și lună./ Golul cine mi-l răzbu  
mvrîe”<sup>48</sup>).

Ruralismul înseamnă și o întoarcere la natură. „Mistica naturistă”<sup>49</sup> îi dă lui I  
ul de a-și continua proiectul sub forma unui expresionism arhaizat și autohton  
ica naturistă își găsește mai ușor realitatea concretă la care să apeleze: satul arhaic și I  
rilor lui”<sup>50</sup>. Noua componentă îi oferă poetului sursa de care are nevoie pentru  
sionismului „slab”: „modul stihial românesc – precizează Blaga – e mai mult *static*  
*nic*, cum ni se înfățișează el în expresionismul german: *un gust pronunțat p  
nirile organice...*”<sup>51</sup> (s.n.).

Constatăm nu doar o îndepărtare de propriul model (cel de tinerețe), dar și o îndepăr  
ctorul constitutiv al acestui model: expresionismul german. Avem de-a face cu o dilu

„expresionismului „tare”, o diluare nu numai la nivel ideologic<sup>52</sup>, dar și stilistic. Eul începe să fie din ce în ce mai absent, imaginea are acum prioritate în fața simbolului. „Cosmosul „misticii naturiste” și ruraliste este diferit de cosmosul astral al primei etape: „vălul transparent”, „grâul cristoforic”, „cerul megieș”, „stele făclii”.<sup>53</sup> „Imagismul și zscheanismului zgomotos”<sup>54</sup> și a „imaginilor cizelate”<sup>55</sup> din *Poemele luminii* înclină spre e-a doua etapă de creație spre lamentație: „Chiar dacă lumea continuă a fi una de secol, dar toare de peceți mai mult sau mai puțin obscure, lirica lui Blaga se limpezește formele și conținutul unei muzicalități goale de conținut, litanice ori invocatoare, simbolistica fiind tot mai activă, ca și cum lucifericul ar cădea în paradisiac”.<sup>56</sup>

După ce a fost „resuscitată” de generația ’60, critica blagiană pare să fi repornit o tradiție descendentă. Blaga, după părerea noastră, încă propune mult. Neoexpresioniștii (și expresioniștii?) sunt strecurați prin toate „păturile” literaturii noastre, ceea ce dovedește încă o dată valoarea și puternicia blagiană încă e puternică.

În acest articol încercăm să propunem în eseu nostru o teorie prin care se poate pătrunde în universul lui Blaga, doar dintr-o direcție, căci premisele pe care le oferă „nepătrunsul” blagian sunt mărate.

## Bibliografie

1. Lucian, *Opera poetică*, Editura Humanitas, București, 1995 ( Ediție îngrijită de George Gană și Dorli Blaga ) ;
2. Mălăncău, Ovid. S., *Literatura română și expresionismul*, Editura Universității din București, 2002 ;
3. Blaga, George, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Editura Minerva, București, 1996 ;
4. Pleșcu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paideia, 45, Pitești, 2008 ;
5. Marin, Marin, *Lucian Blaga. Poezia*, Editura Pontica, Constanța, 1995 ;
6. Ștefănescu, Virgil, *Îmblânzirea romantismului*, Editura Minerva, București, 1998 ;
7. Ștefănescu, Virgil, *Lucian Blaga. Mit, Poezie, Mit Poetic*, Editura Grai și Suflor – Culturală Națională, București, 1997.



# Satul românesc în imaginarul academic

Diana-Maria LUPULEAC  
Universitatea Alexandru Ioan Cuza, Iași

*Abstract:* This paper aims at analyzing Blaga's influence on the concept of "Romanian village". The study proves that, due to the philosopher's theory concerning this concept, the traditional perspective on the subject has been altered in such a manner that any reference to "Romanian village" no longer portrays the phenomenological reality but the poeticized version of the concept that Blaga proposed.

*Keywords :* village, philosophy, aestheticised, nationalism, authenticity; sat, filosofie poetizată, naționalism, autenticitate.

## 1. Introducere

Pe o temelie naționalistă ce răspundea sincronic obsesiei europene de a defini identitățile definatorii fiecărui stat, perioada interbelică s-a remarcat, în planul discursiv, prin nenumăratele încercări ale elitei intelectuale de a răspunde la stringenta întrebare: "Cum se deosebește poporul român de toate celelalte?" Se delimita astfel cadrul conceptual al săturii în imaginarul academic a unor efigii naționale, subtil frazate, situate „între percepție și prezentare, lectură și interpretare, impresie și clișeu” (Bălașa, 2011) ce se păstrează încă pînă astăzi, în imaginarul științific și pseudo-științific al exegeților.

## 2. Obiective

În lucrarea de față îmi propun ca, prin sintagma „imaginar academic” să desemnez ceea ce înseamnă satul românesc și să discut despre sat/țăran care s-au articulat în aula Academiei Române, adică în cel mai important spațiu de cultură în care această întrebare s-a ridicat. Discursurile care se rostesc în acest spațiu trebuie să fie conservatoare și să cultive în mod emfatic identitatea română. În acest sens, voi prezenta două discursuri de recepție – rostite de Lucian Blaga și Eugen Simion – pe care le voi analiza în față, în încercarea de a realiza un fel de arc imaginar peste timp și de a forța un dialog între Blaga și Simion cu scopul de a evidenția receptarea și apropierea lui Blaga de către acest spațiu. În același timp, vreau să arăt cum anume acest imaginar academic, desprins din contextul său, începe să fecundeze imaginarul naționaliștilor de astăzi, al celor pasionați de problematizarea naționalismului. La limită, patologiile, ereziile, neînțelegerile lui Blaga fac parte dintr-un discurs academic care-l privește și îl definește în egală măsură precum o fac cele profesionale.

pacitatea sa a influența schimbul de idei al vremii și de a inculca, în peisajul academic un ton o viziune unitară, șapte decenii mai târziu, într-o Românie marcată, încă o dată, o căutare și în plin proces de sondare a particularităților ei definitorii, intervenția lui E. Blaga nu ne descoperă o nouă raportare la sat nu mai puțin încărcată de afect. Tatonând în zona apelor tulburi reprezentată de universul rural, discursul (relativ) contemporan în Simion (din 2005) este interpretabil, în contextul politic al integrării (României) în Europa, o întoarcere, în condiții de criză, la originile definibile drept „academice” reprezentate în discursul blagian în încercarea de a contura, pe un ton fatalist, imaginea decăderii satului român de astăzi prin ipostazierea unui univers rural incapabil de a se ridica la înălțimea blagian.

#### 4. Instituționalizarea unei imagini

##### De ce satul idee?

Sesizând incontestabila influență exercitată de Blaga asupra discursului lui E. Simion, se poate discuta reînnoirea imaginii ruralității, așa cum apare înfățișată în scrierile celui din urmă, care de a identifica resorturile ce au asigurat o mai mare aderență a academicienilor la o activitate propusă prin satul idee (și care, în final, l-au impus în dauna altora).

Aparținând pseudo-realității ce vibrează pe coordonatele cosmocentrismului (și al lumii) și ale atemporalității, universul sătesc descris de Blaga instituie, în primul rând, o nostalgie a „paradisului pierdut”, a acelei vârste primordiale a românului „întru închinarea” ce exaltă o perspectivă mult valorizată în discursurile despre cultură și nească de sorginte rurală. Deși nu cu totul inovator, după cum arată H.H. Stahl, interesează faptul că satul idee creează o legătură de tip „arhetipal”, acesta devenind un punct biografic fix care activează conștiința originii și a unui univers inevitabil „mitizat, ideologizat și politizat” (L.Boia,2012); el este, în alte cuvinte, o construcție ce umple un gol identitar transformându-l chiar în virtute. Depășindu-și conștiința estetică, satul idee își asumă statutul de mitologie națională inventată, continuu activă în viața cultural-academică, prezentându-se ca o dimensiune ce permite eludarea confruntării cu realitatea, fie ea de ieri sau de azi.

Mai mult, Blaga atinge nu doar prin iluzia „pur românescului” ci și prin faptul că este un port încă mult capabil de a fi concretizat. „Filosofarea despre filosofia poporului român”, după cum arată Stahl, ironic, perspectiva propusă de Blaga se remarcă tocmai prin caracterul său ambiguu, prin ambiguitatea creată de un discurs pornit din intersecția amintirii idealizate a realității rurale, a satului copilăriei și dorința de a contura dimensiunea ideologică a acesteia. Este tocmai tocmai această alternanță: univers real-co

Astfel, deși constructul blagian ar trebui privit dintr-o manieră cel puțin pragmatică: presie a unei optici interioare, o transpunere personală a unui „peisaj” al realității ruriune spațială ce se include, în mod esențial, pe coordonatele imaginarului individualiat: „Satul trăiește în mine într-un fel mai palpitant, ca experiență vie(...) Voi vorbi din românesc din amintire trăită și făcând oarecum parte din fenomen”, discursul de tă a lui Eugen Simion ne descoperă o asumare în cheie veridică a acestei „traduceri”, nctul de incipit al intervenției sale, academicianul ridică următoarea întrebare: „mai trl românesc) cum credea Blaga, în „zăriștea cosmică“?

Rezultatul unei asemenea poziționări determină impunerea, în interiorul ace rs- a două tendințe net distincte: pe de o parte, Eugen Simion recunoaște incapac ectivei interbelice de a reflecta corespunzător realitatea palpabilă actuală: „satul rom ai este și nu mai poate fi ceea ce Blaga și Rebreanu considerau (...) că este: „un loc r ațiu în care se formează omul românesc și unde se poate determina destinul lui iar, arte, acesta se folosește de coordonatele aceleiași ficțiunii bliagiene anterior clasate e ca instrumente ce mijlocesc o analiză a situației actuale a satului: mai poate avi 1, în nouă Europa, cel născut în spațiul magic, creator de veșnicii, pe care îl laudă p it la Lancrami?...” După cum se poate observa, (pseudo)negarea imaginii bliagianiz ii) nu pare a fi sortită succesului întrucât, până și o asemenea poziționare presu :area imaginii interbelice și, implicit, reactualizarea ei.

Caracterul hibrid al perspectivei ce rezultă probează premisa exercițiului iționat. Influența conceptului estetizant propus de Blaga e de necontestat, aceasta așezi o natură secundă între realitatea fenomenologică și opinia personală asupra rural itatea sa subjugând până și argumentul etnologic, care nu recunoaște existența reală a enea sat. Astfel, deși Simion recunoaște în perspectiva academică o „utopie idealiz reușește să o abjure în totalitate ci îi rămâne fidel. Drept urmare, președintele, pe a ademei Române ajungea să cultive viziunea bliagiană în limitele realului devastat, de transformă într-un proces de travestire a realității racordată, în luarea să de poziție lbă la dimensiunea ideatică decât la realitatea satul concret, „actualizat” la ritmurile moc stă confuzie de „realități”, consecință a caracterului de fatalitate al acestui drum ireve mina că, în finalul discursului sau, Eugen Simion să ceară satului actual să părăs oralitatea postulată de Blaga și să între în ritmurile timpurilor noastre: „satul rom ai poate exista în afară istoriei, el trebuie să între în circuitul civilizației moderne”. (Si )

## 5. Blaga în circuitul discursurilor nationaliste actuale

După cum se știe, cu o incontestabilă forță de diapazon cultural , puterea simbo

nesc cotemporan, sesizată de Mircea Păduraru în studiul Conceptul de autenticitate etnologică română, a dus la insinuarea, în discursurile celor interesați de problema românismului și omânității, a unei serii de exprimări ce trec în domeniul „plagiatorului”- parafrazării- c... și blagiene și care se aud, inclusiv din gurile țăranilor și țăranților, invatati să declară că texte blagiene/blagianizate ce valorifica la noi cote imaginea de tip ideatic a satului românesc. O asemenea stare de fapt trebuie ineluctabil relaționată cu o anumită tendință de inclusiv domeniul etnologiei. Căci, puternic influențată de interbelic, etnologia românească se confruntă la rândul ei cu o lectură a ruralului de tip paseist, ce valorizează înțelesurile idealizate, a acelei „traduceri” blagiene a satului românesc”. Deși aspru critic al disciplinei, o asemenea înțelegere a universului sătesc românesc mai da naștere decât de poziție ce critică principiul evoluției, modernizării, „updaterii” ruralului la ritmuri diferite și activează „mitul supremației morale a țăranului și satului românesc” (Balașa, 2002) înclinație rasfrangandu-se inevitabil asupra domeniului sondat de disciplină.

Un exemplu grăitor în această privință îl constituie cazul artiștilor populari, meșteșugarii și meșterii, răscuși prin numeroase diplome și distincții care, pregătiți să răspundă așteptărilor (sau etnologului) doritor de a identifica în teren esența/iluzia pur-românească, discută în discuții pe tema rolului lor în perpetuarea creației artistice, dar nu numai, o serie de „mituri” ademenitoare, cu iz de mitologie personală și mai ales națională ce aduc izbitor la conștiință, ori, cu discursul blagian. Să analizăm, de pildă, cuvintele unei specialiste în înconderarea din zona Sucevei care, referindu-se la regiunea din care provine spune: „- M-am născut și mă ținut binecuvântat de Dumnezeu – Bucovina. Aici, timpul și-a scris Cartea Eternității în fiecare trăire a naturii transcendente, cu fiecare semn al artei tradiționale, cu fiecare gând și faptă trăită și împlinit. Ba, mai mult, această continuă: Aici la Moldovița, leagănul vieții și al întrupat veșnicia în fiecare gând al oamenilor care a fost transfigurat în artă. Crezul românesc poate fi definit prin veșnică trudă a creației, trăită pentru frumos.” (Păduraru, Conceptul de autenticitate în etnologia romană) După cum se poate observa, discursul mai sus citat este în linii mari exprimarea blagiană decupând cele esențiale și exaltă imaginația ascultătorului și rezonază inevitabil cu dimensiunea academică de ruralitate, comunicând, altfel spus, cu ceea ce denumeam, la începutul lucrării academice. Stranie prin ea însăși, o asemenea raportare devine o oglindă a realității și totodată a blestemului academic presupus de conceptul blagian.

## 6. Concluzie

În lumina faptelor prezentate, se poate afirma că, inclusiv, ca punct de sprijin, în înțelesul identitar colectiv (național), prea atașați de un clișeu, de o imagine idealizată, capacitatea de portare corectă la realitatea ruralității contemporane pare că nu mai este posibilă. Cre-

- 1, Lucian, 2011, Trilogia culturii, Editura Humanitas, București
- Lucian, 2012, De ce este Romania altfel, Editura Humanitas, București
- raru, Mircea, Conceptul de autenticitate in etnologia romana, conferinta rosti  
Centenarul Pavelescu 2015, expected to appear in Revista Centerarului Pavel  
coordonator Amalia Pavelescu
- , H.H., 1983, Eseuri critice, Editura Minevra, București
- on, Eugen. "Satul românesc nu mai poate exista în afara istoriei."Dezbaterea nați  
„Lumea rurală-astăzi și mâine”, organizată de Academia Română și Academia de Ș  
Agricole și Silvice „Gheorghe Ionescu Șișești”, Bucuresti (2005).

## Mit și imaginar în lirica blagiană

Gabriela TUDOSIE  
Universitatea din Craiova

Profund înrădăcinată în istoria literară, opera lui Lucian Blaga „a izbucnit”, așa a Eugen Todoran, „în peisajul literar românesc ca lava unui vulcan nebănuț”, of cului larg strălucirea estompată „cum înainte numai poezia lui Eminescu” o oferise.

În urma unui sondaj construit pe baza concluziilor extrase de la diverși critici li om permite să aniticipăm”, asemenea lui Marin Mincu, ceea ce am amintit mai sus enea să afirmăm înainte de a cerceta critica vremii că Lucian Blaga este „primul mare n care reușește să sincronizeze în mod definitiv formele poeziei românești cu ione”, ceea ce confer epocii o relevanță foarte mare. Citându-l din nou pe Marin Mîr ând afirmația lui despre curentele literare din această perioadă, a celui de-al doilea de olului XX, putem afirma că Blaga oscilează între acestea (futurism-1909, expresion și dadaism -1916) și creează o poezie ce „are drept punct de referință fundamental po sionistă”. Însăși opera lui Blaga este o „viguroasă expresie a tendinței de maturiz rii românești, în etapa decisivă a integrării ei în cultura europeană”<sup>1</sup>, susține E ran și într-adevăr analizând părerile criticilor onservăm această notă de maturitate ră opera blagiană acestei perioade de refacere, de reconstituire a statului român. I el însuși un „maturizat timpuriu” și vom vedea în cele ce urmează cauzele a rizării.

Trăirile poetului din perioada copilăriei îl vor „transforma” în poet expresionist, c expresie limbajului folosit după o „tăcere fabuloasă” cum o numește Corin Braga. Tă deveni MIT în poezie și nu numai în poezie, efectele acesteia fiind discutate psiholo tate la cazuri reale de mulți cercetători precum Francoise Dolto. Din această „t oasă” se naște și dorința copilului „întâmpinat oarecum cu dor” să evolueze, în p pentru „a câștiga” iubirea mamei îndoliate de pierderea prematură a fiicei Lelia și i cauza trăirilor profunde, înțelese sau nu, ce își vor avea „temelia” în volumele de v etului.

La baza oricărei creații literare stă un minim sau un maxim de realitate având scop l transporta pe cititor într-o lume nouă făurită de scriitor, lume ce capătă o altă con ținut și înțeles prin folosirea imaginarii și a mitului. Putem considera că imaginarul este atributul scriito reia, iar mitul este tema fundamentală a creației sale.

Lucrarea de față își propune , pornind de la această afirmație, să stabilească s ențieze dacă și unde este cazul, raporturile dintre imaginar și mit în poezia blagiană rmeni vor fi discutați separat dar cu aluzii la fiecare, analizându-i prin prisma pri

or. La Blaga cele două moduri persistă, alternează și se susțin reciproc asemenea lui I. G. I. G.

Potrivit teoriei lui Durand, conștiința directă este reprezentată și la Blaga de „lucrul înțeles în minte”, iar cea indirect rezidă în amintirea copilăriei ce nu poate fi prezentată „ca și oase”. Lumea în care trăiește Blaga este o lume imperfectă, aflată în plin proces de întregire a „celulei mame”, iar el un „personaj complex” care încearcă să rezeze mai întâi în familia sa și apoi în societate acceptându-și condiția sa. Prin raportarea la etapă a vieții sale, putem observa ca realitatea în care trăiește copilul Lucian Blaga este o realitate supraaccentuată de acesta prin ceea ce numim imaginar. În viziunea sa, el, copilul, încearcă să se metamorfozeze în Lelia pentru a primi afectiunea parentală. Imaginarul este o lume în care, prin refuzul psihic de a vorbi, detașarea de propria lume, renunțarea la identitatea sa și identificarea cu sora moartă ceea ce în viziunea copilului ar fi înseși părinții mamei sale”. „Carapacea” din care va ieși, mai târziu, imaginarul inconștientului va încorpora poeziile acestuia și le va păstra ca simbol al culturii românești. Analizăm câteva poeme reprezentative precum: *Melancolie*, *Liniște*, *Ghimpii* și *Trei copii* din urmă urmând să fie analizată din altă perspectivă prin raport la posibila imagine a copilului Lucian Blaga o va reflecta mai târziu.

Majoritatea interpretărilor privitoare la această poezie precizează că Blaga reflectă ale lumii prin raportare la cele trei vârste ale omului (copilăria, tinerețea și bătrânețea) și el le succede elementelor ce aparțin ludicului (jocul, înțelepciunea și iubirea). Aceste interpretări pot fi însă considerate ca rezultate ale unei priviri de ansamblu asupra textului și nu ca dacă facem o analiză din perspectiva „copilului” Lucian Blaga capturat de o anumită idee, din cauza complexului său, vom obține o altă interpretare.

Blaga spune în poezie: „Copilul râde” –acest copil ar putea fi chiar el, copilul care suferința provocată de sentimentul de a fi respins” după afirmația lui Corin Benzeșanu, vorbindu-le părinților printr-un zâmbet „ucigător”. Jocul, dominant al vieții, este deosebit de important pentru poetul față de familia sa raportat la înțelepciune și iubire. Înțelepciunea constă în faptul că acesta știe să răspundă „vinovaților” pentru suferința sa, acțiunea „imaginară fiind rezultatul iubirii față de aceștea.

Mai târziu, „tânărul cântă”: Jocul și-nțelepciunea mea-i iubirea”<sup>2</sup>. Nu știm în ce măsură evadează din lumea creată anterior, căci el rămâne cuprins de dorința acerbă de a-și vedea mândra de el. „Cântecul tânărului” nu este de fapt decât poezia scriitorului. Întâlnirea condiției umane cu timpul. Ajuns la vârsta maturității, poetul recurge din nou la jocul „Bătrânul tace” constatând faptul că atât iubirea cât și jocul au avut drept fundament înțelepciunea. Poemul cuprinde cele trei tipuri de timp pe care Blaga le descoperă și le prezintă în *Trilogia Culturii*: timpul havuz, timpul –cascadă și timpul-fluviu. Indiferența față de trecerea timpului pe care am da-o textului poetic, este „limpede” că aceasta este rodul imaginii

În continuare, vom aborda problema mitului în creația blagiană identificând tipurile și punctele de plecare ale acestuia.

## Mitul temă fundamentală în opera blagiană

Pentru următorul subiect abordat vom pleca de la definiția pe care Eugen Todoran o dă în *Lucian Blaga. Mitul poetic*, definiție ce-i aparține de fapt lui Al. Philippide, și vom încerca o definiție a gândirii poetice spunând că ea este acea mișcare a minții care se desfășoară în realitate, trecând de orânduiala obișnuită a lucrurilor, apropieri și afinități și de opoziții și contraste care uimesc și dau sentimentul frumuseții. Lucian Blaga, filosof și formator intelectual, dar poet prin fire și vocație, este animat de două puteri potrivite de puternice, pe de o parte setea de cunoaștere intelectuală și pe de altă parte pasiunea pentru „gândirea puțin obișnuită de a gândi poetic”<sup>3</sup>, gândirea poetică fiind un „fenomen” ascuns și misterios, „indescifrabil ce crează „haos” la nivel psihic. În ceea ce privește „gândirea mitică”, Lucian Blaga, afirmă Eugen Todoran, are o concepție proprie despre aceasta în sensul că „mitologia nu se însuflețește până la « personificare », ca să devină mitologică(...), ci rămâne în perspectivă semantic deschisă, ce include un simbol al « realității », nu pe baza realității obiective, ci pe baza imaginarului, într-o imagine mitică”<sup>4</sup>. Observăm din nou legătura dintre imaginar și mit, și că imaginarea mitică nu ar putea fi creată și invers, fără mit nu ar putea fi creată o „imagine mitică”.

În ceea ce privește mitul, Lucian Boia îl definește ca pe „o construcție imaginativă, reprezentare sau idee, care urmărește înțelegerea esenței fenomenelor cosmice și sociale în funcție de valorile intrinseci comunității și în scopul asigurării coeziunii acesteia”. Odată este confirmat faptul că deși sunt doi termeni diferiți, mitul și imaginarul sunt gândiri pensabile unul față de celălalt.

Clasificarea referitoare la mit pe care Eugen Todoran o aduce în discuție în *Lucian Blaga. Mitul poetic* presupune trei categorii ale acestuia: mitul modern al poeziei, mitul condiției și condiția umană și mitul antropologic și alcătuirea lumii. Miturile întâlnite în opera lui Blaga se regăsesc în aceste trei clasificări. Vom prezenta câteva dintre miturile întâlnite în opera sa raportându-ne la câteva poeme: *Eva, Pan, Moartea lui Pan* și *Pustnicul*.

Într-un interviu Lucian Blaga afirma că mitul este o parte „ruptă” din realitate. Miturile din poezia sa aparțin de mitul biblic și orfism. Lucian Blaga spunea că „mitul biblic al creației ar referi la evoluția naturală a lumii; mitul biblic ar vorbi mai degrabă despre geneza lumii, în planul divin, despre o geneză potențială, anterioară lumii”<sup>6</sup>.

Despre Lucian Blaga ca „poet orfic” N. Balotă spunea în studiul său că: „Descoperim în opera sa drept cel care caută, Blaga cel mut nu se condamnă la limbajul necreatului, ci dă



terizează, însă, prin înțelepciune ceea ce poate confirma de ce „atacă” ființa cea bilă-femeia.

Pentru „Pan” s-au făcut mai multe interpretări, dar cea mai reprezentativă pentru cel abordat este cea legată de numele acestuia, în traducere Pan însemnând „tot”. Deși mitologia greacă Pan era zeul naturii, discutând despre semnificația numelui putem constata că acesta este de fapt mitul. Prin Pan, poetul poate numi creația, dar în același timp poate fi și el aflat la „capătul puterilor” „acoperit de frunze veștede pe-o stâncă zace Pan/ E or n”<sup>8</sup>.

Blaga revine la Pan și spre finalul volumului de versuri (*Pașii profetului*) căreia îi urmează un alt poem *Moartea lui Pan*. Înainte de trecerea în transcendent Pan trebuie să fie înțeles ca fiind „țiajenul” Blaga „păgânizează” „tema sacrală” (Eugen Todoran), Christ fiind pentru el un înlocuitor „și un „continuator” al lui Pan: „Pan descoperi mirat/ că prietenul avea pe sine/ ce./ Bătrânul zeu încremeni fără grai /în noaptea cu căderi de stele/ și tresări îndușii/ njenul s-a-ncreștinat”<sup>9</sup>. Moartea lui Pan simbolizează în mitologie sfârșitul societății. Este poetul cum am anticipat această moarte ar putea semnifica moartea culturii pe care o avea, iar pe de altă parte moartea poetului.

*Pustnicul* poemul ce încheie volumul *Pașii profetului* poate reprezenta continuarea temei din *Moartea lui Pan*, trecerea în neant. Întâlnim și aici personaje simbolice precum Lucifer, care merge spre lumină, este aici reprezentantul întunericului-Satan în mitologia biblică. Lucifer și în mitologie sunt de fapt mituri ale creației blagiene pentru că ceea ce Blaga încercă să descrie în acest poem, este după cum spune Eugen Todoran „o inversiune a cerului cu pământul”, o putem considera „ca o transcendență, ca o transcendență « în jos », care vizează înțelegerea și înțelegerea a unuia « Dumnezeu necunoscut », forțe profunde, demonice, am zice « luciferice » ca mișcarea de la transcendent la transcendent corespunde tipului de atitudine numită „reflexivul de sine”; adică o direcționare a conștiinței asupra lumii obiectelor, fiind obiectul ceea ce se numește eu, sine, și care se regăsește pe sine în actul transenderării a unuia « Dumnezeu necunoscut » în forțele profunde ale sufletului întors asupra (... )”<sup>10</sup>.

Toate aceste mituri au drept fundament Tăcerea. Tăcerea este de fapt mitul care stă la baza operei blagiene. Logosul „prin care s-au creat toate” îi lipsește poetului în primii ani de creație. Înainte de a scrie, scriitorul trebuie să aibă un „limbaj anterior” care după cum știm este prezent la Blaga doar la nivel mental. Acest lucru nu-l determină pe Blaga să „smulgă” cuvinte din aer, ci el este, cum însuși afirmă, un „mântuitor al cuvintelor”. În poezia lui Blaga tăcerea este, de la pământ „(...) tot pământul acesta/ neîndurător de larg și ucigător/ nimic ? ...../Pământul răspundea”<sup>11</sup> până la poezii „Ei tac ca roua. Ca sămânța. Ca un d...”

inație, dar o imaginație la nivel de „geniu”, o imaginație căruia creatorul îi poate subordina mituri și tot ce ține de creație.

Blaga este un poet prin excelență, un geniu ce va da culturii aflate în prăpastie un impuls și o va ridica la un rang superior. Blaga este „poetul « noului stil » în literatura română”.

## Bibliografie

1, Lucian, *Opera poetică*, Editura Humanitas, București, 1995

1, Lucian, *Opere 9. Trilogia Culturii*, ediție îngrijită de Dorli Blaga, Editura Mircea, București, 1985

Lucian, *Pentru o istorie a imaginarului*, Editura Humanitas, București, 2000

1, Corin, *Psihobiografii*, Editura Polirom, Iași, 2011

*Tratat de simboluri mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, nume*  
și simbolonatori : Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, Editura Polirom, 2009

1, Ivan, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Editura Amarcord, Timișoara, 2007, ediția a II a revăzută și adăugită

1, Bach, Victor, *Dicționar de mitologie generală*, Editura Albatros, București, 1995

1, Marin, *Lucian Blaga. Poezii*, Editura Pontica, Constanța, 1995

1, Bran, Eugen, *Lucian Blaga. Mitul poetic*, Editura Facla, Timișoara, 1981

**Secțiunea a II-a:**

**RECEPTAREA CRITICĂ A OPEREI LUI  
LUCIAN BLAGA**

## Noul stil blagian – perspective critice

Patricia TAȘCĂU

Universitatea de Vest din Timișoara

*Abstract:* This paper aims to follow the evolution of Blaga's poetry in the context of *style*, trying to highlight the innovation that distinguishes the poet by his contemporaries. To demonstrate this, I will first recall Blaga's vision of the *formative aspirations* and differentiate between the styles, referring to essays written in his youth, such as *Probleme estetice* (1924), *Fețele unui veac* (1924), and *Orizont și stil* (1935) from *Trilogia culturii*. Emphasizing the importance that Blaga gives to the *absolute*, and also the *stihial* in the *formations*, I shall follow the evolution of Blaga's poetry. Blaga's creation is divided into stages, and to outline them I will use critical works dedicated to him and his poetry by Marin Mincu, Ioan Mariș and Florin Oprescu.

*Cuvinte cheie:* noul stil, năzuințe formative, absolut, stihial, expresionism

Această lucrare își propune să urmărească parcursul poeziei bliagiene în contextul cercetând să evidențieze noutatea prin care poetul se distinge de contemporanii săi. În primul rând voi face apel mai întâi la viziunea lui Blaga asupra *năzuințelor formative*, prin intermediul cărora sunt diferențiate stilurile, cu trimitere la eseurile din tinerețe *Probleme estetice* (1924), *Fețele unui veac* (1924), dar și la *Orizont și stil* (1935) din *Trilogia culturii*. După schițarea pe care Blaga o atribuie absolutului, respectiv stihialului în cadrul *năzuințelor formative*, voi urmări evoluția bliagiană făcând apel la trei lucrări consacrate acestuia de Marin Mincu, Ioan Mariș și Florin Oprescu.

### Noul stil blagian – privire sintetică

Studiile estetice ale lui Lucian Blaga *Stiluri din Probleme estetice* (1924), *Noul stil din Fețele unui veac* (1924) și *Năzuința formativă din Orizont și stil* (1935) teoretizează *năzuințele formative*. În primul eseu acestea au rolul de a diferenția stilurile, iar peste unsprezece ani vine cu o completare, afirmând că *năzuințele* nu sunt „substratul principal sau al stilului”<sup>1</sup>, cum reieșea din eseu din tinerețe, ele fiind acum integrate în „matricea” a plămuirilor culturale.<sup>2</sup>

Aceste *nisus formativus* sau *năzuințe formative* sunt, în viziunea lui Lucian Blaga, „idini și valori, inconștiente sau conștiente, cu care spiritul omenesc se apropie de materie și încearcă să fie organizat în plămuiuri”<sup>3</sup>. Aceste năzuințe au un centru dinamic, *valoare* mentală care se raportează la contextele teoretice, morale, sociale, artistice, religioase și se cristalizează în unul din trei tipuri: *individualul, stihialul și absolutul*, care

ise”<sup>6</sup> ce zac în individ. Tipicul/ modul tipizant stă sub pecetea „Fii cum e maestrul!”<sup>7</sup>, fic culturii grecești, promovând armonia, simetria și proporția.

ce ne interesează în mod deosebit este absolutul sau modul stihial. Putem observa ca ane între eseul din 1924 și perspectiva din 1935, acestea justificându-se imentarea de către Blaga a acestei năzuințe formative în poezie. Astfel distingerul de vedere al extazei, două tipuri de stihial: unul *contemplativ* sau *static*, specific tine și indice, și unul *frenetic* sau *dinamic*, pe care îl regăsim în arta gotică și în pic an Gogh. Importanța pe care o acord acestei *năzuințe formative* nu este aleatorie, deo te „cea mai aptă să caracterizeze tiparele artei expresioniste”<sup>8</sup>, regăsindu-se de-a l rsului poetic blagian sub ambele forme amintite mai sus, se insistă, în special, a ului, pentru care Blaga va opta în perioada de cristalizare și clasicizare a poeziei i afirmă, la sfârșitul capitolului *Stiluri*, că „a trăi în absolut înseamnă a te stiliza lăun sta o convenție. A crea într-un absolut înseamnă a crea anonim, a fi impersonal, colec stă afirmație este, în fond, o expresie sintetică a poeziei sale.

ul din 1924, absolutul este partajat în *contemplativ* și *frenetic*. *Absolutul frenetic*, sp gotice, este sesizabil prin joc, goană, strigăte dionisiace, caracterizând prima et ei bligiene, cea a expresionismului pur. *Absolutul contemplativ* se raportea: cendență, omul fiind doar un simbol viu în care se materializează absolutul, iar „dife individ la individ nu interesează”<sup>10</sup>. În cultura indică și în cea bizantină, individuali ste agreată, fiind considerată iluzorie. În consecință, în aceste culturi este pror imatul. Aici ne izbim pentru prima dată de ideea de anonim, pe care o vom regăsi i în a doua etapă a creației sale, un anonim propice spiritului, contemplației.

*izont și stil*, Blaga vine cu o altă interpretare a absolutului, mai bine zis, cu o corect uia, pornind chiar de la redenumirea cuvântului, înlocuindu-l cu stihialul. Această năz ativă stă sub maxima „Fii cum a fost unul!”<sup>11</sup>. Blaga va diferenția stihialul *static c nic*. Modul *stihial dinamic* își are rădăcinile în arta gotică, unde putem observa exacer ică a formei. Modelul *stihial static* este unul elementarizant, prin elementar poet stează la rigurile unui duh”<sup>12</sup>. Concretețea imagistică se estompează prin eliberar irile tipice, schematicul luându-i locul: „Lucrul e redat sumar și static, ca să devină pu ui duh sau al unei stihii universale, de multe ori prea ascunse ca să poarte un nume al universale, care depășește specia”<sup>13</sup>. Un exemplu concret ar fi arta egipteană, cu fo ometrice, care redau schematicizat „dinamica copleșitoare a unor gesturi demiurgice”<sup>1 ulul</sup>, ca năzuință formativă, primește în opera blagiană „investitura de *esență ontolc* e se regăsește mitul, magia deopotrivă cu dogma și divinul (acesta din urmă păgâniza i pune accentul în acest volum pe *noul stil* și pe modul în care acesta se raportea sionism. Ioan Mariș afirmă că „absolutul ca dimensiune a expresionismului pu ară arta nouă cu arta veche, primitivă, gotică etc.”<sup>16</sup>. Ceea ce vrea Mariș să spună, de

lă, dionisiacul, Van Gogh, cu dinamismul dat de linia sa cu „brutalitate coloristică și esia dată de suflet”<sup>18</sup>, apocalipticului, și Strindberg cu atmosfera sumbră din piesele sale.

Absolutul și stihialul pot fi corelate cu *sofianicul*, căruia, deși nu aparține acesteia, i-a acordat o importanță sporită. Acest sofianic ține de *etnic* în măsura în care etnicul în sfera ortodoxiei, este un anume „stil spiritual”<sup>19</sup>. Etnicul reprezintă „o compoziție pe care creatorul de cultură și-o asumă, nu programatic, ci ca pe o fatalitate”<sup>20</sup>. În ortodoxismului se încadrează și sofianicul, care se referă la transcendentul care colțea am făcut trimitere la ortodoxism: „În cultura română sofianicul, ca mistică a trădării harică, ar favoriza o accesare ca năzuință formativă în absolut”<sup>21</sup>. Prezența sofianicului instată prin nenumăratele motive religioase, populare și liturgice din opera lui Blaga al textele sale din proximitatea tradiționalismului.

În acest popas pentru a vedea perspectiva lui Blaga asupra absolutului, anonimului, dinamicului, pentru ca mai apoi să urmărim cum criticii abordați în acest demers – Marin Mincu, Ioan Mariș și Florin Oprescu, surprind modul în care se reflectă aceste noțiuni în corelație cu expresionismul în creația blagiană. Se poate observa astfel că Blaga dinamic și unul static, un Blaga al strigătului dionisiac și apoi unul al anonimului și sferii biblice. Pe scurt, avem de-a face, după cum demonstrează cei trei critici, cu o tradițională în poezia lui Lucian Blaga, de la expresionismul pur la blagianizare, dusă la sferă.

## Noul stil blagian în trei perspective critice

de-a doua parte a lucrării va fi structurată în trei secvențe, care corespund etapelor blagianizării – Marin Mincu, Ioan Mariș și Florin Oprescu – le identifică. Prima etapă este volumul *Poemele luminii*, cea de-a doua este reprezentată de volumul *În marea trecere, Lauda somnului*, iar ultima cuprinde *La cumpăna apelului, Nebănuitele trepte* și postumele. Florin Oprescu le numește: vârsta tinereții, stil blagian și vârsta maturității. În analiza celor trei etape mă voi opri asupra poeziei, a tipului de discurs și a spațialității.

### A. Prima etapă blagiană sau vârsta tinereții – *Poemele luminii*

În această etapă voi urmări perspectiva criticului Marin Mincu, făcând trimiteri, acolo unde este cazul, și la Ioan Mariș și Florin Oprescu, întrucât ceilalți doi acceptă varianta celui din urmă. Această etapă este cea mai discutată sub aspectul expresionismului, datorită contactului cu spațiul expresionist german și a noutății pe care Blaga, reîntors de la Viena, o aduce în spațiul românesc. De aceea i-am acordat și eu o deosebită atenție, ținând cont că din

îi sugerează poetului „imaneța sfârșitului și nu durabilitatea”<sup>24</sup>. Este esențial să notăm faptul că Blaga este atras de programul manifestelor lansate de artiștii din Viena, este profund dezamăgit de arta pe care aceștia o practică, la mare distanță de ambițiile și aspirațiile. Premisele respingerii mișcării artistice vieneze sunt absența metafizicului, lipsa gravității și seriozității care poate fi ușor confundată cu caricaturalul, și refuzul misterului, respingerea formelor de artă care nu au un fond, adică incapacitatea de a năzui spre transcendent. Astfel, Enea este dezamăgit de punerea în practică a programului expresionist vienez, va împrumuta doar materialul pe care îl va prelucra, punând în centrul lui ceea ce expresionismul vede ca fiind lipsa cu desăvârșire, metafizicului.

Eul ce corespunde primei etape este unul stihial, expansiv, dictatorial, care „ordonează și dilată în spiritul unei libertăți nestânjenite de nicio stivă, absolută”<sup>25</sup>, fiind chiar imperativ și impunător. El își impune așadar să se impună deasupra tuturor și acaparează tot, fapt observabil, în primul rând prin folosirea pronume – verb („eu am crescut”, „eu zac”, „eu stau” etc.), în care predomină personalul și pronumele personal putând fi eludat fără a afecta mesajul transmis. Ioan Mariș, mergând în direcție, nuanțează această considerație și vorbește despre o *cosmogonizare a euului* care este un *egocentrism* ușor asemănător cu cel al romanticilor, diferența fiind că aceștia au avut o viziune cosmice și că putem identifica un *supra-eu* de factură nietzscheană „ca poartă maximă”, în spiritul expansiv din *Așa grăit-a Zarathustra*. Prin urmare, după cum am văzut, eul specific primului volum, reflexul unei poetici ascensionale, este egocentric, deoarece se plasează deasupra tuturor. Acest eu este descris sugestiv de G. Dăbler: „Centrul universului este în fiecare eu.”<sup>26</sup>

Discursul poetic din acest volum este unul dinamic, dat de prezența dionisiacului și de manifestarea a eului egocentric, dar și de libertatea prozodică a versurilor. Dionisiacul este specific expresioniștilor și se manifestă prin lamentație, strigăt, chiot. În primul rând, avântul dionisiac poate fi corelat cu arta gotică, fiind specific *absolutului dinamic*, așa cum am menționat în prima parte a lucrării, pe care îl regăsim doar în această etapă a creației dionisiac omul gotic se îndepărtează de pământesc, simțind prin această „intensitate a fiorului veșniciei”<sup>27</sup>. Cei trei critici acordă o importanță sporită dionisiacului, fiind o caracteristică esențială primei etape bliagene, care nu se va mai regăsi decât foarte puțin în al doilea volum. Astfel, Mincu vede dionisiacul ca un factor ce dă dinamism discursului prezent atât la nivel de expresie (joc, chiot, beție, strigăt), precum în poezia *Vreau să scriu în isteria tragică* ce amintește de bacante. Desigur, dinamismul discursului nu se reduce doar la prezența factorului amintit mai sus, ține și de prozodie, versurile lungi fiind urmări ale unor scurte, care sunt reduse uneori la o formă verbală ca, de pildă, în *Gorunul*, *Liniște*. Mincu vede în discursul, care se realizează sub forma unui strigăt, ce, într-o sugestivă imagine vizuală, este un om care se ridică și se aruncă în aer.

nu se rezumă la ceva delimitat, este ilimitat, peisajul blagian din această etapă luând f

a etapă creatoare se rezumă la verb, la mișcare, la un vitalism care poate fi pus în rela  
epetia tinerească asupra lumii”<sup>28</sup>, o viziune extatică, o lume „mare și minunată” cum ș  
Oprescu. Criticul punctează pertinent această *vârstă tânără* a creației, el susținâ  
il, „trimis în lumină”, fără un simț al „marii treceri”, nu percepe „tragicul devenirii”<sup>29</sup>.  
tul, în avântul său dionisiac, este neproblematizant.

### B. A doua etapă blagiană sau blagianizarea expresionismului – *Pașii profetului marea trecere, Lauda somnului*

a de-a doua etapă voi avea ca bază de pornire, din nou, studiul criticului Marin Mincu  
ta aceasta mă voi opri mai mult și asupra perspectivei lui Florin Oprescu, fără să-l ne  
oe Ioan Mariș. Florin Oprescu surprinde sintetic, în lucrarea *Model și cataliză în  
nească modernă*, în capitolul destinat lui Blaga, inovațiile pe care Blaga le aduce prir  
cum acesta se ridică deasupra expresionismului. În analiza acestei etape voi urma reș  
tite anterior: poetică, eu, discurs și spațiu.

est volum se poate distinge o cristalizare a viziunii bliagiene, comparativ cu vol  
ior. Blagianizarea expresionismului, din perspectiva lui Oprescu, constă în formarea  
n specific poetului. Rezultatul îl observă și Mincu în lucrarea sa, el susținând că ver  
ea de-a două plachetă blagiană reprezintă „manifestarea expresionismului într-o exper  
rală și artistică maximă”<sup>30</sup>. Aici vom găsi un Blaga îndreptat spre contemplare, care  
dul culturii indice și bizantine. Oprescu susține că noul stil blagian, caracterizat  
imat, metafizică, problematizare, este capabil să „surmonteze inoperativ  
sionistă”<sup>31</sup>. Orientarea spre noul stil este vizibilă în *Fețele unui veac*, unde Bl  
tizează, făcând trimitere la Van Gogh, a cărui artă este „o adevărată mutație a conșt  
rești”<sup>32</sup>, având loc o „ancorare a spiritului în absolut”<sup>33</sup>. La Nietzsche noul stil se man  
uga de realitate, iar la Brâncuși prin „extazul abstract”<sup>34</sup>.

lagian nu va mai fi unul stihial dinamic, precum în volumul anterior, care să se im  
rând totul, aici vom găsi un eu care stă sub semnul anonimatului, aproape liniar. Cu  
ea, Ioan Mariș observă cu acuratețe o prelungire a extazului, a *chiotului orgiastic* ca  
ește și în acest volum, în poeziile: *Dați-mi un trup voi munților, Vreau să joc!, Veniți  
tovarăși, Strigăt în poezie*. Deci avem de-a face cu un eu care se găsește într-un ext  
mplativ, fie frenetic, dar care este preponderent anonim, aproape depersonalizat. Ac  
im, care se regăsește în toate poeziile, mai puțin cele amintite mai sus, este numit  
de către cei trei critici literari, un eu care se întoarce spre primordial, care contem  
ngă la cunoaștere.



uia, care ne specifică faptul că zeul a făurit *styrixul* sau naiul, în variantă modernă. Fără analogie, Marin Mincu afirmă că „Eul trece în ipostazele elementarului ca lețește și capătă atributul cântării”<sup>35</sup>. Cu alte cuvinte, Blaga preia de la Wilhelm Worringer, considerat ca o modalitate de intrare în anonim, ce generează o voce comună: se în evidență, prin voce are loc transcenderea individualului. Mariș mai vine în letare, afirmând că eul blagian din această etapă este deschis senzorialului, fapt vizibil, întrucât zeul, cu toate că era orb, știa când natura se trezește la viață. Ioan Mărilău, subliniază acest aspect mitologic, conform căruia ochii care se închid în exterior se deschid în interior. Așa putem explica, desigur, și senzația intensificată a zeului, acesta fiind un argument pentru anonim. Am accentuat acest anonim, dar și mitizarea care îl precede le vom regăsi și în ultima etapă blagiană, fiind elemente specifice doar acestor

Asistăm la o reinventare a discursului, isteria strigătului este domolită, eul anonim, fiind implicat, după cum relevă Mincu, în „procesul liniștirii”<sup>36</sup>. Dar, totodată, o metamorfoză a liniștii arhetipale în „tot atâtea probleme deschise către noi întrebări”, înțelegându-se că inițială este substituită în această etapă cu dogoarea verii.

Spațiul în acest volum este unul imploziv, spre deosebire de primul, unde acest spațiu este exploziv, de aceea putem surprinde o poetică a retragerii, în care eul se izolează și devine dominant. Observăm deci o stagnare, mai bine spus, o reprimare, atât la nivelul discursului, cât și la nivelul spațiului și al poeziei. Mincu consideră că această stază este generată de la Trakl, fiind corespondentul verii, al soarelui care toropește orice subiect menționat este că acest topos al verii devine în alte volume motiv al cunoașterii. Întreaga poezie nu se observă diferențe majore la nivelul motivelor, însă, după cum bine observăm în critica lui Blaga își lasă amprenta și de această dată, personalizând peisajul metafizic, în care Trakl „personalizează eul”<sup>38</sup>. O altă diferență sesizabilă între cei doi este receptarea realității: Blaga se ancorează în real, pe când Blaga în ocolește, pentru cel din urmă amintit realitatea este importantă, nu cea înconjurătoare. Prin aceste diferențe majore – metafizicul și fuga de la realitate, Blaga ne demonstrează încă o dată că nu copiază, ci, dimpotrivă, el pledează pentru originalitate, preluând doar strictul necesar din fiecare sursă. Astfel, asistăm la construirea unui discurs, semănător unui *puzzle*, care adună piese din cultură și artă și apoi le valorifică în propria viziune.

Liniștea nu se rezumă la volumul *Pașii profetului*, ci se adâncește din ce în ce mai mult în *În marea trecere* și *Lauda somnului*. În aceste volume critica observă o evoluție logică, omul aflându-se într-o stare de două ori precară, oscilând între o „lume concretă” și o „lume abstractă”<sup>39</sup> și „orizontul misterului pe care nu-l poate releva”<sup>40</sup>. În aceste volume eul este anonim, jucând rolul unei „supape eliberatoare”<sup>41</sup>, noutatea volumului *Lauda Somnului*, unde Blaga introduce o autobiografie a eului, se creează astfel

este volume, discursul nu mai este unul dinamic, ci se clasicizează, poetul revine la și măsură, renunțând la versul alb, versurile nu mai sunt reduse la formule verbale, ie molcom.

ul va fi mai degrabă unul deschis, specific unui eu contemplativ. Asistăm aici ualizare a peisajului, predominant fiind toposul religios, care influențează atât constri rsului, cât și raportările eului la univers. Din această cauză apar simptome de alie , gălbinare, leproși, îndoială etc. Comunicarea este posibilă, în aceste două volume, noapte și somn.

vele recurente întâlnite aici sunt moartea, somnul, noaptea, satul și toposul rel arnul, umbra și somnul sunt factori pozitivi ce favorizează făpturile, spre deosebi :sul pe care îl dobândesc aceste motive la Barbu de exemplu, unde semnifică blesten

### C. A treia etapă blagiană sau clasicizarea expresionismului

a de-a treia etapă punctul de plecare va fi tot Marin Mincu, însă voi face referire și la c critici, Florin Oprescu și Ion Mariș. Punctele de reper vor fi tot cele urmărite anterior. stă etapă este una de clasicizare, unde stilul lui Blaga se poate distinge cu ușurință. mele două etape am vorbit despre motive ascensionale, respectiv o poetică a retrageri ior, respectiv anonimă, discursul structurat sub forma unui strigăt, respectiv o „stru rii”<sup>44</sup>, în acest volum vom observa o „structură a spunerii”<sup>45</sup>.

Vorbim despre o clasicizare a expresionismului de la volumul *Lauda somnului*, îi mărturisește Blaga lui I. Oprișan: „Expresionismul meu, dacă vrei cu orice pre ști așa, e – mai ales în ultima fază a *Laudei somnului* – un ce atât de organizat și tinc alt spre cristal încât i s-ar putea, cred, da și atributul de neoclastic”<sup>46</sup>. Florin Oprescu a eastă cristalizare este o constantă a liricii bliagene, deci poate fi întâlnită pe tot parc or a lui Blaga. Din perspectiva lui Mincu, această clasicizare trebuie înțeleasă nu uționare de fond, ci ca o perfecționare de expresie”<sup>47</sup>, ba mai mult, clasicismul ința spre perfecționare a unor mijloace intrate în tradiție”<sup>48</sup>.

În această ultimă etapă nu mai distingem un eu stihial sau anonim, ci unul *dom m* îl numește Mincu, un eu ce „se întoarce către bucuriile intime și patriarhale ale vie rsul lui este limpede, datorită prozodiei tradiționale, spațiul este cotidian, putâ polat la cel familial. În ceea ce privește modul de transmitere, Mincu vorbește des a *cântării*, specifică expresionismului, deoarece „muzica este singura dintre arte în i devine conținut, iar conținutul se justifică formal prin sine însuși”<sup>50</sup>.

### III. Concluzii

u susține că, „pornind de la poetica expresionistă, Blaga construiește cea mai profunde a creației alături de cea a lui Heidegger”<sup>51</sup>, deci un nou stil.

Demonstrația mea a avut la bază studiile criticilor Marin Mincu, Ioan Mariș și I. I. I. Baza lucrării mele a constituit-o însă perspectiva critică a lui Marin Mincu, deosebită de cea mai complexă și echilibrată, raportându-mă atât la modul de organizație a nației, cât și la conținut, spre deosebire de Ioan Mariș, care are o lucrare mai mult analitică și sintetică. Ordinea pe care le-am acordat-o în conceperea lucrării a fost următoarea: Mincu și Mariș.

Marin Mincu a constituit punctul de plecare încă de la etapizarea poeziei blagiene, că el a optat pentru înscrierea volumului *Pașii profetului* în prima parte a etapei blagiene și eu am plasat-o în cea de-a doua. Motivul amplasării volumului în următoarea etapă este faptul că primul redus de poezii care se încadrează în prima etapă, identificând doar patru. Pentru etapele următoare am consultat și ceilalți doi critici și aceștia au mers în aceeași direcție.

Capitolul pe care Florin Oprescu îl dedică lui Blaga m-a ajutat să conturez noțiunile de „stil blagian”, fiind punctual și obiectiv. Punctul forte al acestui capitol este integrarea parcurii culturale în spațiul cultural, pe care, ce-i drept toți, o fac, însă Oprescu punctează esențialul, vădit pe care ceilalți doi nici nu le menționează, cu ar fi raporturile lui Blaga cu „gustul și gustul”, *boema artistică* și cafenelele vieneze. Nu trebuie neglijat însă nici Mariș, studiind-l în evidențierea anumitor concepte sau în completarea informațiilor.

În cele din urmă, am conturat noul stil blagian din perspectiva celor trei critici, raportându-mă în final la manifestările lui, poetică, tipul discursului și spațiul, fiecare perspectivă aruncând lumină asupra noului stil blagian.

## Bibliografie

1. L. (1925): *Fețele unui veac. Despre noul stil blagian*, Editura librăriei diecezane, Iași.
1. L. (1969): *Trilogia culturii. Orizon și stil*, Editura pentru Literatură Universală, București.
1. L. (1990): *Zări și etape*, Ediție îngrijită și repere istorico-literare de Dorli Blaga, Editura Minerva, București.
1. L. (1996): *Trilogia valorilor*, Editura Humanitas, București.
3. I. (1998): *Lucian Blaga – clasicizarea expresionismului românesc*, Editura IMAG, Sibiu.
1. I. I. (1995): *Lucian Blaga. Poezii*, Editura Pontica, Constanța.
1. I. I. (2007): *Model și cataliză în lirica românească modernă*, Casa Cărții de Știință, Cluj.

Secțiunea a III-a:

**STILISTICĂ ȘI POETICĂ**

## Mit și secundaritate.

### Poetici ale marginalității în opera blagiană

Emanuel Raul MODOC

Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca

*Abstract:* The present study intends to analyze the presence of certain concepts found in three of Lucian Blaga's works that could allow their discourses to be inscribed in the poetics of marginality. We choose to define this marginality as a means employed to subvert the "principal" discourse in order to afford a constructive attitude towards widening the global cultural horizon.

*Key-words:* poetics of marginality, (the) secondary, minor culture, myth, figures, poetici ale marginalității, secundar(ul), cultură minoră, mit, structuri de putere

#### Aparentele „paradoxuri” ale lui Blaga

Lucian Blaga ar putea părea un autor al paradoxurilor. Renegând perspectiva freudiană a conștiinței, dar deplasându-se, conceptual, în linia romantică a fenomenului, vărtându-se de *Weltanschauung*-ul romantic prin admiterea că „un anumit sentiment” nu poate avea o valență definitorie pentru creația culturală, Blaga este prin excelență al oscilației și al indeterminării. Toate acestea, însă, cu scopul de a filtra varianta culturală de aspecte epocii de la care se revendică și pe care, apoi, le contestă.

Rezultatul a fost o filosofie și o poetică filosofică sortite unui îndelung drum pentru a deveni ca destinație (un) centru(l). Filosofia lui Blaga a rămas una minoră, profund autohtonă, care se înscrie în rândul filosofiilor locale și care, după Nemoianu, reprezintă un nou interes paradigmei globalizante<sup>1</sup>.

Un anumit anacronism al influențelor l-a urmărit mereu pe Lucian Blaga în evoluția sa, iar acest fapt, credem noi, se datorează unei profunde conștiințe a secundarității sale cu atât mai vizibil cu cât, dacă e să analizăm felul în care filosoful reactualizează terestrul în contextul modernității, putem observa că scriitura blagiană s-a aflat într-un permanent proces de decantare. E de-ajuns să aruncăm o privire succintă asupra *Trilogiei*, ca să vedea că filosofia lui Blaga a fost permanent supusă „revizuirilor”: Spengler de exemplu, în *Trilogia culturii*, „dogmatic”<sup>3</sup>, după ce, în urmă cu paisprezece ani, e denumit „romantic al istoriei” de către Blaga, gândirea romantică, de la care se revendică, în primul rând poetic, se dovedește a fi insuficientă atunci când se ridică problema explorării abisale a existenței, tot de la romantici, modelul cosmologic din rațiunea recuperării unei conștiințe

xtul în care morfologia culturii s-a dezvoltat, în secolul XX, pe modelul fizicii newton  
a pare, până în ziua de azi, retrograd, tocmai datorită viziunii sale tributare romantism  
se configura pe modelul cosmologic pitagoreic/platonician). Dacă faptul  
ctualizarea modelului cosmologic platonician în romantism e asincronă cu c  
ifică a epocii și este, de fapt, o încercare de a recupera gândirea mitică, opună  
ituind-o gândirii științifice”<sup>5</sup>, reactualizarea modelului romantic în soluțio  
emelor morfologiei culturii este, în schimb, de neînțeles pentru secolul XX, chiar  
este aceeași.

Lucrarea de față, departe de a avea intenția de a submina sau devaloriza eforturi  
a de a construi un model cultural valabil și pertinent, are în vedere analiza motivă  
seci ale acestuia în construirea unei poetici a marginalității articulate în jurul ideii d  
și dintre discursurile bliagene. Avem în vedere, în această discuție, conceptul de r  
șiunea sa de „construcție imaginară cu funcție explicativă și inițiativă și care pu  
nță esența unui fenomen cosmic sau social”<sup>6</sup> și îi atribuim valența marginalității da  
ării acestui concept în contextul culturii autohtone. Totodată, se cuvine să menționē  
de-a face, la Blaga, cu o marginalitate productivă și pozitivă și vom vedea, pe parc  
ei lucrări, cum se configurează acest demers.

### Între exces mistic și program poetic

Ne oprim, pentru început, la un manifest din tinerețe al poetului, *Revolta fondului n*  
*in*, simptomatic atât pentru „valul mistic al thracomaniei”<sup>7</sup>, cât și pentru programul  
c pe care tânărul Blaga îl propunea ca alternativă a mai vechii patimi a latin  
siv(ist)e, reflex, desigur, pașoptist. Nu insistăm asupra semnificației estetice, asemă  
e acest text și arta poetică ce deschide *Poemele luminii* au fost elegant identifica  
ea Martin<sup>8</sup>. Frapantă în schimb este atitudinea polemică a lui Blaga față de „conș  
țății”, căreia îi este suprapusă „conștiința dacității”. Polemică direcționată mai mult a  
ătorilor acestor obsesii mai mult decât asupra latinității însăși, căci autorul, după  
ză și Mircea Martin: „nu nega valoarea dominantă a latinității, ci numai exclusiv  
Articolul rămâne semnificativ însă pentru această opțiune a misticii ca afirmare ident  
dacă, la o lectură mai atentă, putem sesiza o oarecare ironie în adresarea prob  
itare (căzută în excesele „latinității”) cu o propunere tot... excesivă a conștient  
ății: „Acest orgoliu al latinității noastre e moștenirea unor vremuri când a trebuit să su  
batjocoritor al vecinilor, cari cu orice preț ne voiau subjugați. Azi e lipsit de bun  
im despre *spiritul* culturii noastre; vrem să fim numai atât: latini – limpezi, rați  
vătați, iubitori de formă, clasici, – dar vrând-nevrând suntem mai mult. Însemnatul pr  
nge slav și trac, ce clocotește în ființa noastră, constituie pretextul unei probleme c

cată de furtuna care fulgeră molcom în adâncimile oarecum metafizice ale suflului nesc. Este o revoltă a fondului nostru nelatin”.

Deși gongoric și excesiv, volutele textuale ale lui Blaga din tinerețe nu ar trebui să ne îndoaie, în contextul în care întreaga cultură românească recurgea la programe și maniere, încărcate de vitalitate și de exuberanță, de la Eliade și *Apologia virilității* până la gardelile românești, care constituiau o adevărată „literatură a manifestelor” (Ion Pop). Textele programatice au ajuns să fie considerate, în mod justificat, ca aparținând unui câmp autonom, cu poetică proprie<sup>11</sup>. Așadar, demersul lui Blaga supraviețuiește lecturii „în timp și spațiu” tocmai datorită perspectivei istorice și metacritice pe care încercăm să o aplicăm la înțelegerea și înțelegerea motivațiilor intrinseci ale textelor de genul acesta, Mircea Martin ne oferă o soluție mai simplă: „Căutarea aproape obsesivă a identității nu trebuie să surprindă în cazul lui Blaga, ci să fie o preocupare mică, aflate la o răspântie de influențe și obligate să păstreze mereu un echilibru dialectic între o deschidere și o închidere la fel de necesare, între grija de a nu pierde și grija de a nu se pierde”<sup>12</sup>.

### Construcție identitară în „Cultura minoră și cultura majoră”

O altă scriere, de data asta de factură filosofică și aparținând unei etape mature, este *Cultura minoră și cultura majoră*, care deschide volumul al treilea al *Trilogiei culturii*. Mircea Martin spune că, „dincolo de scopuri pur speculative, discuția angajată de Blaga încearcă să stabilească și să reșterască stabilirea unui statut de autonomie pentru cultura română «minoră», redefinind termenii neafiind decât un mod de a îndepărta prin restricții principalele reproșurile de care cultura este susceptibilă”<sup>13</sup>. Îndepărtându-se atât de criteriile dimensionale ale discuțiilor privind dimensiunile culturilor din acea perioadă, dar și de criteriile organice, specifice morfologiei culturale, Blaga optează pentru o generalizare a discuției în termeni de „vârstă adoptivă”, care este esențial pentru crezurile sale în raport cu marginalitatea culturii românești, pe lângă opțiunea pentru o „vârstă adoptivă” a culturii. În acest sens, opțiunea pentru „vârsta adoptivă” este justificabilă: orice cultură adoptă o vârstă specifică, „o vârstă adoptivă”, sub ale cărei auspicii ei creează ca sub înrâurirea unei atotputernice zodii”<sup>15</sup> (suferință). O observație pertinentă asupra acestei abordări a ierarhiei culturale o face Mircea Martin: „Tendința lui Blaga este să construiască un model cultural etern în cadrul căruia nu există «minor» și cel «minor» să nu constituie etape, vârste, ci structuri spirituale independente”. „El vorbește, pe de o parte, de dănuirea unei milenare a unor culturi «minore» și, pe de altă parte, de posibilitatea alternanței, nu neapărat de succesiunea sau de coexistența «minor-major»”<sup>16</sup>.

Putem găsi, în această lucrare, analogii parțiale cu discursul poetic al mai târziu

iei culturale, căreia îi dă tiparele formative”<sup>17</sup>, acest lucru este cu atât mai evident *tra minoră și cultura majoră*. Cu toate acestea, rămâne pertinentă aserțiunea lui N. I. Iordanu că „estetismul încetează de a fi un scop în sine – principalul – și își recâștigă prezența – o concubină despletită a realității, care locuiește în desișurile ei secundare”<sup>18</sup>. Acest lucru e de domeniul evidenței pe tot parcursul *Trilogiei culturii*.

Eseul filosofic al lui Blaga trădează în schimb „complexe ale periferiei” în momentul în care transformă anumite trăsături specifice culturilor „minore” în calități, deși pot constitui doar măsură și neajunsuri culturale. Chiar dacă observația filosofului, aceea că o cultură este cu atât mai puțin cu desăvârșire anistorică, pe când una majoră e desfășurată istoric, este corectă, abordarea tinde să alunece în generalizări forțate: „A trăi la oraș însemnează a trăi într-o lume fragmentară și limitele impuse la fiecare pas de rânduiriile civilizației. A trăi în țară însemnează a trăi în zărilor cosmice și în conștiința unui destin emanat din veșnicie”<sup>19</sup>, Blaga conchide: „Ni se pare destul de sigur că o cultură minoră, născută din permanența izolării și gălgâitoare spontaneitate, ca și dintr-o totală lipsă a sentimentului perenității, să dureze în statica ei multe mii de ani; câtă vreme o cultură majoră, născută tocmai dintr-o mișcare de a înfrânge și de a întrece spațiul și timpul vizibil, e mult mai expusă, prin dinamismul ei, la pericolele și pieririi”<sup>20</sup>. Dincolo de evidența opțiunilor lexicale, s-ar părea că singurul lucru care s-a schimbat (din prisma raportării autorului la condiția marginală) dintre Blaga, tânărul critic din 1921, și Blaga, filosoful din 1937, ține doar de asimilarea unei vaste culturi europene și de opțiuni ontologice diferite... Putem însă admite că, într-un viitor dosar de etnobotanologie a filosofiilor date de culturile marginale, Blaga va câștiga, într-adevăr, în claritate și în relevanță, însă la o analiză atentă și din afara studiilor locale, Blaga va răzbi în fața testului timpului, chiar dacă totuși relevant pentru o dialectică locală, nu și pentru o dialectică globalizantă.

*nolxe” și soluția mi(s)tică*

Nicăieri mai vădit și mai pertinent nu avem, la Blaga, un puternic conflict, deopotrivă destabilizator și mitizant (sau, mai degrabă, destabilizator prin mitizare) în interiorul operei sale, decât în „drama de idei”<sup>21</sup> *Zamolxe*, subintitulată *Mister păgân*. Dincolo de căutarea generală a criticii ca operă ce evidențiază o mitologie specifică și exprimă dorința de crearea unui mythos autohton „nelatin” (de altfel, semnalări justificate dacă avem în vedere că în sușii Blaga spunea despre sine, în repetate rânduri, că „gândește mitic”), *Zamolxe* răzbi în fața testului timpului ce trădează o marginalitate asumată în planul subminării centrului. E necesar să menționăm că nu ne referim la opoziția marginal-central din interiorul acestei drame bla-giene, ci la menii negativi. Dimpotrivă, propunem ideea marginalității ca soluție necesară, adoptată în *Zamolxe*, de descentrare și relativizare în interiorul „cetății”, printr-o relativă subvertire a centrului de către acesta în cetatea Magului.

De fapt, personajul central al dramei e mai mult decât un marginal, el este un secu-



perfectiune, diversitate, digresiune<sup>23</sup>, căci, dincolo de latura vădit panteistă, aici, și un prototip mitic al marginalului: „Despre Dumnezeu nu poți vorbi decât așezându-te pe niște pietre în floare și-l ridici în palme,/ îl prefaci în gând și-l tănuiești în suflet/ îl asemeni cu un războinic și-l lași să-ți curgă lin/ peste picioare,/ îl prefaci în soare și-l aduni cu ochii;/ îl încalci cu un războinic și-l rogi să vie-n sat,/ unde-l așteaptă toate visurile omenești,/ Arunci grăunțe între brațe/ din ele crește Dumnezeu./ (...) noi suntem văzători,/ iar Dumnezeu e-un orb bătrân/ și copilul lui –/ și fiecare îl purtăm de mână...”<sup>24</sup>. Pe Zamolxe, iată, îl găsim la începutul înțelegerii pribegind în pădure fără a căuta cu adevărat drumul înapoi la cetate: „*Stelele se-ntorc* // Dar pașii mei, storcând scânteii din cremene,/ vor mai găsi vr’odată drumul/ spre ce Lume?”<sup>25</sup>. E foarte important de notat faptul că acest conflict, în interiorul structurii, nu este unul vizibil de la început, destabilizarea este una latentă și are loc alături de centrul în care Magul, ca protagonist al centrului/principalului, descoperă că alunecarea în afara centrului nu face altceva decât să-i potențeze autoritatea simbolică. Revelația îi vine, înțelegând că înțelegerea adevăratului element subversiv, care lucrează din interiorul cetății pentru a promite stabilitatea, Vrăjitorul. Acesta îi oferă Înalțului Preot soluția finală: „Oar izănd pe Zamolxe/ îi vor uita învățătura.../ (...) un singur lucru e mai tare ca profeta lui”<sup>26</sup> (subl. în text). Așadar, Zamolxe nu reprezintă un pericol real până în momentul în care Vrăjitorul îi reamintește Magului că „un profet/ nu e nimic, dar un profet *lovit* – e mult mai tare”.

Două sunt personajele care catalizează, întrucâtva, o poziție auctorială în interiorul centrului, dar care prelucrează mai degrabă un reflex de detașare decât unul de legitimitate dramatică. Așadar, se cuvine să le menționăm cel puțin ca puncte de discontinuitate în interiorul structurii discursului. Una dintre vocile (de neînțeles) ignorate, ale piesei, care expune alternativă a status quo-ului și care anticipează finalul dramei e reprezentată de Gheboșul, prin vocea a cinismului (de altfel, „psalmul lui de bucurie” era doar o manifestare teatrală a unui lătrat de câine, amintind de Diogene, primul cinic): „Noului Nemuritoru de pe drumuri adunat?! Când se târa pe-aicia sărântoc –/ voia să vă omoare zeii... scâmbie din pielea lor. Și-acum?! Îi ridicăți și lui jertfelnice./ Ciudat./ Dar ce se face? E bine-așa: de-acum aveți/ un zeu care-nțelege și limba voastră...”<sup>28</sup>. Ce este mai degrabă reflector, dacă ne permitem o clasificare didactică, este caracterul periferic al personajului Grec, ajuns, circumstanțial, un creator de mit în chiar interiorul piesei și care catalizează mythosul pe care se construiește osatura acestei piese: „Vezi – cum un fulger / tot atâta de puțin e Tracul om./ El nu trăiește./ El se trăiește./ Putere smulsă din pielea ei firi/ el n-are nici iubire pentru sine, nici iubire pentru alții. Aici am înțeles că tot ce e în lume / e buie să fie”<sup>29</sup>.

Opțiunea aceasta, a abolirii secundarului prin includere în centru, nu face decât să neutralizeze mai departe structura de putere. Traseul lui Zamolxe, odată finalizată includerea în panteonul cetății, se poate defini astfel: de la centrul periferiei la periferia centrului.

rnare a „regimurilor de semne”<sup>30</sup>. Magul nu realizează o vidare ontologică („Răsvătriva cui?/ Azi nu mai ai niciun vrășmaș;/ poporul ți se-nchină –/ și eu-s preotul tău um anticipase, ci, dimpotrivă, prin autosacrificarea lui Zamolxe, provocată de el, – în olxe se supliciază singur, asemenea lui Oedip, în încercarea de a se exclude din noul otic instaurat de Mag – facilitează explozia defulatoare și revelatoare care îl eliberea le Orb din chingile instituționalizante: „Orbul e iarăși printre noi/ și-n noi”<sup>32</sup>.

Am încercat, în acest studiu, să identificăm principalele focare ale unei poezii înalității în scriitura blagiană. O poetică predominant implicită și care nu poate fi rețea a lui Blaga. De altfel, întregul demers are în vedere zonele îndepărtate, dar nu lipsite de asocieri cu poezia, care pot trăda, în sens pozitiv, o marginalitate productivă, fecundă și servește unui demers de relativizare, în câmpul cultural, a schemei centru-periferie. În parte, am sesizat eventualele capcane ale „paradoxurilor” lui Lucian Blaga, care nu sunt decât încercări de sinteză în vederea creării unui model cultural alternativ. Valorile epistemologice ale lui Blaga sunt rezultatul acestor îndelungate și constante „revisiuni” teritoriale propriului scris. Am ales trei texte reprezentative pentru această poezie înalității, care configurează un parcurs cel mai ușor de explicat în termenii lui Deleury: un manifest ce reteritorializează, programatic, o sursă mitologică alternativă (Zamolxe) în conștiința culturală autohtonă, un eseu filosofic care deteritorializează câmpul de la o poziție principală la una periferică, subversivă, însă fertilă în articularea noii sfere locale a culturii, și o piesă de teatru care, la fel, deteritorializează și destabilizează fundamentala a structurii de putere (din interiorul dramei) pentru a *revela* o credință înarabilă. Miza piesei *Zamolxe* este cea a excluderii structurii de putere (permisibilă destructurării, des-facerii) pentru a permite includerea unui model indisolubil *iniri*.

## Bibliografie

Blaga, Lucian, Roland, *Mitologii*, traducere, note și postfață de Maria Carпов, Editura Insti-  
tutului de Literatură și Artă, Iași, 1997.

Blaga, Lucian, *Revolta fondului nostru nelatin*, în *Gândirea*, an. I, nr. 10, 15 septem-  
brie 1937.

Blaga, Lucian, *Trilogia culturii, vol. I, Orizont și stil*, Editura Humanitas, București, 1994.

Blaga, Lucian, *Trilogia culturii, vol. III: Geneza metaforei și sensul culturii*, Editura Humanitas, București, 1994.

Blaga, Lucian, *Zamolxe. Mister păgân*, Editura Institutului de Arte Grafice „Ardealul”, Cluj, 1972.

Blaga, Lucian, *Aspecte literare contemporane*, Editura Minerva, București, 1972.

ș, Rodica, *Manifestul literar: poetici ale avangardei în spațiul cultural romanic*, Editura Universității „Transilvania”, Brașov, 2008.

Martin, Mircea, G. Călinescu și „complexele” literaturii române, Ediția a II-a, Editura Pitești, 2002.

Meghirescu, Eugen, *Iluziile literaturii române*, Editura Cartea Românească, București, 2002.

Moldoveanu, Virgil, *O teorie a secundarului*, Editura Univers, București, 1997.

Moldoveanu, Ioana Em., *Configurații*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2002.

Moldoveanu, Ioana Em., *Eminescu și mutațiile poeziei românești*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002.

## „La curțile dorului” –

### ilustrarea conceptului de metaforă revelatorie

#### Analiză de text

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

*Abstract:* Lucian Blaga, one of the most remarkable milestones for both Romanian Culture and Literature, was highly appreciated not only for his massive research, but also for his unique poetic and philosophical works. This study aims to point out to what extent Blaga's 'Blagistics' concept, "the revealing metaphor", applies into his poetry. At the Courtyards of Longing is a representative poem for illustrating a key metaphor in Blaga's poetic and philosophical works: the longing metaphor. This metaphor becomes a revealing one when the feeling extends its meanings to the entire universe, as the poem will demonstrate.

*Cuvinte cheie:* metaforă revelatorie, dor, stilistică, metaforă vie, filosofia blagiană

De cele mai multe ori, nucleul de răspândire a imaginarului într-o operă poetică este o anumită metaforă. „Figură-cheie a limbajului poetic”, metafora se situează și astăzi în centrul unor cantități enorme de studii și cercetări datorită statutului său de strategie controversată în arta limbajului. Corelată adesea cu metonimia sau comparația, metafora deține nu doar capacitatea de a redescrie realitatea (gr. *metaphora* = transfer, transport), ci deține și o neașteptată plasticitate semantică extrem de expresivă din punct de vedere literar. Structura semantică a metaforei s-a clarificat îndeosebi prin opoziție cu cea a metonimiei, ca rezultat al conștientizării lui Roman Jakobson, privind existența a două coordonate ale limbajului poetic: cea metaforică și cea metonimică. Metafora are un rol decisiv în structurarea, conturarea și creșterea imaginii limbajului poetic și implicit a imaginarului. Prin expresivitatea schimbărilor de sens pe care le realizează, printr-o abatere vizibilă a semnificativului prim, în fața noului semnificant, metafora plasticizantă sau revelatorie dezvoltă o multitudine de sensuri literare.

Paul Ricoeur, în studiul „Metafora vie” dezvăluie această uriașă capacitate a metaforei de a transfigura realitatea obișnuită, potențând poeticitatea prin utilizarea numeroaselor lirice. „Strategie de discurs”, așa cum o numește Ricoeur însuși, metafora extinde capacitatea expresivă a limbajului conturând ficțiunea. „Adevărul metaforic”, ca inovație de sens poetic la nivelul întregului enunț, constituie metafora vie. Cu alte cuvinte, „metafora poetică ar fi două concepte ce desemnează unul și același obiect.” Metafora ca „funcție revizată” se află „în slujba funcției poetice, prin care limbajul se despoaie de funcția

ificativă a filosofiei blagiene constă în primul rând în plasarea metaforei în logicului. Prin disocierea metaforicului în plasticizant și expresiv, Blaga delimitează omogenă a metaforei. Pentru Blaga, conceptul de metaforă va dobândi acțiuni mai profunde, metafora nefiind parte integrantă a stilului, ci parte integratoare a acestuia, alături de stil. Metafora va fi definită de Blaga „substanță a creațiilor”, iar miturile și zăpezile „întâile manifestări ale unei culturi”, ele fiind unele dintre cele mai diverse componente ale metaforicului. În filosofia lui Blaga, ființa umană se definește odată cu participarea la revelație. Propriul concept, metafora revelatorie, implică sporirea semnificațiilor care are ca scop să reveleze o latură ascunsă a lumii, prin apelul la mijloacele concretului: „Metafora încearcă într-un fel revelația unui mister prin mijloace pe care ni le pune la îndemână concretă, experiența sensibilă și lumea imaginară.”

Pentru ilustrarea conceptului blagian de metaforă revelatorie, am ales ca reprezentativă „La curțile dorului” de Lucian Blaga. Poezia face parte din volumul cu același nume în care se încadrează liricii de maturitate, respectiv fazei clasicizante. Tema mării este prezentă și în acest volum, dar de această dată sub repera satului, ca topos al „vindecării” sufletului. Eul liric este un eu mult mai receptiv la concretul lumii sensibile, în care și dincolo de realitate continuă să caute mereu revelația misterului care impregnează imediatul. Realitatea poetică, metaforă a unui substrat inaccesibil, dezvăluie esența actului de creație prin figurarea realității obișnuite într-o „corolă de minuni”.

vegherile noastre - site de in -  
ea se cerne, și-o pulbere albă  
nțele s-așază. Aurorele încă  
și aprind, și-asteptăm. Asteptam  
șură oră să ne-mpărtășim  
erde imperiu, din raiul sorin.  
nguri de lemn zăbovim lângă blide  
zile pierduți și străini.  
eți suntem în tinda noii lumini  
știle dorului. Cu cerul vecini  
ate că mult mai puțin o să pară.  
ștăm să vedem prin columne de aur  
de foc cu steaguri pășind,  
zele noastre ieșind  
nă pe frunțile porților laur.

ând în când câte-o lacrim-apare

le revelatorie în momentul în care ea dezvăluie anumite aspecte ascunse ale misterului uman. La curțile dorului devine o meditație asupra permanentelor aspirații ale ființei către o cunoaștere superioară inaccesibilă și îndepărtată. Caracterul limitat al conștientizării în univers este surprins îndeaproape încă din titlul poeziei. Metafora la curțile dorului este o metaforă vie tocmai prin raportarea individualului la colectiv, a părții la întreg, a prezentului la succesorii. Se remarcă și adresarea la plural a eului liric, adresare care extinde, la nivel simbolic, semnificațiile textului către universalitate.

Poezia este alcătuită dintr-o strofă inegală și un catren cu rol concluziv. Prima strofă este vădită din punct de vedere stilistic prin metafora revelatorie vegherile - site de in. Vegherile și sitele sunt asemănate cu sitele prin care se cerne vremea, inul fiind corespondentul timpului simbolic. Așa cum observă Mihaela Mancaș, „transferul (sau analogia) metaforic produce (...) numai datorită faptului că fiecare dintre cei doi termeni A (vegherile) și B (sitele) suferă o modificare semantică sub influența contextului.” Astfel, vegherilor, caracterizată prin aspirația permanentă către cunoaștere sau către vârsta de aur a copilăriei, le corespunde sitele ca matrice a existenței umane limitate.

Pulberea albă care se așterne pe tâmpile reprezintă rodul înțelepciunii acumulate în timpul „cernerii” timpului. Aurora, ca moment semnificativ al răsăritului, este metafora pentru începutul verbului a (se) aprinde. Culoarea roșiatică a acestui moment prielnic stării de veghe este în câmpul semantic al focului, la fel ca verbul aprinde. Din punct de vedere morfo-sintactic se remarcă utilizarea grupului nominal, în special a substantivelor și a adjectivelor, specifică conturării unui tablou. Metafora raiul sorin ca metaforă plasticizantă, corespunde an real răsăritului soarelui, dar ca metaforă vie, revelatorie, corespunde cunoașterii, care se situează dincolo de cea dionisiacă, a verdului imperiu.

Cu linguri de lemn zăbovim lângă blyde / lungi zile pierduți și străini. / Oaspeți sunteți / da noii lumini / la curțile dorului. Cu cerul vecini / cu toate că mult mai puțin o să vă cunoască / marcă utilizarea termenilor ce aparțin câmpului lexical al așteptării: zăbovim, lungi, timp. Metafora revelatorie la curțile dorului reprezintă laitmotivul poeziei, fiind permisă la condiția umană limitată. La curțile dorului, în tinda noii lumini reprezintă cele mai bune structuri metaforice ale textului deoarece sunt menite să exprime acel spațiu atemporal, noua lumină. Substantivul tinda simbolizează acel spațiu cu rol inițiativ, afecționat în ea într-o încăpere, la fel cum substantivul curțile precedat de prepoziția simplă înlocuiește coordonatele semantice tot într-un spațiu inițiativ, o poartă de intrare în împărăție. Ființele umane sunt oaspeții, cu cerul vecini, pierduți și străini. Omului, veșnic oaspeț la curțile dorului, îi este destinată așteptarea. Metaforele revelatorii conturează diferite aspecte ale condiției omului în univers, revelându-i poate cel mai tragic sentiment: înstrăinarea. Pierderea timpului este metafora supremă a ilustrării condiției omului în univers și cea care marchează finalul climaxului.

im ce firavă stea.

Incertitudinea și nesiguranța caracterizează această ultimă strofă, nu doar prin prezența lacrimii, ci și prin metafora firavă stea. Substantivul stea este utilizat cu sensul de durere, iar adjectivul firavă redă efemeritatea. Ceea ce este reprezentativ în această ultimă strofă este accentul plasat pe referentul lacrimă, raportat la sintagma și fără durere se-ngroață. Fără durere, fără sentiment, fără trăire, pierduți și străini, oamenilor le este dat să aștepte și să creadă. Tristețea metafizică apare în momentul în care fiinta umană resimte incertitudinea și trăinirea. Eul liric se adresează unui receptor colectiv (propriului neam), dezvăluind direct neliniștile, temerile și durerile.

În concluzie, metaforele revelatorii, denumite și metafore simbol, metafore vizuale și metafore implicite reprezintă principalele instrumente de potențare a poeticității și de consolidare a mesajului. După cum afirmă Zenovie Cârlogea: „Numai cuvântul dor ar fi în stare să mă facă o întreagă metafizică a spiritualității românești, pe coordonatele unei sensibilități care este”, în concepția blagiană metafora fiind „a doua emisferă prin care se rotunjește de la pământ la cer.”

## Bibliografie

- Mancaș, Elena, Limbajul artistic românesc modern. Schiță de evoluție, București, Editura Universității din București, 2005, p. 318
- Jakobson and M. Halle, Fundamentals of Language, The Hague-Paris, Mouton, 1957, pp. 55-82, consultat la data de 13.12.2015:  
[https://archive.org/stream/fundamentalsofla00jako/fundamentalsofla00jako\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/fundamentalsofla00jako/fundamentalsofla00jako_djvu.txt)
- Mavrodin, Constantin, Cuvânt înainte la ediția „Metafora vie” de Paul Ricoeur, București, Editura Univers, 1984, p. 12
- Ricoeur, Paul, op.cit., p. 380
- Vianu, Constantin, Despre stil și artă literară, București, Editura Tineretului, 1965, p. 29
- Blaga, Lucian, Geneza metaforei, în Trilogia Culturii, București, Editura Humanitas, 1982, p.366
- Blaga, Lucian, op.cit., p. 354
- Mancaș, Elena, op.cit., p. 320
- Blaga, Lucian, Parpală-Afana, Poetica. O introducere, Craiova, Editura „Austrom”, 1998, p. 174
- Mariș, Lucian, Blaga – clasicizarea expresionismului românesc, Sibiu, Editura Iriza, 1998, p. 94
- Cârlogea, Zenovie, Poezia lui Lucian Blaga, Târgu-Jiu, Editura „Alexandru Ștefulescu”, 1995, p. 367
- Blaga, Lucian, op.cit., p. 367

**Secțiunea a IV-a:**

**FILOSOFIA ȘI ESTETICA LUI LUCIAN BLAGA**



**De la simpatetic la demoniac.**  
**Considerații asupra creatorului**  
**în filozofia lui Lucian Blaga și Liviu Rusu**

Anamaria MIHĂILĂ  
Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca

*Abstract:* The aim of this essay is to analyse the aesthetical conceptions of Lucian Blaga and Liviu Rusu regarding the relationship between the creation and its creator. Beyond the philosophical influences of the two academics, their philosophic beliefs communicate a common vision about art and the author. They develop their aesthetic universe starting from a wounded state that needs to be rebuilt through creation. Debating the origins of the art, arguing those in a subconscious projection, in play or through an evolutive path, establishing creative affliction, bypassing censorship through the artistic performance are only some features discussed in this paper. In an attempt to unravel both the converging and conflicting aspects of their works we believe to have retraced the inception of the Romanian art philosophy.

*Cuvinte-cheie:* creator, creație, estetică, transmutație, abstracție

### Preliminarii

Evenirea lui Blaga în studiile filozofice postdecembriste coincide cu o resuscitare a interesului pentru estetica românească. Or, dacă Liviu Rusu imagina o estetică dinamică nu numai în lumea occidentală, viziunea lui Blaga asupra artei și a creațiilor de cultură a rămas în continuare îndelungată, mai degrabă anonimă. Odată cu înlăturarea cenzurii comuniste, întâlnirea în mod obișnuit cu Blaga a devenit posibilă și în receptare, într-un demers anevoios de recuperare a filozofiei a artei autentice și autohtone.

Și așa cum constată Vasile Voia în *Tentația limitei și limita tentației*, nu doar predica lui Goethe e evidentă prin studii și traduceri (amintim aici studiul *Daimonion* al lui E. E. Schlegel și traducerea din *Faust* și *Goethe, câteva aspecte* a lui Liviu Rusu), ci și un cunoscut fapt că și o potențială influență reciprocă ar legitima un astfel de studiu comparativ: „într-o măsură în care există un comun pare să lege, până la un punct, două existențe creatoare, de actualitate, din urbea universitară a Clujului de altădată. Amândoi fii de preoți ardeleni și în spiritul limbii și culturii germane, amândoi comentatori sau traducători ai lui Goethe care au manifestat o pasiune de o viață. Amândoi fuseseră numiți deodată de

tudiul de față, însă, nu își propune un demers exhaustiv cu privire la influențele operelor doi esteticieni sau ale modelelor lor filozofice (mai mult decât largi, dacă ne gândim la trilogiile blagiene), ci încearcă o analiză comparativă a teoriilor acestora, plecând de la opera lor asupra originilor operei de artă, de la relația creatorului cu opera sa, de la definițiile ontologice ale creației și ale rolului creatorului. Vom analiza, în cele ce urmează, teoriile lui Blaga și Liviu Ionescu, luând în considerare că utilizăm aici o accepțiune restrânsă a termenului de „creator”, și anume acceptarea de operă de artă, renunțând, așadar, la implicațiile numeroase ale termenului oferite de Blaga (care discută despre creatorul de cultură în sens larg, cu referințe și la creația științifică). Deși restructurează o adevărată geografie estetică, asimilând critic un areal extins de creație asupra creației de artă, Liviu Rusu nu rămâne doar un istoric al reprezentării artistice, cum s-ar crede, ci configurează, asemeni lui Blaga, un nou sistem de abordare și problematizare.

Așadar, deși Blaga anunță un model de gândire în filozofia culturii, iar Liviu Rusu amprenta estetică de până la el prin accentuarea mobilului psihologic al creației, aceștia nu la fenomenul artistic pe care îl impun, inevitabil, ca soluție ontologică salvatoare a condiției omului plâsmuitoare damnate. Or, daimonia originară, renegările constante ale artistului cu sine sau din afara lui) și redescoperirea artei ca finalitate existențială justifică, pe de altă parte, un mediu precum *De la simpatetic la demoniac. Considerații asupra creatorului în filozofia lui Blaga și Liviu Rusu*.

## 2. Originile actului creator

### 2.1. Arta primitivă și „mutațiunile biologice”

Dacă Blaga anulează orice posibil evoluționism prin situarea artei în orizontul misterului creației, recunoscând totuși mutațiile biologice și ontologice care stau la baza actului creator, Liviu Rusu, originea activității creatoare se află în starea de suferință organică resimțită de organismul uman în urma unui dezechilibru ce trebuie restabilit și în dorința depășirii acestuia: „dorința care, în artă, vom vedea în altă parte, joacă un rol așa de important în determinarea creației artistice, întrucât, asemenea un factor determinant în unele expresii ale organismelor inferioare, dorința de mișcare și de schimbare a stării de echilibru are la bază o dorință. Aceasta, la rândul ei, este consecința dezechilibrului organic, dezechilibru produs în starea energetică a organismului și datorită epuizării rezervelor de energie vitală”<sup>2</sup>.

Totuși, explică Rusu, dacă uneltele construite de primii oameni ar deveni artistice, faptul că întemeierea lor provine dintr-o nevoie de redescoperire a unui echilibru între viață și moarte, încercare de înfrumusețare a obiectului utilitar ar fi inutilă și ilegală<sup>3</sup>. Dar, tocmai întrucât, depășirea valorii utilitare a obiectului îi conferă acestuia caracter artistic. De altmădai, afirmă că, asemenea omului primitiv descris de Rusu, „civilizația animală este,

de fapt, pentru filozoful trilogiilor, chiar tendința de a evada din natură și desprinderea, de mediul originar al omului primitiv, a contribuit la valorificarea operelor de artă. Într-o lucrare din 1970, intitulată „Despre antropologie”, Blaga discută teoria conform căreia la originea artei nu ar sta termenii „natură” și „artă”, ci aceea de a se pune la adăpost de pericolele acesteia prin abstractizare. „Pe primul nivel de abstractizare este, incontestabil, unul artistic. Pentru Liviu Rusu dorința de eliberare a tensiunilor venite, de această dată, din exterior, din presiunea exercitată de necesitățile umane, e o dorință de abstractizare artistică: „În creațiile sale, omul își exprime aspirațiile cele mai înalte. Iar, pentru omul primitiv, aspirația cea mai înaltă este de a se elibera de nevoia de a fi în posesia unor obiecte în privința necesităților esențiale ale vieții. Tendința spre activitatea artistică nu se confundă cu activitatea practică, ci, dimpotrivă, ea luptă cu aceasta din urmă pentru a se elibera de ea. Cu cât este mai mult, nici impulsurile instinctive, nici jocul ca descătușare de energii și de tensiuni nu fundamentează pornirile creatoare. Opera de artă, ca orice altă creație spirituală, este de fapt o eliberare din prelungirea impulsurilor instinctive (deși Rusu nu le contestă niciodată existența), ci, mai degrabă, ca eliberare din simpla trăire animalică, pur biologică și situate în orizont superior, specific uman: „nemulțumirea resimțită din cauza naturii și a condițiilor materiale, dorința de a depăși ceea ce este elementar în ea, îndeamnă omul să se ridice deasupra satisfacerii biologice și să-și pună probleme deasupra necesităților primare ale vieții. Activitatea artistică, pref figurat de către unii esteticieni ca activitate originară a creației artistice sau înrudită cu ea, este renegat în teoriile lui Blaga: „S-a găsit un simulacru de justificare a activității artistice întru care el însuși și-a confundat și confundă vândându-i-se funcția de joc sau rol tonic de a intensifica vitalitatea. Alții au interpretat activitatea artistică ca expresie compensatorie a unei deficiențe sau a unui dezechilibru psihic, individual sau social. Aceste soluții denaturează sau simplifică situația până la caricaturizare”<sup>9</sup>.

Pentru Liviu Rusu, în schimb, consideră că, deși jocul nu condiționează opera de artă și nici creația artistică, în sine, originea ei, el este generat tot de tensiunile interioare creatoare. Cu toate acestea, prin joc, cât și prin artă se încearcă delimitarea unui univers nou, personal și securizat, prin simulacre ale echilibrării acestei dinamici, tragice, în fond, „jocul are la bază un conflict și un dezechilibru mai ușor pentru stăpânirea cărui este suficientă activitatea jocului. Pe când opera de artă are la bază un dezechilibru care poate să atingă cele mai profunde cute ale sufletului și prin intermediul cărui jocul nu este suficient; este necesară o activitate mai profundă, o atitudine mai profundă”<sup>10</sup>. În ceea ce privește problema visului ori cea a artificiilor halucinatorii acuzate uneori ca fiind incompatibile cu domeniul artei, Rusu consideră că ele interferează cu necesitățile creatoare ale artiștilor.

În concluzie, șadar, respingerea originilor artei în îndeletnicirile primitive și anularea jocului ca sursă de eliberare a energiilor creatoare, coincid cu o reafirmare a omului ca ființă singulară prin cunoașterea și descoperirea unor temeuri specifice ale artei. Atât pentru Blaga, cât și pentru Liviu Rusu, arta se definește prin capacitatea sa creatoare: „Artistul nu devine creator, el este creator prin natura intimă a naturii lui. El își trăiește existența prin tensiunile lui creatoare. El nu poate crea decât în măsura în care trăiește și trăiește în măsura în care creează”<sup>11</sup>.

or profund, ca „tendință de frânare și armonizare”<sup>11</sup> a lui, pentru Blaga, creația de cultură este implicit, arta – e rezultatul existenței omului în orizontul misterului, opera înțelesă metaforic impregnată de categorii stilistice”<sup>12</sup>. Oricum, obiectul artistic este perceput ca cenzură compensatorie și, paradoxal, salvatoare. În estetica lui Rusu se creează dezlănțuirile interioare și le traduce estetic, iar, în filozofia lui Blaga interviene o dimensiune transcendentă care oferă promisiunea existenței într-un mister și pentru revelație.

## 2. Inconștientul și creația artistică

Întâlnirile premature ale lui Liviu Rusu cu Pierre Janet și cu teoriile freudiene și justifică decisiv creația lui estetică și gândirea despre artă, dar, precum Blaga, respinge orice dogmatism, problematizând în jurul categoriilor psihanalitice. După cum observă Ion Micu, școala freudiană nu l-a mulțumit niciodată pe deplin pe Blaga<sup>13</sup>, deși i-a scris o scrisoare pentru ceea ce Ion Bălu numește „celălalt tărâm al culturii”<sup>14</sup>. Mircea Vaida dinu vede o întâlnire fecundă a acestuia cu ideile lui Eduard von Hartmann<sup>15</sup>, cunoscut de Mircea Vaida dinu ca promotorul „dispoziției creatoare” transpuse estetic de autorul *Eseului...*<sup>16</sup>. Înțelegerea limitativă a lui Freud și a psihanalizatorilor nu corespunde cerințelor acestora, este nevoie de o altă teorie complementară cu privire la originea operei de artă și la creația de cultură. Liviu Rusu descrie inconștientul ca spațiu marginal, haotic, ce cuprinde toate refuzurile, Blaga și Rusu revalorifică acest depozitar al conștiinței și îl investesc pozitiv. *Mandis*, pentru Blaga, creația de cultură nu provine dintr-un orizont deficitar, din refuzul și respingerea abisală a conștiinței, ci ea este determinată de factori stilistici inconștienți care creează o matrice stilistică. Or, ceea ce îl individualizează pe creatorul *Hronicului* este tocmai psihanaliza clasică este, așa cum remarcă Vasile Dem. Zamfirescu, tocmai opoziția dintre spirit și suflet. Dacă pentru Freud spiritul derivă din suflet, pentru Eliezer se devine, prin creație, realitate autonomă<sup>17</sup>.

De asemenea, Leonard Gavrilu observă că, dacă inițial Blaga elogiază teoriile psihanalitice, ulterior la paradigma romantică ce nu mai restrânge inconștientul, făcându-l triplu inconștientului<sup>18</sup>: „Inconștientul romantismului e miraculos și, în aceeași măsură, susceptibil de creație. Cu totul altceva este inconștientul psihanalizei: o mașinărie psihică încă nu este descoperită, dar în întregime despuiată de orice miracol [...]. Inconștientul psihanalitic, deși este o ființă divină, păstrează în sine, închiși ca în beciuri subterane, monștrii terroarelor rele”<sup>19</sup>. Așadar, pentru filozoful trilogiilor, inconștientul nu mai este un „subconștient”, ci devine o realitate psihică, independentă, de o complexitate sporită. Mai mult, creația ontologică care stă la baza definirii omului ca om este impregnată de categorii abstruse și misterioase de Blaga în inconștient, de o matrice stilistică ce însoțește încercările zadarnice de a înțelegi și crea.

înainte ca el să fie dezvoltat în *Orizont și stil*. Spre deosebire de Blaga, în estetica lui înțele primitivă, inconștientul, ce își caută exteriorizarea sunt înfrânate, exprimarea este în conflictul creator artistic. Sublimarea ca și propulsia categorială stilistică științului la Blaga țin de o mișcare centrifugală a eului, tendință care își se opune și lui Liviu Rusu – un egocentrism, un refuz al acțiunii în folosul unei concentrări

„...dacă la Freud distanța dintre inconștient și conștient era una asimilabilă întrucâtva între haos și cosmos, la Blaga și Rusu categoriile se răstoarnă, inconștientul dobândind caracteristic. Vedem, așadar, necesară reorganizarea raportului dintre dimensiunile pânzei artistice. Dacă psihanaliza recurge la o „teorie a sublimării”, prin care cenzurează instaurate apoi în conștiință, Blaga instaurează personanța, ca formă atenuată de cenzurism al vieții psihice prin care inconștientul iradiază și pătrunde în conștiință, conferindu-i relief și adâncime, îi tulbură precizia și luciditatea, dându-i în schimb mai mult și mai multe, deci un profil mult mai bogat multidimensional”. În schimb, trecerea din inconștient în teoria lui Liviu Rusu este imediată, tensiunile inconștientului sunt eliberate prin artă odată cu aducerea lor în conștiință, prin inspirație și dispoziție creatoare. Într-un fel, cei doi discută, în termeni diferiți, e drept, despre inconștientul colectiv pentru Blaga acesta ajută la configurarea unei spațialități originare ideale, pentru Rusu este un „fond uman inconștient comun” care justifică, mai degrabă, un fenomen pretertextualității, interdependența de imaginar a scriitorilor și posibilitățile traducerii operei în public. În timp ce Blaga se distanțează de arhetipul jungian, Liviu Rusu consideră că „artistul autentic aduce în conștiință ceea ce există în profunzimea conștiinței colective, când liber, el este antrenat de conștiința colectivă”<sup>22</sup>. Astfel, originile operei de artă sunt larg, chiar ale creației de cultură revin, oarecum, inconștientului, de unde se înalță și daimonia agresivă, daimonia creatoare pentru Rusu ori stilul și categoriile abisale ale

### „Mutațiunea ontologică”: Între destin tragic și posibilitate salvatoare

În teoriile filozofice în care discută despre creație și creator, Blaga analizează conținuturile fizice, ontologice și de altă natură, care depășesc cadrul restrâns al logicii, înțeleasă în mod cartezian. Omul nu mai devine om în măsura în care gândește (acel *Cugito ergo sum* pândat la Blaga, după cum constată Marta Petreu<sup>23</sup>), ci se autodefinește ca creație, potențiată de un mister absolut prin cunoaștere luciferică, deci negativă. Într-un fel, dacă pentru Blaga creația se fundamentează ca justificare a omului ca om, fără, îi spinge ipoteza unei duble centralități (Marele Anonim ca centru absolut, intangibil)

stfel, opera integrează scopul existenței umane, creația ca nucleu ființial realitate, o repune într-un circuit din care, odată cu filozofiile naturaliste ori prin teoretică fusese anihilată: „Acest destin creator, asociat existenței umane ca atare, este ician Blaga în dublă perspectivă de natură ontologică sub latura sa pozitivă, el este ex adânciri native a însuși modului de existență al omului, fiind declanșat printr-o m ogică, mutație ce constituie mărturia unei finalități transcendente, respectiv mă zenderii modului de a exista în lume”<sup>25</sup>.

um tipologia creatorului e configurată în jurul conceptului de daimonie, figurile creat ația în sine este antinomică, ea își cuprinde teza și antiteza, fiecare gest creator fiind u nou dezechilibru ce amplifică, la nesfârșit, gestul sisific: „Conflictul interior pune zacord cu lumea exterioară. Artistul face un pas mai departe: el se pune în dezacord cu i. Acest dezacord cu sine însuși este aspectul esențial al sufletului artistului”<sup>26</sup>.

entru Blaga însă, actul creator e mereu în relație cu Marele Anonim. Prin ce zendentă și prin frânele transcendente, creatorului i se interzice accesul către ce onion creator, dar destabilizat, vulnerabil, amenințat de capacitatea plăsmuitoare a on ar, „transcendența” e dublată, prin creație, de o „transdescendență”<sup>27</sup>, prin care trag ențial se suprapune unei reafirmări a demnității umane prin creație. Misterul absol gă omul, ci, dimpotrivă, îl incită la creație<sup>28</sup>: „Mutațiunea ontologică sau existențial a rezultat omul ca om, stă la temelia destinului creator în dubla sa ipostează: de dem ă sau măreție și de inevitabil tragism”<sup>29</sup>.

iviu Rusu afirmă această origine daimonică<sup>30</sup> a creatorului, disociind-o de fizică: „Viața, dar mai ales viața artistului, este o existență antinomică. Conflictul între ide spre exteriorizare și ceea ce i se opune din interioritatea sa, apoi neliniștea prov ceastă interioritate care îndeamnă din nou la exteriorizare, de altădată sub f ualizată, cu un cuvânt conflictul dintre lumea biologică și idealul suprabiologic nutul vieții sale”<sup>31</sup>. Conflictul creator pornește dintr-o tensiune existențială, cu nucl știent, care, odată echilibrată prin creație, se restabilește, dar care e limitată la egocent mult, destabilizarea interioară care stă la baza actului creator, instaurează o r ictuală a omului nu doar cu lumea, ci chiar cu el însuși. Or, creația, la fel ca la E nșează doar o imagine-surogat a reechilibrului.

te aceea, omul este condamnat, prin natura sa, actului creator. El reia la nesfârșit o g ică, aparent inutilă, în încercarea de a detensiona energiile ce continuă să se dezechili a potența un mister care nu depășește niciodată limitele cenzurii transcendente. Dar l /viu Rusu investesc pozitiv suferința. Printr-un demers hegelian, al afirmație prin ne ența creatoare, citim într-un aforism, ia formele unei existenței eroice. În acest sens, f atică a Meșterului Manole e, pe deplin, pilduitoare. Nu pretextul datoriei față de divi i angajamentul social l-au determinat la jertfă, ci, așa cum constată Cheie-Pantea, „cr

eație”<sup>33</sup>. Astfel, în *Elanul Insulei*, Blaga insistă asupra explicațiilor inițiale, afirmând „suferințele creatoare”, cele care se convertesc în creație culturală, pot legitima o suferință mult decât atât, le pot răscumpăra<sup>34</sup>. Mai mult, pentru Liviu Rusu, o creație este autentică timp cât depășește simpla inspirație și rezidă dintr-un adevărat proces autodestructiv în care creatorul însuși renunță la sine și se reconstruiește: „Să renunți la lumea interioară, să renunți la viața spirituală, să te retragi în ea, să riști să devii prizonierul ei în contactul cu realitatea exterioară, care este totuși o exigență a echilibrului vieții”<sup>35</sup>. „Suferințele creatoare ale suferinței, declanșate fie prin cenzură transcendentă, fie prin echilibrul interior, anulează tragismul destinului artistic. Arta profilează o realitate nouă, paralelă, cosmoidală, care nu substituie universul reprezentat științific, ci îl reface metaforic; „aici se înscrie destinul creator al omului, înțeles drept călătorie în urmărirea unui ideal, ce i se refuză statornic”<sup>36</sup>, destin care se armonizează și se realizează printr-o continuă activitate creatoare. Când Blaga delimitează un destin criticând de la categoriile imaginarului, de la o filozofie pe care și-o asumă pe deplin și pe care o săvârșește, Liviu Rusu își justifică teoria estetică a suferinței creatoare plecând de la experiențele biografice ale scriitorilor. Așadar, spre deosebire de alții, esteticianul clujean, deși depășește și el interpretarea psihanalitică ortodoxă, în fond, profund îndatorat.

### Configurări ale unui sistem estetic: tipologii ale creatorului

În analogie cu conceptele psihologice ale lui Ribot, Liviu Rusu construiește o tipologie a creatorului întemeiată pe criteriul gradului de efort depus în actul plămuitor. După cum afirmă, ordinea căutată de artist nu poate fi identificată în ordinea umană deoarece acțiunea este un efort ce o transformă într-o ordine spirituală. Or, la jumătatea drumului creatorul se afirmă și psihanaliză, teoria estetică a lui Rusu e modelată de o categorie comună gândită în termeni de ofițe blagiene, și anume daimonicul. De la Socrate la Goethe și desăvârșită apoi în gândurile lui Nietzsche, daimonia a fost asociată unei pulsiiuni creatoare, destabilizatoare, asociată de Nietzsche cu noțiunea nietzscheene a dionisiacului<sup>37</sup>. Astfel, deși supusă unei ierarhizări conform criteriului de efort, tipologia lui Rusu, la fel ca tipologia discutată de Blaga, este subordonată acțiunii creatorului și echilibrului daimonic care o cuprinde.

În plus, Liviu Rusu discută despre o înrudire a originii actului creator cu destabilizarea psihologică. Blaga însă respinge orice condiționare a procesului creației de un dezechilibru psihic, dar, întrucât actul creator înseamnă o revenire la statutul de om, la rolul său ontologic creatorul trebuie să recunoască un potențial caracter taumaturgic. Totuși, Rusu nu se limitează la a afirma că creatorul are un rol cathartic, ci consideră că anarhia interioară este originea lor comună, ce dă naștere la creație și la crearea unei lumi proprii<sup>38</sup>. Însă esteticianul clujean reneagă ul-

utea vorbi despre dezechilibrul preexistent și, deci, despre creație. Modelul propus și rafinat, desigur, implică un haos inițial, lăuntric, care tinde să ajungă în conștiință, dar prin efort egocentric este întors în inconștient și reechilibrat.

Pe de altă parte, după cum bine observa Marian Papahagi, Rusu însuși își răstoarnă tipul creativ ruită<sup>39</sup> afirmând că „tipul simpatetic se concentrează spre interior”, în timp ce „tipul asmat miace depășesc limitele subiective ale eului și se revarsă spre lumea exterioară”<sup>40</sup>. Tipul simpatetic ar fi, așadar, cel caracterizat printr-o „neliniște, care, deși vine de la acțiune, este mai restrânsă și are o amploare mai mică, fiind mai ușor de stăpânit. Artista simpatetic este mai puțin zbuciumat, privește lumea cu mai mult optimism [...] Sufletul ei este puțin tulburat, este mai armonios, mai senin”<sup>41</sup>.

Pe de altă parte, tipul demoniac se caracterizează printr-un proces creator puternic și destabilizator, printr-o neliniște amplă, haotică și extrem de pronunțată, de tipul care aparține acestui tip este pradă unei lupte acerbe, de aici o dârzenie și o vehemență pronunțate în tot ce creează – trăsături în evidentă opoziție cu armonia ușoară a tipului simpatetic”<sup>42</sup>. Creatorii care fac parte din categoria demoniacului sunt fie dominați de demoni, fie dominatori ai acestuia. Prima categorie se încadrează tipului demoniac-echilibrat, iar a doua categorie este subsumată tipului demoniac-expansiv.

În continuare, însă, de a dezvolta subcategoriile demoniacului din *Eseu despre creația artistică* este necesară o incursiune în gândirea blagiană asupra categoriilor creatorilor întâlnite, deși, deși, nu în sistemul filozofic, ci în filozofia critică, în *Daimonion*. Evident, categoriile de creație pe care vorbește Blaga se configurează în jurul viziunii goetheene asupra creației pe care, în *Geniul și-o asumă* mână, probabil, de obsesia transcendenței și a descoperirii salvării omului prin creație: „Goethe ținea să caracterizeze divinitatea prin ceea ce e mai demn de ea, prin productivitate, prin săvârșire și prin faptă. Nu e decât un omagiu fără reticențe adresat lui dacă Goethe îl caracterizează prin același dar al creației, pe care, crescut dincolo de măsură, îl găsește și în divinitate. Mai există, de altfel, și o altă apropiere pe care Goethe o face între geniu și divinitate: prin mijlocirea demoniacului”<sup>43</sup>.

Într-un alt rând, pentru Goethe geniul și demoniacul sunt categorii aproape consubstanțiale, în timp ce diferențiază între demonul magic și demonul creator, pornind de la criteriul genialității. Demonul magic e posibil și fără geniu. Demonul creator e activ în geniu. Dacă ni s-ar pune întrebarea cum devine demonul magic demoniac creator, am răspunde: prin geniu, adică prin mijlocirea unei anumite anatomii spirituale care transformă puterea demoniacă de natură magică în cea a primejdiosă, în creație pozitivă, binefăcătoare”<sup>44</sup>.

Într-un alt rând, Liviu Rusu nu discută tipologiile creatoare în termeni de genialitate, întrucât pentru el creația implică deja această categorie. El delimitează, la rândul său, două tipuri de creatori demoniaci, demoniacul expansiv și demoniacul echilibrat, amândoi, cum menționează Blaga, fiind mici creatori în viziunea lui Blaga. Astfel, „tipul demoniac echilibrat are comun cu tipul simpatetic și tipul demoniac expansiv”<sup>45</sup>. El este un creator



## Concluzii

șadar, sistemul filozofic al lui Blaga și estetica lui Liviu Rusu se coagulează în optelor de cenzură transcendentă, de mutație ontologică, de dezechilibru și suferință. E lesne de înțeles că, pentru Blaga, cenzura transcendentă delimitează două orizonturi – cel mundan și cel metafizic – creația denunțând incompatibilitatea acestor lucruri. Crearea omului prin trăirea întru mister și pentru revelare, în timp ce, în estetica lui Rusu, creația este rezultatul unei tensiuni interioare la care se revine constant, din care nu se poate elibera. Cenzura transcendentă a lui Rusu e autocratică prin egocentrism. Oricum, condamnat la zădărnicele eforturi ale creatorului, creatorul devine om, se desăvârșește și se eliberează în lumea sa proprie, cosmoidală. Negreșit, cele două filozofii despre artă sunt apologetice și creatoare. Odată cu Blaga și Liviu Rusu, opera își este autosuficientă, ea nu se referă la universul exterior decât pentru a se reîntoarce la origini și pentru a se reînnoii.

De la simpatetic la demoniac, de la demoniac magic la demoniac creator, distanța creației se diminuează cu atât mai mult cu cât orice încercare creatoare implică o destrucție; daimonia ține lumea în ființă, amplifică tensiunile originare ale actului plăsmuit și este misterul și incită cunoașterea luciferică. Între un estetician și un filozof al culturii, între la jumătatea drumului dintre biografism și psihologie și o altă la întrepătrunderea creației și mitologie, între Liviu Rusu și Lucian Blaga se dezvoltă două sisteme de gândire fundamentate pe interdicție și mutație ontologică, pe cenzură și eliberare prin act creator.

## Bibliografie:

- Blaga, L. (1969), *Euphorion*, Editura Pentru Literatură, București.  
Blaga, L. (1977), *Elanul insulei: aforisme și însemnări*, Editura Dacia, Cluj-Napoca.  
Blaga, L. (1987), *Trilogia culturii*, Editura Minerva, București.  
Blaga, L. (1987), *Trilogia valorilor*, Editura Minerva, București.  
Blaga, L. (1968), *Zări și etape*, Editura Pentru Literatură, București, 1968.  
Blaga, L. (1998), *Geneza lumilor imaginare*, Editura Institutul European, Iași.  
Blaga, L. (1997), *Eonul Blaga : întâiul veac. Culegere de lucrări dedicată Centenarului lui Lucian Blaga (1895-1995)*, Editura Albatros, București.  
Blaga, L. (1997), *Inconștientul în viziunea lui Lucian Blaga*, Editura IRI, București.  
Blaga, L. (2005), *Studii de estetică românească*, Editura Limes, Cluj-Napoca.  
Blaga, L. (1970), *Estetica lui Lucian Blaga*, Editura Științifică, București.  
Blaga, L. (1989), *Studiu introductiv la Liviu Rusu, Eseu despre creația artistică*, Enciclopedia și Enciclopedică, București.

# Mit și magie – Mecanisme transgresive

Ioana MOROȘAN  
Universitatea de Vest din Timișoara

*Abstract:* The object of this paper is to analyse the way in which philosopher Lucian Blaga and historian of religion Mircea Eliade define and contextualise the archetypal concepts of Myth and Magic, while sustaining the argument that although their approaches differ significantly, their ideas converge to a great degree regarding the transcendental aspect inherent in mythical and magical experience. The conclusion drawn is that in both writers' frameworks Myth and Magic act as mechanisms of transgression, allowing the Self to defy the boundaries of the real in order to gain revelatory insight into the Absolute by lying beyond.

*Cuvinte cheie:* Mit, Magie, transcendență, transgresiune, Absolut

Mitul și magia figurează în sistemul filosofic blagian drept nucleu ale vieții spirituale ale unei conștiințe încărcate de nostalgia transcendentului. În *Gândire magică și ritual*, Lucian Blaga decelează statutul fiecăruia dintre aceste elemente, mitul și magicul, întindându-le dincolo de dogmatică, și le înglobează în sfera lucifericului, a nedeterminabilului. În ipostaza istoric al religiilor, Mircea Eliade, în analiza culturilor primitive, va concluziona că în esență, reminiscență vie a primordialului revelat în plan profan, iar magicul aparține sferelor sacre, ambele fiind implicate în toate manifestările sacrului. Pornind de la această ipostază, Lucian Blaga va urmări convergența vizionară a ideilor istoricului religiilor și ale filosofului culturii.

Pe axa speculativă a mitului, Lucian Blaga va surprinde funcția revelatoare dovedită în mit, puterea de înfățișare clarobscură a misterului universal, căci, afirmă filosoful, „Misterul este ceea ce are puterea de a revela un mister cu mijloace de imaginație. Mitul convertește misterul în claritate, dacă nu adecvat, totuși în chip pozitiv, prin figuri care satisfac prin ele însele nevoia de claritate. Mitul, după cum vom reliefa în cursul prezentei lucrări, este un mod specific de gândire care se explică mundanul prin transmundan. De cealaltă parte, într-un registru psihologic, Mircea Eliade, în analiza culturilor primitive, va corela conceptul de mit cu sfera primordială, sacră a existenței, deoarece mitul reconstituie o cale spre absolut prin ritualizarea modelului arhetipal. Omul în ipostaza sa ancestrală, ancorat în mentalul primitiv, caută să se detașeze de transcendent, tinde spre necunoscut prin reintegrarea în ordinea primară, adică prin reproducerea poveștii cosmogonice.

Lucian Blaga, ca mecanism transgresiv, este o formă de exteriorizare, de ieșire din sinele consumului și aluziei, de mister și necunoscut. În acest context putem vorbi despre mit ca generator al

„...și pot să proiectez în misterul lumii un înțeles, un rost, și valori cari izvorăsc din cele necesități ale vieții și ale duhului meu”<sup>3</sup>.

Arta, privită drept instanță revelatoare și fundamentală în cursul diacronic al existenței, este înrudită cu gândirea mitică. Blaga și Eliade recunosc rolul esențial al reverberației în procesul de exprimare a sinelui. Geneza, funcționalitatea și scopul artelor are o natură poliedrică, reunind variate forme de manifestare a spiritului uman, în încercările filosofice de a revela misterul ei. Arta, după Blaga, implică prezența demonilor în modelul goethean, deoarece, consemnează filosoful în *Daimonion*, Goethe abordează distincția dintre om și divinitate – Marele Anonim, în termeni blagianeni –, iar demonul este sursa de manifestare a divinității în om, este sursa imboldului său creator. Astfel, Blaga atribuie aceste dimensiuni „intuitive, irațională, divinatoare”<sup>4</sup>.

În acest context al primatului interiorității, văzut ca „izvor neepuizabil de artă”<sup>5</sup>, Constantin Brăncuși înțelege firul miticului blagian cu cel al procesului de exteriorizare a sinelui răsunând în acel spațiu complex și incognoscibil cu mijloace raționale numit artă: „Treptele mitului sunt forate și ritmul magic omologal, adică demoniile. Or, demoniile compun cu precădere o operă. Ele ordonează ieșirea din sine, în direcția spiritualității, și numai ele duc, prin metodele magic, la mit, la opera de artă.”<sup>6</sup>. Postularea inconștientului ca nucleu creativ se regăsește în zona configurării expresionismului propriu, una dintre particularitățile nodale identificate tocmai de această întoarcere spre sine, de explorarea interiorității și de impulsurile înconștiente, „eliberate prin patos, entuziasm”, căci acest „inconștient are ceva din dionisiac de sorginte expresionistă.”<sup>7</sup>

Dar să fie oare arta tributară miticului care înglobează dimensiuni primordiale, epocă de expresie a cripticului, un mecanism de pătrundere în necunoscut? Confirmarea acestor lucruri survine prin enunțările celor doi gânditori, astfel Blaga afirmă că „poezia lirică încorporează mistere care poartă semnificațiile trăirilor subiective cu mijloace ce țin de calitatea ritmului”<sup>8</sup>. Literatura blagiană, cu precădere poezia, are o funcție revelatorie intrinsecă și se apropie de viziunea eliadescă, deoarece „textul liric redescoperă spațiul sacru, refăcându-l primordial”<sup>9</sup>, însă Blaga, în ceea ce privește temporalitatea, nu limitează timpul la cel adamic, deoarece filosoful încorporează în sacru toate segmentele axei timpului, timpul mitic visat de poet nu trimite doar la trecut; *illo tempore* înseamnă și prezent, și viitor, un timp sacru ce integrează și profanul, un timp circular, reversibil și recuperabil”<sup>10</sup>, consemnează Camelia Gavrilă. În esență, sacralul în sens blagian, intrinsec miticului, vizează depășirea ipostazei de individ, de ființă redusă la *soma*, la materie telurică, urmare, actul creației implică o dimensiune metafizică, transumană, iar asemănarea miticului blagian cu magul și cea a creației cu actul șamanic analizat de Eliade pot fi considerate, căci, în fond, în ambele contexte este vorba de un traseu inițiativ al spiritului care tendea la imediatul prin starea de extaz. Starea de extaz, la rândul ei, constituie nu

e, halucinante, ține de extaz, de trăirea «primitivă» specifică esteticii expresionismului. Poate, de asemenea, apropia extazul din filosofia blagiană cu starea dionisiacă, de la ipostazei poetice, consemnată de Ioan Mariș, ce permite trecerea dincolo de limitele lui, acest „extaz spre infinit”<sup>13</sup> configurând, totodată, „motorul expresionismului”<sup>14</sup>. Pozițiile lui Mircea Eliade, în aceeași direcție cu sistemul filosofic blagian, surprind valențele mitice ale mitului. Dacă în proză sunt reluate modelele mitice primordiale, poezia „este de (re)creare a limbajului”<sup>15</sup>, drama și filmul, constituie, de asemenea, repere elocvente în domeniul mitic, deoarece sunt decupate din coordonata temporală cosmică și plin în „timp concentrat”<sup>16</sup>.

Ideea reînțoarcerii la spațiul și timpul mitic este configurată în gândirea blagiană prin iluziile de istorie a religiilor ale lui Eliade în zona transmندانului, deoarece spațiul și timpul primordiale constituie *imago universalis*. Actul artistic și ritualul reprezintă, în fond, funcții extensive mitului, de căutare a unui spațiu și a unui timp adamice. Astfel, această revizuire este o reînțoarcere la începutul „validat metafizic”<sup>17</sup>, în acest context mitul recuperează nucleul care concentrează esența sacrului și punctul de pornire al construirii și reunificării a tuturor fenomenelor spirituale. Gândirea dogmatică blagiană, spre deosebire de experiența frustrată a primitivului receptiv la sacru, înserează în coordonata de spațiu și timp profanul, profanul, deoarece reactualizarea dogmatică înseamnă o proiectare și o identifi- carea fenomenului actual cu modelul arhetipal. În acest sens afirmă Ștefan Aug. Doinaș că „simte nevoia să identifice, în fiecare element actual al lumii, un dat primordial, un semn al veșniciei”<sup>18</sup>.

Retragerea în mit la Blaga devine o tendință a expresionismului pe care îl denunță. Filosoful admite principiul nietzschean că „orașul înseamnă moarte”<sup>19</sup>, urmasii fiind de legi raționale și clădit într-un mental rigid și areligios, după cum conștientizează. Prin urmare, omul societății moderne se desacralizează și este încadrat în spațiul pământului pe axa diacronică. Anistoricitatea pentru Blaga se configurează prin reînțoarcerea la universul, la universul a cărui esență spirituală este hrănită de credința în absolut și în arhetip. Mircea Eliade decelează rolul transgresiv al mitului: „Dacă nu e primit «ca dezvoltare a realului, nici ca revelație a unui comportament întemeiat de zei sau eroi civilizaționali nu e un adevărat mit, sau e un mit degradat, «devine basm sau legendă»”<sup>20</sup>. Lucian Ionescu, deoarece spre mit, magie și mister, parcurgând o dublă aventură, mai întâi, prin întoarcerea în sine, explorând propria interioritate ca expresionist, după cum sesizează Ștefan Aug. Doinaș: „omul expresionist se descoperă pe sine în aventura extatică a acestei experiențe care oare ce-l face să penduleze între mizerie și grandoare, să se reintegreze ritmurii universale și cosmicului”<sup>21</sup>, iar în al doilea rând, prin asumarea ideii că satul este singurul spațiu care păstrează încă suflul mitic.

Pe aceeași axă a mitului, în filosofia blagiană, magicul este reprezentat ca o *semirev*

ulează între orizontul cvasi-fizical – adică deși se manifestă în plan fizic, sfidează lăuntru – și natura psihoidă prin modul de manifestare și de transmitere – prin analogii mimetice de natură simbolică. Magicul antrenează potențialul mitic, căci animă și transgresivitate în „orizontul misterului”<sup>23</sup>, dar procesul nu se desăvârșește. Prin un fapt se constata că funcția primordială a magicului e de mediere între orizontul fizic și metafizic, un ecou în planul existenței naturale al dimensiunii transcendente, adică al zenitului transmundan.

De asemenea, potrivit tezei blagiene, elementul magic este prezent nu doar în planul fizic – metafizic, ci și în raportul om – obiect exterior; omul, prin relația cu materia înconjurătoare, nu face altceva decât să-și creeze propriul orizont subiectiv sau *intropatie*, cum este ea abordată în filosofia blagiană, căci „se flește”<sup>24</sup> obiectul: „sufletul însuflețind obiectul se însuflețește. Ne găsim cu aceeași legitimitate subiective a gândirii magice, într-un înțeles finalist [...]. Sufletul reactiv la intropatii și la gândire magică, fiindcă pe aceste căi își creează mediul, dar și el se înțește ca atare, în însăși puterea și substanța sa.”<sup>25</sup>. Astfel, tot o funcționare că va primi și fenomenul intropatiei, căci subiectivizarea, revărsarea sinelui în obiect crea lumea în perspectivă magică<sup>26</sup>, fapt ce dovedește primatul magicului în viața transcendentului, legătura dintre subiect și obiect este în sine criptică, este o „rădăcină”, de adâncime, în care magicul are un rol precumpănitor<sup>27</sup>.

Eliade, asemenea lui Blaga, recunoaște puterea revelatoare posedată de magic, și stabilește legătura dintre ființa umană și absolut, înglobând totodată epifanii și hierarhii primordiale. Existența spirituală a primitivului se configurează în dimensiunea magicului. Eliade vede în zele lui Eliade, sub semnul magicului stă întregul proces de emergență din rudimentar la ființă umană. Șamanul este o imagine a spiritualității ancestrale, astfel, spune Eliade că șamanul urmează un traseu inițiativ prin „zborul magic”<sup>28</sup> care implică moartea și reînvierea: „Știm că zborul șamanic echivalează cu o moarte rituală: sufletul abandonează corpul și se îndreaptă în regiuni inaccesibile muritorilor de rând. Prin extaz șamanul devine egalul zeilor, al spiritelor: capacitatea de a muri și de a «reînvia», adică de a-și părăsi și de a-și revizita trupul denotă că el a depășit condiția umană”<sup>29</sup>. O stare similară de extaz amintim și în cazul lui Blaga, căci o trăiește artistul blagian, numai că în mentalul primitiv acest extaz nu este doar o mediere, prin creația artistică și culturală, între orizontul rațional și cel necunoscut, ci este un mod de a exista. Magicul în gândirea ancestrală devine un element spiritual puternic care să substituie timpul și spațiul în care primitivul trăiește, precum și să atragă ipostaze mundane spre care acesta tinde prin reactualizări rituale.

De consemnat este faptul că starea de extaz atât în analiza culturii primitive de secolul XIX, cât și în filosofia lui Blaga este limitată și încadrată într-un timp concentrat, specific constituie momentul transcenderii, acmea existenței spirituale. Extazul este momentul în care se realizează o trecere de la starea de existență la starea de

tic, numai pentru a formula anumite *rezultate*, și nu numai împins la acest salt de prologice și de natură criptică a materialului pozitiv, asupra căruia se aplică. Intellectul ecvate fi o stare permanentă a intelectului, ci numai o stare, în care intelectul poate fiând în când, și din care intelectul revine la starea normală, enstatică”<sup>32</sup>. Transcend u Blaga este presimțit prin starea de extaz conturată în nuanțe dionisiace, după cum : a remarcat în exegeza blagiană, extazul la Blaga devine o formă de a rezona cu star a absolutului niciodată revelat și simțit în ipostaza umană; plenitudinea este necondițată de „eterna reîntoarcere în cercul mitic și magic”<sup>33</sup>. Trăirile paradoxale ale spirterizează gândirea dogmatică în totalitatea sa: „Sufletul blagian este spațiul unor ante, al extazului vitalist și al înfiorării misterioase, al strigătului dionisiac și al tiorizate”<sup>34</sup>.

Magical blagian este o (semi)desăvârșire, spre deosebire de mitul care creioninea transcendentului prin împlinirea iluzorie a revelații, însă cu toate acestea, l iie *semirevelării* o funcție substanțială (de altfel, numind-o „cea mai polivalentă i ului uman”<sup>35</sup>) care dinamizează celelalte forme de manifestare a misterului ce emerul magicului. Și, tocmai, fiind o *semirevelare* doar, procesul de *apokalyptein* deschidotețează misterul, prin urmare, magical poate fi considerat parte semnificativă a ce ituiie fundamentul viziunii bliagiene: „teoria lui Blaga despre funcțiile magicului ră manifestările majore ale spiritului uman (*mitul, sacral, dogma, metafora*) ilustia că marile teme și simboluri ale creație poetice, filosofice și dramatice se alimen ondul magic”<sup>36</sup>.

Sintetizând, mitul și magia fuzionează într-un mecanism transgresiv prin care omualitatea sa, încearcă să reveleze necunoscutul și să se apropie de absolut. În esență m gical sunt mijloace transgresive necesare existenței umane, atât în filosofia blagian viziunea eliadescă, deoarece, omul, prin ele, afirmă Blaga, vede și simte ceea ce nu se se simte, prin natura sa el „din chiar clipa când i s-a declarat omenia a bănuir cu prisc iediatul nu este locul său, planul și cuibul chemării sale”<sup>37</sup>. Justificarea propriului it de revelarea misterului și a lumii, nu poate fi decât una de natură magico-mitică, aș osofia blagiană „miticul și magical coexistă într-un efort al gândirii umane de a acce e interzise și întunecate, de a lumina în forța imaginii, a viziunii un orizont în e rios și refractar revelații”<sup>38</sup>.

## Bibliografie:

Blaga, L. (1983): *Trilogia cunoașterii*, ediție îngrijită de Dorli Blaga și s ductiv de Al. Tănase, Editura Minerva, București.

Blaga, L. (1987): *Trilogia valorilor*, ediție îngrijită de Dorli Blaga și studiu introd

Fântâneru, C. (f.a.), *Poezia lui Lucian Blaga și gândirea mitică*, Colecția Convorbiri, București.

Gavrilă, C. (2002): *Mitic și magic în opera lui Lucian Blaga*, Editura Junimea, Iași.

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

Șora, M. (1970): *Cunoașterea poetică și mit în opera lui Lucian Blaga*, Editura Minerva, București.

# Mitul mumelor și matricea stilistică, o constantă a filosofiei lui Blaga

Marta – Petronela AFLOAREI  
Universitatea Alexandru Ioan Cuza , Iași

*Abstract:* This paper proposes an analysis of a certain correspondence between a concept proposed by Blaga, named stylistic matrix, and a concept of Goethe, Mother's myth. The paper demonstrates that there are both similarities and differences between these two concepts. It analyzes the way in which Blaga appropriates some of Goethe's ideas, such as the belief in the latent power of the unconscious, the theory of models or of the originating spaces, as well as the idea of demonism. By making visible the relation between these two writers, this paper approaches Blaga's philosophy in accordance with Goethe's conceptions.

*Keywords :* myth, origin, unconsciousness, philosophy, poetry ; stylistic matrix, demonism, finitization, originality, reason.

Acest studiu pornește de la conștientizarea unei corespondențe între mitul goetheian al mamelor și conceptul de matrice stilistică propus de Blaga. Relaționarea la nivelul concepției se face cu modul în care Blaga își aproprie unele idei goetheene precum neîncrederea în rațiune și creditarea puterilor întunecate ale inconștientului, teoria modelelor și a spațiilor de origine, precum și ideea demonismului din dezvoltarea unor concepte originale sau totodată la bază și influența unei întregi clase filosofice occidentale (Jung, Spinoza, Goethe). În studiul nostru ne oprim cu precădere asupra aportului adus de Goethe în constituirea mitului poetic blagian. Acest studiu vrea să arate ce anume din gândirea goetheiană a influențat în timp o trăsătură blagiană, cât de mult preia Blaga de la scriitorul german și cum este tratat mitul al Mamelor merită urmărit în textele poetice blagiene din perspectiva pe care o are Goethe în Faust.

Intuiția noastră, pe care sperăm să o validăm în cele ce urmează, este că Blaga gândea atunci când își construiește propria filosofie abisală. Zona fenomenelor acoperite de inconștientul, reprezintă pentru poetul din Lancrăm un spațiu de explorare a revelației structurilor interioare, a adevărului ființial. Având această premisă, după corespondența dintre filosofie și poezie, în sensul în care era asumată de Blaga, Goethe, cu sublinierea modului în care Blaga preia mitul Mamelor în construirea propriului concept de "fenomen originar". Vom evidenția totodată și valoarea de suport ori cadru teoretic pe care textele poetice pe care traducătorul lui Faust o atribuie mitului "Blaga - însă - es



flex inconștient este circumscris mitului Mumelor, care constituie "locul de obârșii și Artei, adică sfera concepției artistice" (Doinaș, 260).

În ceea ce privește raportul dintre poezie și filosofie, putem afirma că între acestea există întotdeauna o legătură inalienabilă, ce a permis stabilirea unui transfer în ambele sensuri la nivel conceptual. De fapt, poezia folosește acele instrumente de natură mundană, care în mediul filosofiei sunt ridicate la rang metafizic tocmai prin faptul că reușesc să patruleze zone absconse, care în mod normal sunt refuzate privirii comune. Blaga susține că poezia intenționează să fie o revelație și izbuteste să fie doar o creație. Poezia aspiră să fie o revelație și reușește într-un fel să fie o revelație" („Elanul insulei”, pag.86).

Tot în privința relației filosofiei cu poezia, se poate susține că atât poetica blagiană cât și poezia goetheană prezintă două caracteristici. Pe de o parte, creația facilitează accesul la lumea simbolică și htonica a simbolurilor, dar pe de altă parte arta ascultă de determinările matriceice, respectiv de indicațiile circumscrise mitului Mumelor, căci "toate proiectele noastre sunt un spectacol deconcentrat, dacă sub ele și dincolo de ele n-ar stăruia ca o armatură matriceică" (Blaga). Raportul ce se stabilește între matricea stilistică și artă este unul de esențialitate: arta își are originea în conceptul de matrice stilistică, ce-i oferă suportul iconic și ontologic al ființării, dar în același timp matricea stilistică depinde de arta, căci alfel, ar rămâne o formă absconsă, ce nu ar avea o manifestare la nivelul conștiinței.

Conceptualizarea filosofiei goetheene în sfera poeziei blagiene

Într-un spațiu indefinit, spațiu obscur, tărâmurii latente, ocultate, toate se regăsesc într-o formă sau alta în poezia de meditație metafizică blagiană. Pornind de la afirmația lui Sergiu Al. Georghiu căruia "Înțelegerea unitară a operei lui Blaga presupune în primul rând înțelegerea filosofiei sale filosofice", vom menționa că acest efort cognitiv este pe deplin eficientizat datorită și înțelegerea filosofiei goetheene. În continuare vom arăta ce anume din gândirea blagiană se regăsește la Blaga, cât preia Blaga de la scriitorul german și cum și în ce măsură creația lor se află într-un plan de echivalență sau dacă există unele inadvertențe între cele două.

Ce este goethean la Blaga?

1. Renunțarea la autoritatea supremă a rațiunii și creditatea puterilor din universul psihic

În poemul dramatic, Goethe tematizează conceptul spațiilor originare în scena în care Faust promite Împăratului să aducă înaintea-i pe Helena și pe Paris. Astfel, Faust trebuie să găsească calea spre prototipuri care se identifică cu Mumele. Se interoghează aici nu doar despre valoarea lucrurilor. Mefistofel afirma: "mumele sunt de noi nu bucurosi numite" (versul 6).

poetic are acces prin intermediul sacrului. Este necesară o moarte simbolică („Și țărni și peste ochi/ ca o gravă pleopă”), care permite accesul la acest univers al posibilului, unde se sinte-/ luminează mii/ mume sub glee/ Iți iau în primire cuvintele./ Încă o dată”). Demersul amândorura este acela al cunoașterii, iar această cunoaștere nu este posibilă renunțând la rațiune și pătrunzând în neantul intelectului: ”În Golul tău sper să descopri demersul” (versul 6256).

## 2. Teoria modelelor

La cea de-a doua corespondență între Blaga și Goethe devine clară dacă analizăm poemul Ruraltia. În partea a doua, Blaga se raportează la zonele de origine și la faptul că acestea determină stilurile artistice („În chip de rune, de veacuri uitate,/poartă-o semnătură făpturii toate”). Din altă parte înserează în poemul de natură filosofică, în finalul textului o trimitere la mitul german al Mumelor (“Sub ceruri mumele-o poartă pe creștet”). Blaga se apropie de gândirea germană în sensul în care dezvoltă în propriile poeme aceeași aura mistică care transpare în literatura germană când vine vorba de zona latentă a inconștientului. Această corespondență este posibilă datorită faptului că Blaga a început să scrie în chip poetic prin surprinderea mitului Mumelor în esența lui.

## 3. Demonicul

În această secțiune vom considera corespondența dintre cele două sisteme filosofice în raport cu valoarea pe care o atribuie ideii iraționalului, un alt loc comun în care Blaga și Goethe se întâlnesc în literatura demonică. Romanticii, desigur, îi oferă lui Blaga datele necesare pentru creșterea concepției despre inconștient ca domeniu spiritual care încapsulează instanța daimonică, într-un demers numit de Blaga mitologic, reafirmă dihotomia negativ-pozitiv, pe care o atribuie zonei inconștientului, tărâmului Mumelor. Blaga subscrie gândirii goetice afirmând în Daimonion că “demonicul este o îmbinare de plus și minus, de afirmare și negare, de pozitiv și negativ”. „Demonicul e dincolo de orice măsură și irațional.” (p.238). În literatura romantică nu este înțeleasă aici doar sub forma sa de diabolic, ci devine o noțiune ce cuprinde atât pozitivul, un dualism care relevă ideea de geniu și demonic. Situația aceasta se află în literatura romantică în zona inconștientului ce se identifică la Goethe cu mitul Mumelor, iar la Blaga cu demersul poetic care are ca scop dizolvarea zonei inconștient și conștiința.

Prin ce se distinge Blaga?

### 1. Incapsularea esenței mitului în conceptul de matrice stilistică

Blaga nu dă mitului aceleași dimensiuni pe care le oferă Goethe. La Goethe, acest concept este în proporții și reprezintă măsură în care Faust reușește să aibă acces la cunoașterea și să ajungă în zona accesibilă a inconștientului și să facă posibil apariția în chip spectral a

are în cultură). Goethe reprezintă un reper indelebil, care-i furnizează o perspectivă asupra tărâmurilor originare. Mumele sunt privite de Goethe drept niște insute, sunt tratate cu reverență, dar în același timp sunt de temut, iar această temere provine din caracterul lor de ființe atotcunoscătoare, în al căror imperiu zac imaginile a tot ce există și are să fie.

Perspectiva blagiană concepe Mumele drept sursă a unor tipare, le clasifică și le dă răspunsuri pentru caracterul unitar al unor opere, atribuie acestui spațiu original dar nu și a darului creator. Această zonă abisală este pe deplin sugerată în poemul "Rădăcina", runele sunt asociate tiparelor, unor matrici ale gândirii artistice. Această "semnificație pierdută" constituie o trimitere evidentă spre mitul goethean al Mamelor. Dacă considerăm faptul că Faust obține accesul în tărâmul acestora prin intermediul cheii oarbe în chip magic, putem deduce că noțiunea care stă la baza creației, transpăreața imediată în formă voalată, adică se afla la granița dintre fanic/criptic. Pe cămin, Mumele nu se ridică la nivelul conștiinței, ci rămân într-un univers atemporal, fără noțiunea de rațiune.

În poezia "Rune", Blaga situează noțiunea de origine nu doar la nivelul creației ci în întregul univers: "Stane de piatră, jivine, cucută/ poart-o semnătură cu tărâmură". Referindu-ne la relația individual-universal, o asociere interesantă poate fi făcută cu Shelling, Der Glaube unde se prezintă ideea conform căreia credința se manifestă și este sensibil, dar există și o transpunere într-un plan inteligibil, la nivelul întregului univers. Al. George este cel care stabilește o certă corespondență între zona misterului blagian și a de factură romantică. Totodată, acest transfer la nivelul întregului univers este susținut de afirmația lui Eugen Simion, care susține că "Mișcarea imaginației străbate distanța dintre sufletul cosmosului, obiectul oricât de mărunț este ridicat la treapta universului."

## 2. Modul în care se obține cunoașterea

O nuanțare a unei diferențe față de filosofia goetheană, o reprezintă faptul că la Blaga criptic poate fi revelat în zona conștiinței în chip poetic. În spațiul real al conștiinței omului se lovește de lipsa de acces la adevăr, așa cum Faust este lipsit de cunoașterea absolută când încheie un pact cu Diavolul în acest sens. Totuși Faust percepe inconștientul drept o emulație a științei, iar atunci când întinde cheia oferită de Diavolul, cele două întruchipări dispar în direcția dilatării nefirești, înspre real, "la posibilul imposibil". Blaga obține cunoașterea prin simțirea în inconștient, dar el face acest demers cu conștiința existenței unei limite între posibil și imposibil, distinge posibilul de imposibil, el nu ia „nălucirile fanteziei drept realități”.

## 3. "Un Faust lipsit de spirit faustic"

O altă dimensiune a imaginii bliagiene este cea expusă de Doinaș, care consideră că

rilor". "Scriitorii expresioniști resping descriptivul, atât de familiar romanticilor, că  
zivilul, extaticul, fraza dezarticulată, amestecând frenetic realul și supranatu  
ientul și inconștientul". (Dan Grigorescu, Expresionismul: 116) Totuși, Blaga se situ  
plina continuitate a cunoașterii romantice goetheene, dezvoltându-se în același  
endent față de ea. Locul de întâlnire al celor două doctrine este tocmai identifi  
ului modern în conștientizarea romanticilor de existența a unui liant între rațiu  
nal, între materialitate și spiritualitate. Acesta este promotorul atitudinii goether  
igere a noțiunii de logică, prin apelul la mister. Goethe, în poemul său dramatic, și  
intele dacă nu sunt simțite, /Rămân reci". Așadar, nu cu instrumentele rațiunii se son  
e tenebroase, ci e nevoie de medierea simțurilor. Rațiunea ține de domeniul factolo  
ice o alienare a omului modern de sacralitate. Această alienare este profund resimț  
a, care prin intermediul poemelor sale încearcă "o resacralizare a universului ur  
dinea expresionistă este în felul următor observată de Blaga: "De câte ori un lucru e  
încât puterea sa interioară îl transcede, trădând relațiuni cu cosmicul, cu absolut  
atul, de atatea ori avem de-a face cu un produs artistic expresionist." Fenomenul mo  
zum îl vede Adrian Marino în studiul Modern. Modernism. Modernitate cons  
gurarea unor metode noi în legătură cu unele simboluri existente deja, idee la care I  
în studiul său: "Modernismul este noutate-combinație inedită a unui set de pro  
ice în vederea exprimării cât mai adecvate a unor serii de concepte, simboluri (lim  
narile probleme ale omenirii sunt aceleași dintotdeauna), în acord cu cele mai noi aș  
nului contemporan, cu trăirile și neliniștile lui."(1969, p.109)

## Concluzii

Considerăm că între Blaga și Goethe există o corespondență de concepție, filosoful r  
d la Goethe un model pe care și-l va asuma, în urma descoperii unei afintăți ce va c  
rții covârșitoare în timp. Acesta dezvoltă în propriu sistem filosofic, pornind de la  
elor, idei legate de inconștient și de teoria daimonilor.

utul român inaugurează o metodă nouă în privința explorării mitului Mumelor. Îl păș  
na inconștientă și îl dezvăluie în mod transfigurat în conceptul de matrice stilistică.  
ele apar deseori în textele blagiene, întruchipând misterul, zona adâncă inconștien  
te echivalentul în gândirea goetheană doar dacă ne raportăm la matricea stilistică. T  
ai această matrice stilistică constituie resortul textelor poetice și atribuie Mumelor bla  
unui spațiu latent, original, comun, izvor al creației și al artei.

ar, sesizarea unei anumite corespondențe între conceptul de matrice stilistică și  
elor conduce la o critică ce trebuie pusă într-un limbaj ce ține seama de spec  
ruia. Studiul relevă atât punctele în care se întâlnesc cei doi scriitori, cât și ceea

- 1, L. (1994): Trilogia culturii, Editura Humanitas, București
- u Al. George (1981): Arhaic și universal, Editura Eminescu, București
- no, A. (1969): Modern, modernism, modernitate, Editura pentru Literatură Unive  
rești
- orescu, D. (1969): Expresionismul, Editura Minerva, București

**Secțiunea a V-a - Secțiune specială:**

**POEȚI NEOEXPRESIONIȘTI**

## Utopii ruinate și mitologii personale:

### Mariana Marin și Angela Marinescu

Alexandru BODOG

Universitatea de Vest din Timișoara

*Abstract:* The main purpose of this paper is to discuss the extent to which Mariana Marin and Angela Marinescu, two of the greatest Romanian poets in the last half a century, created, as literary critics like Alexandru Cistelean and Georgeta Moarcăs think, to the Romanian neo-expressionism. In order to do that, I felt not only the need to mention (very briefly, of course) the role of some famous German Expressionist poets (Gottfried Benn, Georg Heym and Georg Trakl among others) in developing what we call the Expressionist vision, but also the necessity to “hear” some important Romanian poets (Alexandru Mușina, Andrei Bodiou, Romulus Bucur).

*Cuvinte cheie:* expresionism, utopie, alienare, mitologie, suferință

Multitudinea perspectivelor teoretice privitoare la natura expresionismului este întotdeauna fie și dacă ne limităm la opiniile poetilor care ocupă primele locuri în istoria acestui curent literar. Astfel, dacă Gottfried Benn vedea în expresionism un mijloc de instituire a unei noi realități, capabile să ofere „o nouă imagine a omului”<sup>1</sup>, Georg Heym își cristaliza angostările și viziuni coșmarești, precum și într-o retorică, reprodușă cu o stranie fidelitate în tablourile lui Kandinsky, merită să imprime o nuanță elegiacă infernului cotidian („Într-o zi e de a trăi la sfârșitul unei zile a lumii, într-o seară care a devenit așa de sufocantă ca duhoarea putreziciunii sale abia putem să o suportăm.”<sup>2</sup>). Zone similare au explorate și alți poeți precum August Stramm, comparat de Ovid. S. Crohmălniceanu cu Ion Barbu, sau Constantin Noica, care nu a ezitat să ducă expresionismul poetic pe culmile unor suprateme ale existenței. În epoca epocii, epocii structural pare a fi grandoarea: extincția, sacrificiul, absurdul, destructurarea literaturii, iminența apariției unui nou tip de om, iminența unui cataclism universal sunt doar câteva dintre monedele forte ale unei poezii în cadrul căreia orice prăbușire poate căpăta orice valoare poetică și o anumită valență ascensională.

În febra unei gesticulații poetice care frizează paroxismul, acești revoluționari trebuie să fie pierduți, *à la longue*, bătălia canonică. Semnificative sunt, în acest sens, observațiile de Marcel Raymond în capitolul *Către o poezie a acțiunii și a vieții moderne din secolul al XX-lea*, acolo unde, deși vizează mai degrabă spațiul poeziei franceze, el produce exact genul de sintagmă („pasiunea de a acționa în real”<sup>3</sup>) al cărei termen este utilizat pentru a se suprapune perfect peste durata de viață a expresionismului, pe

...ră extazelor programatice ale expresioniștilor germani un aer de înduioșă studine.

Unul dintre cele mai importante puncte de reper pe o eventuală hartă a expresionismului este, fără îndoială, conceptul de spațiu interior, definit succint în eseu lui Alexandru Mușina, *Paradigma poeziei moderne*. Asociat, rând pe rând, cu ultimele volume antume a lui Alexandru Mușina (*Un anotimp în Infern și Iluminări*), cu Trakl, Heym, precum și cu „întreaga poezie realistă”<sup>4</sup>, spațiul interior începe acolo unde contractul social lasă locul unei libertăți mai confortabile, care facilitează apariția unui „spațiu desemantizat [...], un spațiu dirijabil care vrea să evadeze [...], fiindcă e alienant, absurd (vezi Beckett, Ionescu etc., dar și T.S. Eliot, Frank O’Hara). E vorba de *spațiul interior* (ce nu poate fi redus la suflet, fiindcă și acesta se poate înglobează universul întreg), care trebuie semantizat, trebuie descris, exprimat”<sup>5</sup>. Este în toată puterea cuvântului, așadar, dar unul letargic, înghețat, așteptând să-și exprime existența textuală.

Încurcate fi-vor însă căile modernismului, căci, așa cum chiar Mușina sublinia în titolul dedicat poezilor expresioniști, totul sau aproape totul se reduce la variații elementare ale instrumentarului folosit și, mai important, la modul în care expresionismul înțelege să absoarbă și să utilizeze datele sensibilului: „Marii expresioniști (Trakl, Ernst Stadler, Georg Heym, Friedrich Benn, uneori Else Lasker Schüller sau Rilke) nu reacționează, nu acționează, nu interpretează (cu impersonalitatea unui «manometru sau voltmetru») ceea ce văd, aud, simt etc. Nu caută sensuri, nu dau sensuri, nu caută explicații, nu dau explicații. Ei sunt comitenti, în tradiția rimbaldiană, și cei care înregistrează și «cobaii». Dar, spre deosebire de Rimbaud, expresioniștii nu experimentează. Ceea ce li se întâmplă nu e rezultatul unei viziuni, ci doar se supun experiențelor pe care le fac alții”<sup>6</sup>. Elegantă și paradoxală – ca mai toate demonstrațiile lui Mușina, de altfel – , analiza propusă nu reușește să clarifice bizara conlucrare între inocentarea pasivității și presupusa impersonalizare a actului creator; „mobilizarea spațiului interior să fie, în consecință, o chestiune de simplă înregistrare și reproducere a unui material nediferențiat și, finalmente, indefinibil? Sensibilitatea expresionistă ca uriașă băncă – o idee atrăgătoare, ce-i drept, dar nu într-atât de atrăgătoare încât să fie scutită de o părțată, poate iluzorie) abordare exhaustivă.

Expresionismul a cunoscut, în varianta sa românească, cel puțin trei mari paradouri dintre ele fiind semnalate în lucrarea Georgetei Moarcăs, *Disonanțe: studii asupra expresionismului în poezia română contemporană*. Mai întâi, literatura română a livrat o producție poetică expresionistă, fără a beneficia, însă, de un corpus teoretic solid. Decurgând de aici, dar și pe baza unei evidente lipse de afinități între reprezentanții curentului, se mai poate remarca absența unei grupări ori a unei reviste de orientare expresionistă în spațiul literar autohton. Nu în ultimul rând, trebuie menționată și lunga lipsă de interes a criticii literare române postbelice care au fost, într-un context sau altul, afiliați unei di-



ului pur. Subintitulat *utopii și alte poeme de dragoste, Un război de o sută de ani* tratat în contrast cu ceea ce Bodiș numea „o poetică a realității”<sup>7</sup>.

Preocupată de complicațiile eului și nu de convulsiile sociale, de consecințele imediate ale frângerilor individuale și nu de suferința colectivă, Mariana Marin descinde în poezii în tunecatul deceniu ca o poetă surprinzător de stăpână pe propriile sale arme, iar unele dintre acestea se numără ironia („Vedeți, parabola își macină zi de zi dinții/ între două frîmțuri / deși – nici vorbă! – noi visăm cum nu se poate mai bine/ în mîlul gros din fereastră/ și dintr-un colț al școlii („Despre boală citise la 17 ani totul/ (i se părea o șansă)”<sup>9</sup>) sau confesivitatea acrobatică („Imaginar crepuscular („Despre orașele lumii, de bine, am zis/ și ele s-au prăbușit/ în decît țipătul/ unui copil,/ la marginea drumului,/ căutînd maci, într-o seară.../ Dintr-o clipă și pierdere a zilei, de bine!/ – privește cîntecul acesta simplu de care atîrnă/ singurele/ Despre cum am iubit,/ despre cum am uitat,/ despre singura mea moarte,/ de bine/ și de rău/ optit/ (la marginea drumului,/ căutînd maci)/ (un fel de existență, au spus)”<sup>10</sup>). Elementul căruia gravitează întregul volum este utopia, văzută drept unicul filtru capabil să scape măcar parțial spectrul unei univers alienant, iar remarcabilă, din acest punct de vedere, este enorma inventivitate tipologică: utopia iubirii, utopia singurătății, utopia menținerii, utopia imaginației se văd, rînd pe rînd, decăzute din drepturile lor naturale și reduse la starea de obiecte menite să populeze muzee dedicate dezabuzării și angoasei existențiale.

Apariția *Atelierelor*, posibilă abia după căderea regimului comunist, marcat de apariția Marianei Marin de utopia poeziei înțelese ca demers eminent estetic, abia în această carte putîndu-se discuta problema influențelor expresioniste din cadrul unei poezii care nu dăduse, până atunci, semne că ar putea vira în cotidian. Cu toate acestea, s-a dovedit că unul din echivalentele falacioase este într-atît de tentant încît necesitatea unei oarecare precauții și a unei circumspecții critice poate fi foarte ușor trecută cu vederea. În această privință, e greu să nu se gîndească cum reușește Georgeta Moarcăs să asemene activismul antiburghez al unui Heredia, condimentat cu exaltări misticoide și cu execuții în efigie ale unei mai degrabă naive noțiuni de civilizație modernă, cu criticile nonsimbolice formulate de Marin într-o scrisoare de solidarizare cu Liviu Cangeopol și Dan Petrescu. Ba mai mult, se poate spune că una din cauzele cele mai importante ale căderii în această capcănă este că poezia nu a fost încă suficient de liberă și că, în consecință, se putea încă să se considere că o asemenea cădere în capcănă era o dovadă de lipsă de libertate.

Romulus Bucur identifică, într-un scurt pasaj confesiv din cronică sa la *Atelierele*, un an al oricărei poezii care coboară în real: „Nu pot să nu mă întorc în timp cu mulți ani în urmă la cea glorioasă a lui *Cinci* (sau și mai înainte), cînd credeam că dacă spunem răspicat ceva, chiar înseamnă ceva; dar poate că această utopie este chiar țaria poetului”<sup>13</sup>. Este, în esență, nevoie de multă ficțiune a însemnătății pentru a construi un poem precum *O*

<sup>15</sup>) și parabole ale dezastrului istoric („Să fremătăm atunci de bucurie/ tu, spirit,/ <sup>16</sup>). Puținele paranteze luminoase din *Atelierele* sunt fie cele care și-ar fi găsit un loc în *izboi de o sută de ani* („Așa cum după afitia ani/ nu mă pot desprinde de imaginea noilor tînăr ieșind din ape/ călăuzit de lumina apusului/ undeva, pe malul fluviului,/ tîndu-te pe țărnișă/ jucîndu-ne apoi jocul unei morți surîzătoare/ și simplitatea, marelui salt în mijlocul elementelor)/ astfel și tu/ ar trebui să mă urăști mai puțin pentru tot ceea ce nu s-a mai întîmplat/ niciodată la fel”<sup>17</sup>), fie cele bătute de o luciditate care îndeamnă măcar temporar amploarea imperativului moral („– Să-ți fie frică de cuvîntul care strigau/ mai demult instinctele mele primare./ El este un fel de domiciliu forțat./ Iar tu/ mai poți întoarce niciodată între/ oameni”<sup>18</sup>).

Ar fi exagerat să se afirme că *Mutilarea artistului la tinerețe* este o carte concepută ca o *elo mortis*, dar cert este că acest ultim volum antum reflectă modul în care Mariana Marin a învățat să-și încheie conturile cu poezia. Un biograf respectabil, indiferent cât de mult să-l lăsa el așteptat, nu va avea cum să evite nici frecvența poemelor retroproiective în care amintirea olimpiadă a rememorării („Cînd m-am apropiat de treizeci de ani/ a început vîntul din dezastrul devenea tot mai intens./ niciodată nu știam/ dacă a doua zi voi mai fi în viață/ nu se va rupe arcul./ dacă roțițele n-o vor lua dracului la vale”<sup>19</sup>), nici abisalitatea livrării în condiții de disperări evanescente („De-aș fi știut să-mi pierd la timp umbra./ de-aș fi știut să mă rădă cu degetul./ să mă predau la timp poliției./ de-aș fi luat calea bisericii/ ori mi s-ar fi dat complexul Karenina...”<sup>20</sup>).

La aproape două decenii de la debut, după ani în șir de tăcere atent supravegheată de Mariana Marin își reia vechea „voce”, cu marea deosebire că aceasta nu mai este, adevărat, doar vechilor accente neoexpresioniste (angoasa, alienarea și revolta), ci în plus și elemente de factură romantică (observația îi aparține lui Andrei Bodea, care amintează chiar poemul care dă titlul volumului: „Cu diferențele de rigoare sentimentale și de epuiere care se epuizează, al încrederii care îl părăsește pe poet e de regăsit și în romantismul românesc. [...] Asemenea lui Heliade-Rădulescu, lui Eminescu, sau lui Macedonski, eu am rămas a Marianei Marin e părăsit și de muză.”<sup>21</sup>). Mergînd chiar mai departe, nu pot fi ignorate și influențele Marianei Marin pentru poeți precum Virgil Mazilescu, Ion Mureșan, Anne Sexton, Sylvia Plath, emblematică în acest sens fiind, printre altele, prima dintre cele șapte poezii care se regăsesc în *Mutilarea artistului la tinerețe*: „Nici gazul Sylviei Plath nu este poezia, nici rînghia Veronicăi Micle nu are săpun./ Din cînd în cînd amintirea stinsă a Țvetănaia în care se înecă Ahmatova/ și mizeria, sărăcia acelui Ierusalim/ din care Elsa s-a născut./ Da, Sapho, s-a mai îngrășat pămîntul/ de cînd ne-ai lăsat./ Celebra ta urățenie/ și viața lui Emily/ n-au făcut să ajungă pînă la mine decît acești mărăcini/ ce-mi strîng ai tăi/ cîtușel/ talentul și viața.”<sup>22</sup>

Spre deosebire de poezia Marianei Marin, cea a Angelei Marinescu deține toate c

*'ajului final* oferă, mai ales în volumul de debut, certitudinea că influența expresionismului tinuat să se manifeste.

Ceea ce Nicolae Manolescu numea, într-o cronică la *Var*, „absolutism tranșant” festă plenar în *Sânge albastru*. Construit cu deosebită atenție pentru rigorile formei, este conservator în ceea ce privește elementele de suprafață (de la titluri și rime până la vizarea grafică a textelor), acest debut întârziat nu este nici pe departe un „copilul său, cu atât mai anacronică dovedindu-se astăzi relativ recenta sa reediterare”. Cu obsesia sa pentru puritate („Zeite, zbor inconștient spre voi./ Cu tineri unat de aripi./ Sînt eu adolescentul pe care-l așteptați?/ Surîsul meu e blînd și palid în față („Trupul tău e tăiat subțire cu lama/ Încît lumina răsfîrîntă din tine-i albastră/ Căci al despăcat.”<sup>28</sup>) și supraviețuire („Aș vrea atît de mult să fiu/ Încît și-n urma mea să se audă cîntec să țip.”<sup>29</sup>), această poezie forțează într-atît limitele analogiei poet – zeu încât, de la început, suprapunerea celor două instanțe devine totală. Poetul-zeu sau zeul-poet este condamnat să existe pe mai departe într-o lume a cruzimii fără de sfârșit, o lume peste care nu se poate fi abătut blestemul celor care nu au mai apucat să se nască („Pe acest pămînt al marelui și al micului senzual tulburi/ Au năvălit țipînd lungi copii./ Aș vrea s-ating cu mîna pîntecele și să se scindă/ Să simt cu pulpa degetelor cum le pîlpîie/ Pielea pe gîturile umflate de sînge și de suferință personale sunt, la Angela Marinescu, teme precum angoasa, teama de moarte și de singurătate, vocația autodistrugerii.

*Structura nopții* se deschide cu un poem de proporții, elogiu al tenebrei interioare, un text de mitizare a coșmarului teluric și individualizare a infernului metafizic. Este un poem apocaliptic și meditație asupra condiției ingrâte a eului creator, poemul își etalează un lirism halucinatoriu cu o ostentație retorică de care expresioniștii germani nu s-au putut deloc străini. Inflația subiectelor și „obiectelor” lirice pentru care majuscula ar trece de la a fi o a doua natură (moartea, timpul, noaptea, zborul, focul, marea) este dublată de o că impregnată de o sobrietate ceremonială. Amintind de Trakl și Bacovia ca modele, Gheorghe Grigurcu se oprește asupra dorinței de a trăi, de a exista „în calitate de creatură gerată ofrandă adusă artei”<sup>31</sup>, concluzionând că „Angela Marinescu își configurează o identitate substanțială care îi acordă de pe acum un loc în rîndul *Stürmerilor* liricii noastre.”

Nume proeminente ale poeziei românești postbelice, Mariana Marin și Angela Marinescu se intersectează, fapt mai puțin cunoscut, și în ceea ce privește o coincidență curioasă: ambele s-au confruntat cu tuberculoza în tinerețe. Experiență-limită fundamentală pentru ambele, ambele și mai toți expresioniștii germani, boala și variațiunile pe tema efectelor ei pe termen lung și lung (singurătatea, angoasa și suferința) sunt omniprezente pe traseul biografic al celor doi poete de care se ocupă această lucrare și reprezintă, în ultimă instanță, suferințele și întorsăturile în orice analiză care vizează influența expresionismului în literatura română și contemporană.

Manolescu, N. (2001): *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu. I. Poezia*, Editura Aula, Braşov.

Marin, M. (1981): *Un război de o sută de ani (utopii și alte poeme de dragoste)*, Editura Albatros, Bucureşti.

Marin, M. (1990): *Atelierele (1980-1984)*, Editura Cartea Românească, Bucureşti.

Marin, M. (1999): *Mutilarea artistului la tinerețe*, Editura Muzeul Literaturii Române, Bucureşti.

Marinescu, A. (1969): *Sînge albastru*, Editura pentru Literatură, Bucureşti.

Marinescu, A. (1979): *Structura nopții*, Editura Cartea Românească, Bucureşti.

Moarcăs, G. (2011): *Disonanțe: studii asupra expresionismului în poezia română contemporană*, Editura Universității „Transilvania”, Braşov.

Molcuț, Z. (2004): *Poezi expresioniști germani într-o viziune nouă: Gottfried Benn, G. Heym, Ernst Stadler, Yvan Goll, August Stramm, Georg Trakl*, Editura Grai și suflor națională, Bucureşti.

Muşina, A. (2004): *Paradigma poeziei moderne*, Editura Aula, Braşov.

Raymond, M. (1998): *De la Baudelaire la suprarealism*, Traducere de Leonid Diru, Introducție de Mircea Martin, Editura Univers, Bucureşti.

# Elemente expresioniste în lirica Leonidei Lari

Victoria SOTNIC

Universitatea de Stat din Moldova, Chișinău

*Abstract:* Complex and unequal, the artistic creation of Leonida Lari meets the features of synthetic expressionism, resulted from the symbiosis of a native expressionist attitude which had reverberated the civic nuances of her lyric and of an expressionism adopted from abroad. The originality of vision and style. The transcending vocation, the tendency of reality mythicization, the inclination of returning to archaic, the destructiveness and Dionysian character of feeling elements that places the creation of Bessarabian poetess in the descent of Blagian metaphysical expressionism, while apocalyptic landscapes with grotesque accents, anguishing visualization feeling, stridency of landscapes approach her poetry to the Bacovian pessimistic expressionism.

*Cuvinte-cheie:* influență, receptare, expresionism nativ, expresionism sintetic, nihilism

În debutul studiului *Literatura română și expresionismul*, Ovidiu S. Crohmălnic afirmă că, în arealul culturii române, expresionismul a fost puțin explorat, minimalizându-se importanța chiar și de distinși critici ai vremii, precum E. Lovinescu sau G. Călinescu. Acest lucru s-a răspândit și încetățenit în spațiul literar românesc grație teoretizărilor, cu preluări din poezia modernă, ale lui Lucian Blaga.

Racordându-l la spiritul culturii autohtone, dar mai ales la propria structură sufletească, Blaga a evidențiat și accentele nihiliste, Lucian Blaga „îmblânzește” expresionismul românesc, potențându-i coordonata metafizică. Astfel, în perimetrul culturii românești, expresionismul a fost receptat inițial în ipostaza lui spirituală, conceptualizările blagiene transformându-se în direcții de orientare ale viitoarelor orientări expresioniste. Ecouri ale expresionismului călătorit în România au fost vizibile la „poetii pământului” (M. Mincu), valorificatori ai unui „expresionism românesc” (E. Simion), prelungindu-se, bineînțeles cu modificări esențiale, și în lirica actuală. În creația poetică postbelică basarabeni Lucian Blaga a însemnat nu doar posibilitatea apropierea culturii noastre culturale românească de care au fost izolați din cauza regimului proletcultist, ci și posibilitatea de a utiliza modelul literar european, un liant artistic care a făcut posibil contactul acestor creații artistice occidentale și a facilitat integrarea lor într-un orizont literar și cultural comun. Lirica din Basarabia postbelică, neavând deschidere spre repere culturale universale, a asimilat elementele curentului expresionist prin filieră blagiană, basarabeni de orientare expresionistă, fiind legați de opera precursorului prin aceeași căutare a universalului arhetipal, prin tendința de mitizare a realității, de căutare a

uirea unei stări lirice. De aici, toți poeții expresioniști postbelici și contemporani vizați din perspectiva acestor două modele, a expresionismului metafizic blagian, cu rădăcini în expresionismul german și a celui nihilist bacovian, modele care actualizează cele două direcții de abordare a crizei ontologice în modernitate delimitate de Gianni Vattimo în *Sfârșitul modernității. Nihilism și hermeneutică în cultura postmodernă*: o direcție a „filosofiei nihiliste”, care „tinde să vadă în criza umanismului numai un proces de decădere prin pierderea valorilor, umanitatea”, și a doua, „în sens larg expresionistă”, în care criza „se configurează atât ca o amenințare, cât ca o provocare”, aducând o „expresie a «spiritualului» care își caută ajutorul ruinării formelor” [13, p. 38].

Și Eugen Simion, urmărind modul de manifestare al expresionismului în literatură, observă profilarea a două atitudini poetice, complementare celor două perspective ontologice delimitate de Gianni Vattimo, care configurează două tipuri de poezie: o poezie „tragică” care ruiește „viziuni sumbre, grotești, sinistre, comunică exasperări, spaime, deznădejde, înfrângerea cataclismelor, condamnă civilizația dezumanizantă, mortifiantă” și o poezie înfrântă „arhaicul, elementarul, increatul, concepând mântuirea ca înapoiere la origini, la izvoare, lansând în scopul acestei vestiri, proiectând într-un viitor nedescris” [11, p. 92].

În discursul critic al poeziei contemporane se reliefează distinct interesul pentru existența unei sensibilități poetice numită «expresionistă», analiza căreia în vederea conceptualizării și înțelegerii ei începând cu poezia șaizecistă se stabilește o „tradiție” expresionistă în interiorul poeziei românești, care, influențată de fenomenul de pseudomorfoză și al relației de tip catalitic, dezvoltă două tipuri particulare de expresionism românesc, proiecții ale unui „expresionism românesc”. În acest sens, raportându-se la poezia contemporană, Al. Cistelega definește neoexpresionismul, mutația pe care o suportă definirea expresionismului românesc și a poeziei românești postbelice, începând cu creația poezilor șaizeciști, în mod special a Angelei Marinescu și care va deveni o dominantă a poeziei postmoderniste.

Înscriindu-se cronologic în perioada de revalorificare a expresionismului modern și a neoexpresionismului, creația Leonidei Lari nu atinge cotele acestuia, dar, în poezia sa, poeta asimilează, remodelează și resemantizează în manieră proprie, elementele celor două direcții: „expresionism de tip blagian” și „expresionism de tip bacovian”. Sub acest aspect, creația Leonidei Lari reprezintă o fază esențială în asimilarea valorilor liricii moderne în spațiul românesc, pe Prut și Nistru, perspectiva expresionismului făcând posibilă revenirea poeziei basarabene la arta veritabilă.

Deși poezia postbelică românească, conform opiniei Georgetei Moarcăș, prezintă caracteristici ale expresionismului de tip bacovian, atestăm totuși, în creația unor poeți, joncțiunea celor două direcții expresioniste. Lirica Leonidei Lari, eterogenă și greu de încadrat într-un proces, poate fi analizată în raport cu ambele modele. Elemente precum tendința de mitizare a

zende realul, de a accede la tainele nepătrunse ale universului. *Piața Diolei*, spațiu izant, devine în lirica poetei tărâmul împlinirii, al evadării din mundan într-o rea esibilă muritorilor de rând. Focul, „*tandă stihie*”, element dominant al imagină ic al poetei, generează semnificații mitice, fiind expresie a fanteziei creatoare și a spir detașează de contingent („*Arsesem toată. Fără greutate / nu mai eram legată de pământii un timp pe deasupra pieței / orașului natal, fără ca nimeni / să-și bată capul ce e decât o simplă flacără solară*” (*Solară flacără*)).

Simbolul *Marelui vânt*, devenit și titlu al unui volum de versuri, întemeiază în i un mit al libertății și al descătușării, amintind de blagiană frenezie a spiritului doriteze din temnițele ființei. Astfel, osmoza dintre mitic și metafizic reprezintă și pida Lari o cale de potențare a misterului prin relevarea latențelor magice ale lucrurila blagiană e traversată în primele volume de scenarii cosmice, care reflectă dorințărginire și dezlănțuire stihiiinică a ființei (*Dați-mi un trup voi munților, Vreau să uite în volumele de mai târziu de scenarii apocaliptice, configurate de noua poziție a ne (Tristețe metafizică, Un om s-aplecă peste margini, Călugărul bătrân îmi șopte ale unor scenarii cosmice, care amintesc de năzuința blagiană a integrării mentar în armonia originară, surprindem și în lirica Leonidei Lari. Dorința de întică, amintind de fervoarea eului blagian din Dați-mi un trup voi munților, e reflectnea consubstanțialității cu natura a eului personalizat din următoarele versuri: „Ac eu, dragul meu, e seara, / Căzută peste șes ca o pleoapă, / Sub care germinează primierbibile cu sucuri le adapă. / Aceasta nu-s eu, dragul meu, e teama / Iubirii ta rătate, / Aceasta nu-s eu, dragul meu, e vama, / Eu nu-s, eu nu-s, pentru că su” (Aceasta nu-s eu), relevând, astfel, tendința eului fragmentat de a-și anula identitate; ipirea cu Marele Tot.*

Prin mijlocirea luminii, venită ca și în lirica blagiană din timpuri originare, îndrăgoezia *Să respirăm lumină* săvârșesc un ritual de osmotică întrepătrundere, de reven tea inițială, la acel eu colectiv de dincolo de individuație, la ipostaza de arheu: „ it pe numele meu de veacuri / te-am strigat pe numele tău de veacuri, / și tot ce sun , tu, / deși cu adevărat ai nimănu nu suntem. / Nimeni nu aparține cuiva / Unul e în lți sunt în unul”.

ia de reîntoarcere la sursele originare definește în creația lui Lucian Blaga un r atului. Nostalgia începuturilor, temă tipică expresionismului, se manifestă în c ană prin regresivitatea ființei în timp, spre întoarcerea către existența larvară, vi mată în poezia *Liniște între lucruri bătrâne* („*Dar mi-aduc aminte de vremea câr , / ca de-o copilărie îndepărtată*”) sau în *Viziune geologică* („*O amintire grea apa lte ere, / spre care sângele și astăzi mult se cere*”). Desprinderea de matricea cos ea în istoricitate nu pot declanșa decât o profundă criză a eului, reflectată în dram:

vreun vânt cosmic ca pe niște stropi de lumină? (...) Cine am fost noi, semințelor, în fi om, grâu, pâine?” (Sămânța de gând).

Intuiția unei vieți plene într-o lume de dinaintea de geneză, a cărei amintire s-a at cu căderea în timp, se redeşteaptă în conștiința eului din poezia *Se poate întâmpla*. sește certitudinea, acesta poartă în sine fragmente dintr-un trecut imemorial, di iență anterioară exilului în mundan: „*Se poate întâmpla că te-am văzut / Pe un tărâ visătoare / Încă-nainte de-a ne fi născut / Și de-a ne-nchide-n trupuri fiecare. // Poa i pe când stăm plecați / Pe propria-ne moarte-ascunsă-n ele, / Vechi amintiri r murați / De-acel tărâm de dincolo de stele*”. Astfel, nașterea generează, în lirica Leo aceleași nuanțe tragice, ca și blagiana „trimitere în lumină”. Moartea devine unica găsire a patriei originare prin anularea limitelor spațiale și temporale: „*Și cât de strai nult, cumplit / E de la sfera ta spre-a mea suișul: / Nu vieții îi e datul de unit, / Doar n -a scoate învelișul*”.

Drama eului e acutizată de manifestările naturii, care evocă amintirile unei c ce a ființei: „*Un vânt se bate-n arbori și frunzele tresar, / Și ultimele, triste, cad la pă te. / De câte ori e toamnă, de-atâtea ori îmi par / Căderile acestea nedrepte și ciud și ploaia tristă pe care o ascult / Cum cade monotonă pe dealuri și pe vale / Îmi pa cu aspre ecouri de demult / Și-mi amintește clipa căderii ancestrale*”. titudinile din textul amintit, se transformă în convingerea existenței unei lumi atemp știu că este-un spațiu fără de ierni și veri, / Unde nu cade frunză, unde nu cade plo ; neîndoielnic, nu se aud căderi / Și nici o forță oarbă lumina n-o îndoaie” (*Es u*).

Dar ca și în lirica precursorului, în poezia Leonidei Lari frenezia vitalistă a eulu nele de debut e înlocuită, în volumele de mai târziu, cu o scădere a dinamicii, cu o m ală, echivalentă cu ceea ce Blaga numea „ruptură ontologică”. Planul reprezentărilor u universul exterior se schimbă, acesta căzând într-o dramatică „tristețe metafizică”. lirica poetei basarabene, viziunea dezastrului expresionist cumulează și nuanțe so ririile apocaliptice ale Leonidei Lari sintetizând un univers desacralizat, în care va te s-au perimat.

Georgeta Moacăș remarcă însă că după generația '60 expresionismul românesc ia gurație, modificându-și definiția: „Principala mutație pe care a suferit-o defi sionismului, este pierderea absolutului, a transcendenței” [9, p. 44], pierdere ce a ge ietate de tip bacovian în fața ilimitatului.

nier al unei existențe cu un deznodământ prestabilit, eul din lirica Leonidei Lari trî depressive bacoviene: „*Toată în lucru și în drum / Cu zile, nopți înghesuite, / Prive mare cum / Cotidianul mă înghite. / Totuși nu plâng decât subit / De la vre-un ver useșe, / Încolo îmi e trist cumplit, / Încolo-i mare de tristețe*” (*Viața*). Aceeași mișca



și pe câteva momente / Cu tot cu oameni, țări și parlamente, / Amenințând să piară  
prins”. Dacă în universul liric bacovian, invadat de thanatic, ființa s-a înstrăinat de creație  
ând șansa oricărei salvări, în lirica Leonidei Lari, lumea, gata să se dezintegreze  
aște calea mântuirii prin sacru: „Atunci o mână apără de sus / Și a ținut-o strâns ca  
e, / Și-avea cea mână semne de la cuie, / Și-am înțeles că este-a lui Isus” (Cutremur  
înt).

Același tablou al destrămării, al alunecării omenirii în neant, e recreat în poezia  
i pământ. Violența cromatică a peisajului, reflectând un univers în care se instaură  
il, este atenuată de intervenția unei forțe divine: „În această ardere și alunecare nu  
u, / Ne mai țineau rugăciunile către Domnul, / Păream lumânări de nestins între  
cânt”. Astfel, viziunile apocaliptice sunt atenuate în lirica Leonidei Lari de inflexi  
onice, ce edifică perspectiva salvării umanității prin sacru.

Reverberații ale sensibilității bacoviene descoperim într-o serie de texte ce a  
otiv toamna (*Târzie toamnă, Cădere de frunze, A întornat devreme*), nins  
oarea) sau care evocă stări bacoviene (*Spleen*). Viziunea unei lumi bolnave, în ca  
re posibilă nicio salvare, trezește în versurile poeziei *Spleen* de Leonida Lari, ca și în  
recursorului, un sentiment al alienării în fața trecerii iremediabile: „Bolesc prea mult  
te care / Mă duce în pământ și nu în stele, / De-acu e toamnă... n-a mai curge floar  
meu, în calea vieții mele // E toamnă, tot mai toamnă, ploaie, fiere... / Și cade frun  
ri departe, / Și nimeni n-o ferește de cădere, / Și nimeni nu mă apără de moarte.”

Căderea frunzelor capătă în lirica autoarei conotații bacoviene, sugerând perisabil  
i, în timp ce ninsoarea devine, ca și în lirica bacoviană, simbol al surpării interioară  
ământării umanității, potop neantizator: „Imaculat dezastru! Unde-s, unde / urmele lui  
cut să sufăr ? / Zăpada totu-nghite, totu-ascunde, / chiar și pe mine - albă-s ca un m  
oarea).

Asumarea existenței din optica unei sensibilități moderne, a generat și în lirica Leo  
un sentiment al prăbușirii lumii, al crizei umanității. Spre deosebire însă de eul  
vian, pentru care orice perspectivă a schimbării e abolită din start, cel din lirica p  
abene va oscila între două atitudini contrare: detașare și angajare. Acesta va încerca  
vărteze, prin transcenderea realului, de universul în soluție, invadat de forțele răulu  
cerca și să-l schimbe, prin coborârea transcendenței, în ipostaza divinității, pe pământ  
mea lumii aflată în declin e, prin urmare, în lirica autoarei determinată și de atmo  
sferală a epocii, ceea ce nu o face însă prozaică, aceasta reușind să depășească,  
în perspectiva amplă, coordonatele restrictive și limitative ale contextului social-politic.

Reînnoind tradiția, revigorând și valorificând în spiritul vremii canonul lovines  
i neomoderni cu tendințe expresioniste au racordat trăsăturile definitorii  
ismului la spiritul referențial al timpului și spațiului în care au activat, dar mai a

monstreze că prin tematică și stil, dar mai ales prin accentul pus pe propria experiență, expresionismul îi este poetei consubstanțial.

Analiza liricii Leonidei Lari din optica celor două modele expresioniste a urmat să evidențieze în evidență specificul și originalitatea acestei poetici și niciodată să inducă sugestii ale expresioniste hibridizate, întrucât afilierea, conștientă sau inconștientă, a poetei la cele două modele nu poartă semnele epigonismului. Leonida Lari nu-și alege ca expresionistă printr-o opțiune afișată, declarată, ci printr-o adeziune spirituală, ce rămâne afirmația lui Șt. Aug. Doinaș: „În manifestarea unor preferințe literare ne place să ne asemănăm cu noi înșine, confirmarea că facem parte din aceeași familie de spirite, faptul că ne descoperi pe noi în opera altuia” [3, p.134]. Ideea unei comuniuni spirituale, înmănușată de regăsirea individualității în alteritate, nu este invadată și de H. R. Jauss în *Pentru o hermeneutică literară*, unde găsim afirmația: „Conversația imaginară, care depășește distanțe de timp, nu se reia decât atunci când un autor ulterior recunoaște într-un precedent un predecesor al său și descoperă în el o întrebare pe care și-a pus-o el însuși și căută dincolo de răspunsurile de care dispune deja...” [apud 7, p.13].

Astfel, putem vorbi în cazul Leonidei Lari de un expresionism nativ și de un expresionism adoptat. Pe o linie poetică plecând de la Blaga, aceasta va cultiva stilul extatic și vizionar, accentuând fantezmele-i accente mitice și metafizice orientate spre transgresarea realului imediat, căutându-l în spații ale primordialului. De Bacovia o apropie conștiința comună a lumii, nuanțată artistic prin grotesc, cu diferența fundamentală că lumea bacoviană este vădită din orice perspectivă, în timp ce lumii Leonidei Lari i se oferă șansa mântuirii prin revelația divinului.

## Referințe bibliografice

- Blaga, H. (2008): *Anxietatea influenței: o teorie a poeziei*. Traducere și note de Rareș Foldovan, Editura Paralela 45, Pitești.
- Doinaș, Șt. Aug. (1971): *Literatura română și expresionismul*, Editura Eminescu, București.
- Doinaș, Șt. Aug. (1996): *Eseuri*, Editura Eminescu, București.
- Doinaș, Șt. Aug. (1972): *Poezie și modă poetică*, Editura Eminescu, București.
- Doinaș, Șt. Aug. (1980): *Lectura poeziei*, Cartea Românească, București.
- Popa, A. (2001): *Expresionismul în poezia română: de la Lucian Blaga la Leonard Cohen*, Prut Internațional, Chișinău.
- Popa, A. (2008): *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Paralela 45, Pitești.
- Popa, M. (1975): *Poezie și generație*, Editura Eminescu, București.
- Popa, M. (2011): *De la Blaga la Bacovia: o căutare a continuității*, Editura Paralela 45, Pitești.

**Secțiunea a VI-a:**

**LUCIAN BLAGA ÎN TRADUCEREA STUDENȚILOR**

## Traduceri în limba engleză

### POJOGA

ersitatea „Lucian Blaga” din Sibiu

lureșan, *The Glass*

fairy-like night. The moon is shaking yellow and round in the glass.  
my finger in the glass. Then I put my arm in the glass until it reaches the elbow.  
I put my arm in the glass until it reaches the shoulder.  
odka is cold as ice.

the bottom of the glass is a great stone floor.  
There are also dead leaves and black roots.  
There is also a wrecked rubber boot.  
At the bottom of the glass there is also a rusty oven.

I put my head in the glass. The vodka is cold as ice!  
I put my eyes in the glass. In the glass I see well even without glasses.  
In the glass all is joy and peace!

The stone floor is white and pierced by red vines.  
I see the beast. Now I hear it purring slowly like a cat.  
I see its blue legs. I see its amazing tail coming out of the stone floor.

At the bottom of the stone floor there is a clear spring. It murmurs crystallized over the stones.  
I found him, the grass is evergreen. Delicate flowers grow in the grass.

They are as small as dolls swim in the spring. They swim with rapid movements.  
They swim dressed in small, lively-colored gowns and shirts and pants.

They are the glass angels. The glass angels don't bite and don't harm anyone.

I could puke from pity. I could puke from sadness.  
I could puke thinking I could swallow a glass angel.  
I could puke thinking he would suddenly be very alone,  
I could puke thinking that he'd cry all night inside me,  
I could puke thinking he'd sing kindergarten songs inside me.

joy and peace!

reature has a father-eye and a mother-eye.

glass I see well even without glasses.

in the mother-eye: Child, when will you get your mind straight?

in the father-eye: Child, when will you get your mind straight?

lass is shrinking like an iron circle around my forehead.

the head is still hitting the walls: one-two, one-two.

lass angel is crying out loud because of the pain.

lass angel is singing inside me in a weak voice:

comes, here comes the spring!

joy and peace!

Es. Pop, *if i hadn't been forced to talk*

dn't been forced to talk,

ld've never talked.

. was six they didn't ask me

ll was good, because i used to stay under talking

nder an air-locked bell of cast iron.

l to hide there a science

ney forced me to lose when i became six.

l to see the angel not in my sleep, but always,

ad daylight,

reality is undeniable.

haven't forgiven them for the fact

ney put me in school,

; i had to talk,

iter to try and be like

hers, who were speaking

oving their hands and feet,

ing me with their liveliness.

today i speak only with fear,

se i'm still living there, under the bell,

lking makes me sick.

t have anvthing human to sav.

lost unforgiving science from all sciences,  
only one that could've made death bearable

and cars more indulgent.

Coman, *Me*

being numb for a long time I find myself irresistible again.  
I run my own mind with the speed of a young cheetah  
with twice the speed of a young cheetah I run across the chamber.  
I find myself incredible pleasure. I just feast upon the air: I'm happy.  
I barely cope with myself ( I recognize myself even when I'm dancing).  
My incredible cunningness I get close to my heart.  
I talk to myself but I must be careful: only by praising myself enough  
I get by from one day to the other.  
I find myself truly an amazing being  
I don't know what else to do: I find myself irresistible.  
I look out the window and the earth rushes in the chamber like clear water.

John Komartin, *Only alone*

alone I can adulate myself  
I ceaselessly feel my body  
I feel the sack  
I feel the wet dirt  
I go a little deeper  
I feel the skin  
I work myself on the muscle I drill  
I reach through the tissues  
I find inside the thick fat that looks like clay  
I find an Eskimo who's excited  
I find the seal hunt  
I find everything only for the quietness  
I find the bad meat  
I'm scared of dying  
I find which neither food nor sex  
I find pain  
I find that nothing is ever enough.

incredible slyness I get near my heart.  
to myself but I must be careful: only by excessively praising myself  
get through another day.  
truly an amazing being  
't know what else to do: I find myself irresistible.  
n the window and the earth rushes into the room like clear water.

iu URSUȚ  
ersitatea „Lucian Blaga” Sibiu

*ncholy*

ay wind wipes its cold tears  
indows. It's raining.  
ure sadness overcomes me, but all  
ain  
feel I do not feel it in me,  
/ heart,  
/ chest,  
1 the raindrops that flow.  
grafted on my being the immense world  
its autumn and its evening  
like a wound/scar. (=cicatrice)  
:louds pass towards the montains  
their heavy udders.  
it's raining.  
*ns of the light - 1919)*

*houghts of a dead man*

ild grab time by its hand to touch  
ire puls of seconds.  
ider what is now on earth?  
he same stars flowing in conveys above his forehead  
rom my hive  
arms of bees flying towards the forests?

ver them to me,

has no flowers left.

nought and eternity are

wins.

: world would struggle in the waves of today's ?

! deafening noise makes me startle.

!d it be the hasty steps of my girlfriend

she dead as well

.ndred and thousands of years?

!d it be her small and garrulous steps,

earth perhaps it is autumn

ome ripe fruits fall heavy and juicy

y grave,

! from a tree which grew in me?

*steps of the prophet - 1921)*

*osition*

live in the same house, in neighbouring cells

ou did not come by my place,

!d not ever make the jump

nsolation. And I would think that we live

ery far away from each other.

live in the same city separated

few gardens and a hum of the valey,

ou did not come by my place

your laughter and your aura,

!d be entrusted that there is no remoteness

r and more awful.

today that the entire enamel has fallen off the butterflies,

since you namely did not come by my place.

what assesement!

gle thought comforts me:

ve in one and the same world. Therefore



## Traduceri în limba rusă

libete STRAZDINA

International Academy (Riga, Latvia)

инхолия

юкий воздух вытирает свои холодные слезы о витрины,  
дождь.  
затмевающая печаль окутывает меня с ног до головы, но боль,  
рую я ощущаю,  
дится не внутри меня,  
моем сердце,  
моей груди,  
запельках дождя, что падают вниз.  
ребравшись ко мне в душу, безграничный мир  
те с его осенью и вечером,  
пиняет мне боль словно рана.  
тречу к горам несутся полные слез облака,  
дождь.

де тоски

ие наше – мучные сита,  
ия проходит –  
юсах белая пыль.  
ги по-прежнему ловят огонь:  
кдем. Мы дожидаемся  
самого часа,  
ы в Зеленом Королевстве  
литься раем, освещенным солнцем.  
ю-прежнему:  
бытые, деревянные блесна  
ганице долгих дней.  
- свидетели выжигания

лебная заря

- то, каким оно было, то, каким оно будет всегда.

у, держа свой пламенный цветок в руке.

ожа мои сильно затянутые недели,

. мощно поднимается вверх.

етрясение качает полуночную сферу,

остранстве – реки, тени, башни.

ценная звезда литургически раздевает страну.

на свету столь хрупкая гора!

и города рушатся в глазах детей

старый шелк.

ь свята же причина,

к уху звук!

## Traduceri în limba letonă

ara PASTARE

International Academy (Riga, Latvia)

**nholija**

**tuļš vėjš slauka asaras no logiem,**

**nāmas skumjas ieskauj mani, bet sāpes,**

**ņilda mani,**

**s nelaižu sevī,**

**ā sirdī,**

**ās krūtīs,**

**ņan lietus lāsēs, kas pil.**

**ierakstīta manī, šī bezgalīgā pasaule,**

**īdeniem un vakariem,**

**ņāp kā brūce.**

**ņņēji mākoņi slīd uz kalniem/kalnup,**

tiesā

u nomods: snieg.

s plūst cauri,

u sarma mūsu matos.

vīksnes uzliesmo,

gaidām. Mēs sagaidām

tuļņieku stundu,

lalītos zaļajā karalistē,

es pielietās debesīs.

joprojām esam,

u karotes, kas aizmirstas,

garo dienu putrā.

esam jaunās,

lējošās gaismas viesi

tiesā,

esu kaimiņi.

gaidām, lai notvertu atspīdumus,

i zelta kolonnām,

is laikmetā,

ā ir bijis un tā būs vienmēr,  
aidu ar ugunspuķi savās plaukstās,  
ucējot manas pārspīlētās nedēļas,  
ist jauns mēness.

estrīce satricina pusnakts sfēras.  
nosā – upes, ēnas, torņus, nagus.  
zvaigzne dievišķi atklāj valsti.

mā redzams, cik trausls ir kalns!  
u pilsētas sagrūst bērnu acīs,  
ecs zīds.

as ir svēts rituāls,  
skan manā ausī!

## Traduceri în limba poloneză

na CICHONSKA

*ncholia (Melancolie)*

zany wiatr ściera zimne łyzy z okien. Pada.  
odzą mnie niewyraźne smutki, ale całego

czuję, nie czuję go we mnie,

cu,

rsi,

w kroplach deszczu, które płyną  
sepionym na moim bycie cały świat  
enią i z jego wieczorem  
nnie jak rana.

z góry przesuwają się chmury z pełnymi wymionami.

a.

*iaty światła (Poemele luminii – 1919)*

*i umarłego (Gândurile unui mort)*

łbym do ręki czas, aby obmacać

i puls chwil.

y było teraz na ziemi?

uż płyną te same gwiazdy w kluczach po jego czole

oich uli

stają pszczoły do lasów?

erce, jesteś spokojne teraz!

o minęło

d odbijałeś w mojej krępej piersi

o słońce każdego ranka

o stare cierpienie we wszystkich zmierzchach.

tek i tysięcy lat? Bądźcie jej kroki małe i gadatliwe  
może na ziemi jest jesień i spadają ciężkie, dojrzałe, soczyste owoce  
óó, oderwane od drzewa, które rośnie we mnie?

*i proroka (Pașii profetului – 1921)*

*dy (Orândurile)*

i żylibyśmy w tym samym domu, w sąsiednich celach, nie odwiedzałabyś już mnie,  
bym zrobić kiedyś salta w pocieszenie. I sądziłbym, że żyjemy daleko, bardzo dale  
o od drugiego.

i żylibyśmy w tym samym grodzie, rozdzieleni przez kilka ogrodów i przez szmer f  
dowiedziałabyś już mnie ze swoim śmiechem i twoimi światłami, byłbym przekonany  
łość nie jest taka straszliwa i taka duża. Dzisiaj widzę, że od motyli odpadła emal  
d już mnie nie odwiedzasz. Pieści mnie samotna myśl:  
ny na jednym i tym samym świecie.

ny na jednym i tym samym świecie.  
stępstwie czego nie jesteśmy tak daleko jedno od drugiego!  
i myśl z gorzkim tchnieniem  
r rok stracił całą swoją emalię.

*yszy jednorożec (Ce aude unicornul – [1957 – 1959])*

*liu Komartin, Tylko w samotności (Numai în singurătate)*

o w samotności mogę schlebiać sobie dotykał śmiało ciała  
orka pełnego mokrej ziemi powoli zagłębiam się pod skórę przykręcam do mięs  
ę w tkankach w tłustym tłuszczu jak w glinie podobnie jak podeksycytowany Eskin  
dowaniu na foki i wszystko tylko dla spokoju tego mięsa  
i przerażonego śmiercią  
tórego ani pożywienie ani seks

niając mnie swoim życiem. nawet dzisiaj mówię tylko z przerażaniem, ponieważ c  
mieszkam pod dzwonem,  
mówienie mnie krzywdzi. nie mam nic do powiedzenia w ludzkiej mowie, w której  
stko jest przypadkiem i hałasem. udaję jednak specjalnie zręcznego gdy mówię, a  
ętrz słyszy się dźwięki prawie ludzkie, ale w gardzieli jest ryk ignorancki i  
ształtny, który nie ma nic wspólnego z mówieniem. gorzej jednak, że moja umiejętno  
żenia odeszła i odszedł anioł, który czuwał u mego wezgięcia do szóstego roku ży  
edł i człowiek, który mógłby być innym człowiekiem,

ząc w taki sposób, że na koniec wielu lat milczenia, mógł odsłonić jedną z najbardz  
ilościowych nauk,  
ią, która mogłaby uczyć śmierć bardziej znośną  
zyny bardziej pobłażliwymi.

Coman, *Ja (Eu)*

ugim odrętwieniu znajduję się, lecz nieodparcie. przenikając się w swoim rozumie z  
kością młodego geparda i z podwójną szybkością młodego geparda biegnę przez pol  
rowuję sobie szczególną przyjemność. po prostu ciągnę powietrze: cieszę się. dopiero  
; stawić czoła (rozpoznaję siebie nawet kiedy tańczę). z niezrównaną przebiegłością  
ram obok mego serca. mówię sobie, ale muszę uważać: tylko chwyląc się nadmiern  
łodzę z dnia na dzień.

n prawdziwie zdumiewającą istotą. już nie wiem, co mam robić: znajduję się  
łparcie.

ram okno i ziemia wdziera się jak czysta woda do pokoju.

łureșan, *Kieliszek (Paharul)*

łśniowa noc. Księżyc drży żółty i okrągły jak kieliszek.

dam palec do kieliszka. Potem wkładam do kieliszka rękę aż do łokcia.

n wkładam do kieliszka rękę aż do barku.

ka jest zimna jak lód.



z kamiennej płyty płynie strumyczek. Szemrze krystaliczni nad kamykami.  
do niego trawa jest wiecznie zielona. W trawie rosną delikatne kwiaty.

umyczku pływają małe jak lalka dzieci. Pływają ruchami zdumiewająco szybkimi.  
ają ubrane w sukienki i koszulki oraz spodenki, w wesołych barwach.

iołkami z kieliszków. Aniołki z kieliszków nie gryzą i nie krzywdzą nikogo.

ochotę zwymiotować z litości. Mam ochotę zwymiotować ze smutku. Mam ochotę  
miotować, kiedy pomyślę, że mógłbym połknąć aniołka z kieliszka.

ochotę płakać na myśl, że on byłby nagle bardzo samotny,  
ć na myśl, że on całą noc zanosiłby się we mnie płaczem, płakać na myśl, że on mó  
nie śpiewać przedszkolne piosenki.

by śpiewać we mnie cieniutkim głosikiem nadchodzi, nadchodzi wiosna!

urami wbitymi w plecy bestii, schodzę na dno kieliszka.

am kamienna płyta z czerwonymi żyłkami. Teraz leżę wyciągnięty na kamiennej pł  
rwonymi żyłkami.

co, w kieliszku szczeka pies. Jest jesień. Jest dzień zaćmienia.

gły, żółty księżyc drży w kieliszku.

czerep butelki, przydymiony od świeczki, widzę jak czarne muszysko przechodzi p  
k.

urami wbitymi w plecy bestii, wyciągam jej łeb spod kamienia. Straszliwe jej plecy  
się jak pociąg wśród gór.

rami ciągnę lokomotywę bestii spod kamiennej płyty.

łki z kieliszka łapią się za rączki i grzecznie tańczą w kółku.

łki z kieliszka tańczą i śpiewają wkoło nas.

zstko jest snem i harmonią.

a ma oko mamy i oko taty. W kieliszku widzę dobrze bez okularów. Czytam w oku  
y: Dziecko, kiedy pójdziesz po rozum do głowy?

am w oku taty: Dziecko, kiedy pójdziesz po rozum do głowy?

szek zaciska się jak żelazna obręcz wkoło mojego czoła.

o słowa uderza w ścianę raz-dwa raz-dwa

## 1 GARTYCH

Coman, *Ja*

uższym odrętwieniu ponownie uważam się za niepokonanego  
m do swojego umysłu z prędkością młodego geparda  
dwójną prędkością młody biegam po izbie.  
rowuję siebie osobliwą przyjemnością.  
ostu, wdycham powietrze: jestem radosny.  
o co jestem w stanie stawić czoła samemu sobie  
oznają siebie nawet gdy tańczę).  
ębiegłością bez porównania docieram w pobliża swojego serca  
ię do siebie, lecz muszę zachować ostrożność:  
poprzez nadmierne wychwalanie siebie  
roczę z jednego dnia na drugi.  
wędę jestem zdumiewającą istotą.  
ie wiem, co zrobić: uważam się za niepokonanego.  
ram okno i ziemia wdziera się niczym woda,  
alicznie do izby.

liu Komartin, *Tylko w samotności*

o w samotności mogę sobie schlebiać  
żnie dotykam swoje ciało  
m worek  
łniony namokniętą ziemią  
po kroku zagłębiam się  
kórę.  
cam się w mięśnie  
rcam się  
nki  
uję w tłuszcz tęgi jak glina  
k Eskimos wywyższony  
łowaniu na foki  
ystko to wyłącznie dla spokoju  
ciała

w spływających kroplach deszczu.  
zcepiony na mojej istocie bezkresny świat  
roją jesienią i ze zmrokiem swoim  
nnie niczym rana.  
tonę gór płyną chmury z nabrzmiałymi wymionami.  
a.

in Błaga, *Przemyślenia umarłego*

yciłbym czas za rękę, aby dotknąć  
puls chwil.  
raz będzie na ziemi?  
spadają jeszcze te same gwiazdy w kluczach nad jej czołem,  
z moich uli  
jeszcze roje pszczół w stronę lasów?

erce, jesteś teraz spokojne!  
wiele minęło  
asu gdy odbijałaś w mej drobnej piersi  
: słońce o każdym poranku  
wieczne cierpienie o każdym zmierzchu?  
i?  
oże wieki?

i tylko nade mną jest światło.  
ty z mlekiem matki uciskają moją glinę.  
wym mógł  
ągnąłbym swoją dłoń i zrobiłbym z nich bukiet  
e nosić przy sobie

: ziemia nie ma już kwiatów.

myśl i wieczność  
bne są jak bliźnięta.  
świat będzie się piętrzył w falach dnia?  
to głuchy zgiełk sprawia, że dygoczę.  
o żwawe kroki mojej ukochanej,

lechę. I myślałbym, że żyjemy  
o, bardzo daleko od siebie.

myśmy żyli w tych samych grodach, oddzieleni  
ma ogrodami i szmerem fal  
zajrzałaś do mnie już więcej,  
im uśmiechem i twoim blaskiem,  
m przekonany, że nie istnieje inne  
mniejsze oddalenie.

widzę, że z motyli opadła cała wielobarwność!  
asu gdy właśnie do mnie  
ięcej nie zajrzałaś. Ach, co za los!  
sza mnie jedyna myśl:  
ny na jednym i tym samym świecie.

ny na jednym i tym samym świecie. Przez to  
steśmy tak bardzo  
ebie oddaleni!

a myśl z gorzkim tchnieniem  
rok stracił swoją całą wielobarwność!

łurešan, *Szklanka*

śniowa noc. Żłocisty i okrągły księżyc drży w szklance.  
dam palec do szklanki. Następnie wkładam do szklanki dłoń  
wysokość łokcia. Potem wkładam do szklanki dłoń na wysokość ramienia.  
ka jest zimna jak lód.

nie szklanki znajduje się duża kamienna płyta.  
ż obumarłe liście i poczerniałe korzenie.  
dziurawy but.  
nie szklanki jest też zardzewiały piec.

dam głowę do szklanki. Wódka jest zimna jak lód!

ie w sukieneczki i koszulki i spodenki w żywe kolory.

klane aniołki. Szklane aniołki nie gryzą i nie robią nikomu krzywdy.

mi się rzygać z żalu. Chce mi się rzygać ze smutku.

mi się rzygać gdy pomyślę, że mógłbym połknąć szklanego aniołka.

mi się płakać na myśl, że byłby on, nagle, bardzo samotny,

yśl, że szlochałby całą noc we mnie

yśl, że śpiewałby we mnie przedszkolne piosenki.

iógłby śpiewać cieniutkim głosem wiosna, idzie wiosna!

pnokciami wbitymi w plecy bestii, schodzę na dno szklanki.

jest kamienna płyta z czerwonymi żyłkami.

z leżę na kamiennej płycie z czerwonymi żyłkami.

łali, w szklance szczeka pies. To jesień. To zaćmienie!

sty i okrągły księżyc drży w szklance.

z szklaną skorupkę okopconą świeczką, widzę dużą muchę przelatującą nad lampą.

pnokciami wbitymi w plecy bestii, wyciągam jej głowę spod kamienia.

raszne plecy wiją się jak pociąg pośród gór.

kamiennej płyty ciągnę paznokciami lokomotywę bestii.

me aniołki chwytają się za rączki i tańczą grzecznie w kółku.

me aniołki tańczą i śpiewają wokół nas.

zstko jest snem i harmonią!

a ma oko mamy i oko taty.

klance widzę dobrze nawet bez okularów.

zytuję z oka mamy: ech, dziecko, kiedy pójdziesz po rozum do głowy?

z/tuję z oka taty: ech, dziecko, kiedy pójdziesz po rozum do głowy?

ynka zacieśnia się jak żelazne koło wokół mojego czoła.

o moja głowa odbija się od ścian: raz-dwa, raz-dwa.

my aniołek, z cierpienia, szlocha.

my aniołek śpiewa we mnie cieniutkim głosem:

na, idzie wiosna!

raty której zmusili mnie, w wieku sześciu lat,  
widziałem anioła we śnie, lecz na jawie,  
i w zenicie,  
i rzeczywistość jest niezaprzeczalna.

wybaczyłem im nigdy tego,  
słali mnie do szkoły,  
i mej byłem zmuszany rozmawiać,  
i nie starać się upodobnić się do innych,  
i mówili od świtu  
i nachiwali rękami i nogami,  
i wiając mnie swoim życiem.

to dziś mówię z przerażeniem  
ciąż tam mieszkam, pod dzwonem,  
i wienie wyrządza mi krzywdę.  
i nam nic do powiedzenia w ludzkim mówieniu,  
i tym wszystko stanowi przypadek i wrzawę.

i k całkiem umiejętnie udaję,  
i świę, a na zewnątrz słyhać  
i te ludzkie dźwięki,  
i gardło przenika analfabetyczne i bezkształtne wycie  
i ające nic wspólnego z rozmówcą.

i gorsza umiejętność mojego milczenia zniknęła,  
i są też anioł czuwający, aż do szóstego roku życia,  
i go wezglowia,  
i są też człowiek, który mógł być innym człowiekiem

i tając tak samo  
i schyłku wielu lat milczenia  
i się rozwija  
i bardziej niewybaczalna umiejętność ze wszystkich,  
i ia, która mogłaby uczynić śmierć bardziej znośną  
i zyny bardziej wyrozumiałe.

## Traduceri în limba franceză

line PELLETIER

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

*ncolie*

ent solitaire sèche les larmes froides - aux fenêtres. Il pleut.  
ristesses indéfinies me parviennent, - mais toute la douleur  
e ressens, je ne la ressens ni en moi, ni en mon cœur, ni en ma poitrine, mais dans l  
es de pluie qui coulent. Et greffé sur mon être, l'immense monde, avec son automne

uit souffrir comme une blessure.

ol des montagnes, - traversent des nuages aux pis gonflés.

pleut.

de VIGNERON

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

*pensées d'un mort*

Je sais le temps par la main pour palper  
les coups en ses moments rares.  
Reste-t-il maintenant sur terre ?  
Et que coulent les mêmes étoiles sur son front, en nuées  
de ma ruche  
Et les essaims d'abeilles vers les forêts ?

Àme, tu es sereine maintenant !  
Le temps a-t-il passé  
Puis que s'est reflété dans ma basse poitrine,  
Le ciel nouveau chaque matin,  
Et souffrance ancienne, à chaque crépuscule ?  
Pour ?  
Peut-être une éternité ?

Présent un peu au-dessus de moi s'épanouit une lumière.  
Leurs seins aux des seins de lait appuyent sur mon argile  
Pouvais,  
Je sais la main et que je les serrerais dans ma poignée  
Et les abaisser à moi,

Et, peut-être n'a plus de fleurs.

Pensée et l'éternité sont semblables  
Comme des jumeaux.  
Et les foules se démènera dans les flots d'une journée ?  
Et un bruit sourd me fait tressaillir  
Et ce soit les pas vifs de mon amour,  
Et t-elle morte, elle aussi,  
Et cent et mille années ?  
Et ce soit ses petits pas bruyants,



line ROTH

ersité Sorbonne Nouvelle – Paris 3

*ncolie*

ent lointain essuie ses larmes glacées sur les fenêtres.

ut.

peine confuse m'envahit, or toute la douleur apportée,

la ressens pas en moi,

ans mon cœur,

ans ma poitrine,

dans les gouttes de pluie ruisselantes.

nmense monde gréffé à mon être

ses soirs d'automne

lessent telle une plaie.

les montagnes se dirigent les nuages aux pis débordants.

pleut.

ie CHVABO

ersité Sorbonne Nouvelle- Paris 3

*ncolie*

ent fugace essuie ses larmes glaciales sur les vitres. Il pleut.  
ristesses insolubles me viennent, mais toute la douleur  
e ressent ne se ressent pas en moi,  
mon cœur,  
ma poitrine,  
dans les gouttes de pluie qui coulent.  
effé sur mon être l'immense monde  
l'automne et son crépuscule  
ait souffrir comme une plaie.  
les montagnes passent des nuages aux pis pleins.  
pleut.

inita Daniela VERDES

ersité Sorbonne Nouvelle - Paris 3

e!

us vivions scellés dans des pièces voisines, sous le même toit  
e tu ne passais plus chez moi,  
pourrais jamais faire le saut  
la consolation. Et je croirais que l'on vit  
nés, très éloignés l'un de l'autre.

us vivions dans la même bourgade, séparés  
quelques jardins et un murmure de vallée,  
e tu ne passais plus chez moi  
ton rire et ton éclat  
ais persuadé de la distance  
is terrible et immense.

urd'hui je vois tomber des papillons qui ont perdu toutes leurs couleurs,  
is que volontairement chez moi  
es plus passée. Quel jugement!  
aise un seul sentiment :  
ous vivons dans un seul et même monde.

ous vivons dans un seul et même monde. Ainsi  
ne sommes pas si loin  
de l'autre !  
les pensées d'amères brises  
d l'année a perdu tout son vernis.

## Traduceri în limba japoneză

Tea Mihaela STANCU  
Universitatea București

*urile unui mort*

死んだ僕の思い

Înă-aș prinde timpul ca să pipăi  
rar de clipe.  
fi acuma pe pământ?  
urg aceleași stele peste fruntea lui în stoluri  
stupii mei  
boară roiuri de albine spre păduri?  
îmă, ești liniștită-acum!  
a trecut  
îd îmi resfrângeai în pieptul scund  
are nou în fiecare dimineață  
uferință veche-n orișice amurg?  
ate veacuri?  
înjen doar deasupra mea-i lumină.  
cu sâni de lapte îmi apasă lutul.  
t  
-aș întinde mîna și le-aș strânge-ntr-un mănunchi  
obor la mine,  
ntul poate nu mai are flori.  
ul meu și veșnicia seamănă  
te gemeni.  
me se va zbate azi în valurile zilei?  
un zgomot surd mă face să tresar.  
pașii sprinteni ai iubitei mele,  
moartă și ea

瞬刻の弱い鼓動を  
感じられるように時の手を掴みたい。  
この瞬間、浮世はどうなったのかい。  
知っていた星が今でも群で浮世の額の。  
僕の蜂の巣から  
蜂の群が今でも森へ飛んでいるのかい。  
こころよ、今落ち着いているんだな。  
小さい胸に  
毎朝新しい太陽、  
毎日の夕暮れに古い苦しみを映してい  
長い時間が経ったかい。  
一日かい。  
それとも数世紀かい。  
光が僕の上の土で一閃だけ射している  
母親の胸のような花が僕の粘土を押し  
できれば、  
手を伸ばして、花束を作って、  
それを自分に下ろしたい、  
しかし、  
浮世には花がもう無いかもしれない。  
僕の思いと永遠が双子のように  
似ている。  
今日はどんな人が生活の波と格闘して  
あるくぐもった音によく驚愕させられ  
それは彼女の器用な足音なのかい、  
それとも彼女も数百年または数千年前

*elancolie*

もの悲しさ

int răzleț își șterge lacrimile reci  
amuri. Plouă.  
ți nedeslușite-mi vin, dar toată  
ea  
simt n-o simt în mine,  
nă,  
pt,  
icirii de ploaie care curg.  
dită pe ființa mea imensa lume  
umna și cu seara ei  
mare ca o rană.  
nunți trec nori cu ugerile pline.  
uă.

散発的な風の冷たい涙が  
窓ガラスに零れる。雨が降っている。  
曖昧な悲しみに沈んでいるが、この全ての  
自分の中で感じる悲しみを  
自分の中、  
こころ、  
胸で感じなくて、  
降っている雨の滴で感じるができる。  
自分の存在に頼る重い浮世と  
その秋と夜が  
傷のように痛む。  
割れるように重い雲が山に向かっている。  
そして、雨が降っている。

## Traduceri în limba spaniolă

ro SANCHEZ

e Normale Supérieure de Lyon

Coman, *Yo*

és de un longo atontamiento me encuentro irresistible de nuevo  
en mi propia mente como un guepardo joven  
el doble de la velocidad del guepardo joven corro por la cámara.  
oy placer increíble. simplemente bebo el aire: estoy feliz.  
as puedo resistirme (me reconozco incluso cuando estoy bailando).  
ncreíble malicia llego cerca de mi corazón.  
stoy hablando pero tengo que tener cuidado: solo alabándome excesivamente  
1 los días  
verdaderamente un siendo asombroso.  
qué hacer más: me encuentro irresistible.  
la ventana y la tierra, como agua clara, sale a borbotones dentro la cámara

## POJOGA

ersitatea „Lucian Blaga” din Sibiu

liu Komartin, *Solo en la soledad*

en la soledad me puedo adular  
temente toco mi cuerpo entrego  
un saco  
de tierra húmeda  
a poco voy más profundo  
o del piel  
ornillo en el musculo taladro  
o de los tejidos  
en la grasa que se parece luto  
un esquimal emocionado  
és dela caza de focas  
o por la tranquilidad  
a carne  
y con miedo a la muerte  
ual ni la comida ni el sexo  
olor  
es nunca suficiente

## Traduceri în limba italiană

ona Mihaela HRISTEA  
ersitatea „Lucian Blaga” din Sibiu

*iconia*

ento errante si asciuga le lacrime frede

finestre. Piove.

e tristezze mi arrivano, ma tutto il dolore

ento, non lo sento dentro me

iore,

etto,

elle gocce di pioggia che scorrono

estato sul mio essere l'immenso mondo

l suo autunno e la sua sera

male come una ferita

o le montagne passano le nuvole con le mamelle piene

ve.

emi della luce, 1919)

*sieri di un morto*

lerei per mano il tempo per palpare

o pulso dei momenti

starà succedendo adesso sulla terra?

rono ancora le stesse stelle sulla sua fronte in stormi?

le mie arnie

io ancora sciami di api verso i boschi?

uore, sei tranquillo adesso!

sato tanto

uando mi riflettevi nel petto basso

le nuovo in ogni mattina

. sofferenza in ogni tramonto?



so un rumore chiasso mi fa sussultare  
siano i passi della mia cara  
se anche ella è morta  
ento e da mille anni?  
iano i suoi piccoli e rumorosi passi  
se sulla terra è l'autunno  
frutti maturi cadono mostosi e pesanti  
tomba  
ati da un albero, che è cresciuto di me stesso.  
*ssi del profeta – 1921)*

re

vremmo nella stessa casa, in celle vicine  
n passeresti più da me  
n potrei fare mai il salto  
consolazione. E crederei che viviamo  
mo, molto lontano, uno dal altro.  
vremmo nella stessa città, separati  
cuni giardini e da un fremito di valle  
n passeresti più da me  
l tuo sorriso e con le tue luci,  
convinto che nessuna lontananza  
: più tremenda e più grande.  
vedo che dalle farfalle è caduto tutto lo smalto,  
ando tu da me-cioé  
mai mai passato. O, questa ordine!  
consola un solo pensiero:  
mo nell' unico e stesso mondo  
mo nell' unico e stesso mondo. Quindi  
iamo così lontani  
lal altro!  
pensiero con brezze amare  
do l'anno si è perso tutto lo smalto.

fondo del bicchiere c'è ancora una stufa arrugginita.

metto la testa nel bicchiere. La vodka è fredda come il ghiaccio!  
vedo gli occhi nel bicchiere. Nel bicchiere vedo bene anche senza gli occhiali.  
tutto è sogno e armonia!

lastra di pietra è bianca con venature rosse.  
vedo il mostro. Ora lo sento come fa le fussa lentamente come un gatto.  
vedo i suoi piedi blu. Vedo la sua coda terribile, uscendo di sotto la lastra di pietra.

vicino alla lastra di pietra scorre una limpida sorgente. Lui sussurra cristallino sui ciottoli.  
vicino a lui l'erba è sempre verde/ Nell'erba crescono dei fiori delicati.

vicino a una sorgente nuotano dei bambini piccoli come delle bambole.  
nuotano vestiti nei abiti e camicette e pantaloncini di colori vivaci.

vedo gli angioletti di bicchiere. Gli angioletti di bicchiere non mordono e non fanno del rumore.

mi viene da vomitare dalla misericordia. Mi viene da vomitare dalla tristezza  
mi viene da vomitare pensando che potrei ingoiare un angioletto di bicchiere.  
mi viene da piangere al pensiero che lui sarebbe, improvvisamente, molto solo,  
mi viene da piangere al pensiero che lui piangerebbe per tutta la notte con singhiozzi in me,  
mi viene da piangere al pensiero che lui potrebbe cantare dentro me delle canzoni dal giardinetto.  
potrebbe cantare con la voce sottile: arriva, arriva la primavera!  
vedo le unghie infisse nella schiena del mostro, scendo verso il fondo del bicchiere  
vedo che c'è una lastra di pietra con venature rosse.  
vedo il mostro esteso sulla lastra di pietra con venature rosse.

vedo, nel bicchiere, abbaia un cane. E' autunno. E' il giorno dell'eclisse.  
vedo una luna rotonda e gialla tremare nel bicchiere.  
vedo, vicino a un coccio, affumicato con la candela, vedo una mosca nera che passa sopra la  
candela.

vedo le unghie infisse nella schiena del mostro, gli tiro la testa sotto la pietra.  
vedo la schiena terribile va in serpentine come un treno attraverso le montagne.  
vedo le unghie tiro la locomotiva del mostro al di sotto della lastra di pietra.

va, arriva la primavera!  
è sogno e armonia.

Es. Pop, *se non sarei stato costretto a parlare*

non sarei stato costretto a parlare,  
avrei parlato mai.  
A sei anni non me l'hanno chiesto  
ma bene, perché stavo sotto il discorso  
sotto una campana di ferro perfettamente ermetica.

Quando ero là una scienza  
A sei anni, mi hanno costretto a perderla  
Non ho l'angelo né nel sogno, ma in realtà  
Non ho un giorno,  
Quando la realtà è innegabile.

Non mi ho mai perdonati neanche per il fatto  
Non mi hanno permesso di parlare  
Non ho dovuto parlare,  
Non ho osato fare dei sforzi per assomigliarmi  
Non ho osato parlare, che parlavano in fretta  
Non ho osato muovere le mani e i piedi,  
Non ho osato togliermi con la loro vita.

Non ho oggi parlato solo con paura,  
Non ho osato parlare, è vivo ancora là, sotto la campana,  
Non ho osato parlare, il discorso mi fa male.  
Non ho nulla da dire con parole umane  
Non ho osato parlare, tutto è hasardo e chiasso.

Non ho osato parlare ma con una certa abilità  
Non ho osato parlare, e fuori si sentono  
Non ho osato parlare, voci quasi umani,  
Non ho osato parlare, nella gola c'è un ruggito analfabeta e informe,  
Non ho osato parlare, non ha da fare con il discorso.

un lungo torpore mi trovo di nuovo irresistibile.  
nella mia mente con la velocità di un ghepardo giovane  
la doppia velocità del ghepardo corro attraverso la stanza.  
Trovo un gran piacere. semplicemente respiro l'aria: sono contento.  
Trovo a malapena di affrontarmi ( mi riconosco addirittura quando ballo)  
L'istintiva stuzia ineguagliabile arrivo accanto al mio cuore  
Urlo da solo ma devo stare attento: solo lodandomi eccessivamente  
L'orgoglio di un giorno all'altro.  
È veramente una creatura straordinaria.  
L'orgoglio più che fare: mi trovo irresistibile.  
La finestra e la terra irrompe nella stanza come un' acqua limpida.

Andrei Komartin, *Solo nella solitudine*

nella solitudine mi posso adulare  
o toccando con audacia il corpo  
o tocchi un sacco  
o di terra umida  
o piano mi affondo  
o la pelle  
o vivo nei muscoli forati  
o suti  
o nel grasso grosso come l'argilla  
o le a un eschimese esaltato  
o la caccia alle foche  
o solamente per la tranquillità  
o questa carne  
o terribile come la morte  
o quale né cibo né sesso  
o dolore  
o e non è mai abbastanza.

## Traduceri în limba hindi

Devir SINGH

Universitatea New Dehli

*1 (Dogaare)*

poorna dhara krishibhoomi hain gehun ki  
rain kaanaun mein tiddaun ka sangeet

anaaz ke daane ko rakhti hain sameep hriday ke  
ho koi navjaat nikat maa ke vaksh ke  
y aalasya se poorna kshanaun ko gujaarta hain  
anje ke phoolaun ke madhya angdayeenan leta hain

kaanaun mai tiddaun ka sangeet hota hai

*n (Vara)*

kshritiz par mook chapla  
b jeevan ke liye roodan karti hain  
b yeh kisi angviheen jaalika  
ngarsh prateet hoti hain

Dr. O. JAIN

Universitatea New Dehli

*askar (Dogaare)*

vi par ab koi phool nahe ug sakta. Meri soch aur antaratma judwa behno ki tarah ho ;  
Kya duniya mei aaj din Ki lehro mein sangarsh hoga? Yeh Baat aksar mujhe bohot  
ti hain. Yeh meri premika ke tez Kadam hain ya veh mar gayi hain saikdo hazaro sa  
. Veh chote kadam aur uske sath baate aur patjhad mein vo rasdaar phalo ka girna, b  
e alag ho Jana aur kabr pe girna

nder SINGH

ersitatea New Dehli

*ummer (Varā)*

i duur kshitij par bin awaaj bijli chamki,  
ra antraal main bijli ke akaashi ladiyaan aise phail rahi thi, jaise kisi makdi ke pair u  
no rae hon,  
ii, tadak aur prakash  
dhra jaise paat gayi ho,  
oon ke kheton aur tiddon ki goonj se, dhoop mai aisa lag rha hon jaise maano genho  
aliyon ne apne hriday mai beejo ko, bachhon ki treh pakad rakha ho  
unke ooghne par unhe thapkiyan dete hue hilte dulte hon,  
unke kaan mai lori sunate hon.

an CHAUHAN

ersitatea New Dehli

*ii (Vara)*

Par Dur Ek Prakash Ki Rekha,  
ur Samay Machalti Hai Zindagi Ke Liye,  
Ki Vo Lambe Makdi Ke Per Jo Mejban Sareer Se Cheen liye ho.

in SAHAAB

ersitatea New Dehli

*ii (Vara)*

rahi kisi shitiz pr chamakti hui roshni jese kisi lambe samay ki alochna ko darshata h  
makdi ki tarah apne jivan ko felaye hue hum fir bhi aasah ki kiran ka intzar karte h.

1 RANA

ersitatea New Dehli

*are*

**-Or yaha tiddho ka gungunata swar.**

o ek geet ho jata.

isha BHATT  
ersitatea New Dehli

*ii (Vara)*

shut dur shitiz main, janha Dharti or Gagan milte hai , wanha ek prakaash ki rekha ha  
e dekha hai..

ke liye rota rha sda aaj bhi or tb bhi jaise jivan ho ek makkadjaal.

se mujhe khincha gya nikala gya baar baar, pr phir bhi isse juda rha main sda har b

u BHARTI  
ersitatea New Dehli

ap smulse paihanane

se lambe pair ki makadi

aha jhakjhor

ap kaanch ke bina tej chetig par bijli daalo.....

**Secțiunea a VII-a:**

**CREAȚIE LITERARĂ**



**David MEZA**

Universidad Nacional Autónoma de México

*El sueño de Visnu*, El Gaviero Ediciones

Capítulo I

Rebeca (o en la boca de la simetría)

ida. Mi vida no. Mi vida nunca. Mi vida nunca fue un pájaro sangrando estambre p  
Mi vida nunca llevó en el cráneo una corona de astillas. Mi vida nunca fue. Mi vida n  
á mañana una mariposa apresada en las trenzas de una chica. Mi vida no fue ni tar  
y un viejo corazón de madera. Nací el 24 de junio de un año que se rehusó a ser ést  
estaba borracho de níquel y envuelto en aluminio. Mi madre me dio el nombre de Re  
talló los ojos con arena. Mi madre me dio el nombre de Rebeca, y me talló los ojo  
. Tengo miedo. El miedo usa una corona de estrellas. Hace 3 días soñé que mi pad  
aba. Hace 2 días soñé que mi madre me cosía la boca. No me reconozco. Miro el esq  
entro a un ángel deshojando el mundo. Tengo el terrible deseo de gritar mi nombre. T  
cedario tatuado en los tobillos. Nací el 24 de junio de mil novecientos violeta. Na  
radera de tuercas y filósofos llorando rocas y esquirlas y teorías astrogramaticales er  
la rosa. Mi vida nunca fue un pájaro con las entrañas llenas de estambre parado  
ctura ósea de una estrella. No tengo recuerdos de mi casa. Pienso que soy un caball  
ndíbula rota. Pienso que soy una niña que lleva por grillete las estrellas del mundo. P  
e venido renaciendo los últimos 24 años, y que he transformado mi horario escolar e  
nta de pétalos. Pienso que mi vida es un pajarito con el corazón de estambre y una c  
esos. Pero no es así. Mi vida no es un pájaro de estambre, ni violeta, ni rojo, ni ver  
a, ni cieno, ni triste, ni roca, ni azulmente roca, ni estambrementemente roca. Mi vida es una  
de mi obra. Y mi obra es un libro de geografía que se ha convertido en mariposa.  
osa lleva polen y ríos sobre las alas. Nací el 24 de junio de ningún año. Soy una 1  
100 golondrinas dentro. No tengo recuerdos de mi pueblo. Me estoy soñando. No  
rdos de mi infancia. Me estoy soñando. Mi vida nunca fue. He descubierto que la p  
cuadro que se pinta sin usar pinceles, una danza que se baila sin usar el cuerpo, un  
e da sin usar los labios. He descubierto que la poesía es un juego en el cual está proh  
r las reglas; que es entender que tenemos el pecho lleno de musgo, de nieve, de agu  
v de semillas que florecen como soles: que la poesía es una parvada de golonc

A Israel A

Galopan los caballos n  
Y en su galopar tan de  
Me han dejado la sombra hecha ji

Galopan los caballos, con sus crines es  
Y veloces, en un año que i  
Son como la noche: músculo apocali  
Y cerrado, soltándole a la  
Un golpecito que la hierde: cox de es  
Derretida entre la so

Galopan los cab  
Ya lo he dicho, y al de  
Se me han roto los cal  
Y las n

Mis cabellos quedarán en su g  
Y mis manos quedarán entre sus a

to

bí universidad, pero quería escribir uni-verso. Escribí uni-verso y noté que los plane  
n cubierto de pasto. En algún momento me volví una isla. Comprendo la métric  
amiento. Escribí uni-verso y las letras dejaron de llamarse estrellas. En algún mor  
en las escaleras por tener un soneto tatuado en la espalda. Escribí rima y en el ú  
ño apareció un poeta volando la facultad como si fuese un papalote. Comprendo e  
cto del gerundio y la modulación del espíritu ante un acantilado de comas. Escribí es  
ie me habían transformado en una isla, y ante mí yacía la desconstitución académic  
l momento alimenté a los pájaros con tildes y trocitos de palabras. Comprendo  
rtancia de la gramática, porque sin ella nuestras palabras serían viento y correrían  
o de también ser papalotes. Comprendo el estudio monográfico de 548 cosas que hac  
ledos raíces y de mi boca un ejercicio lingüístico. Escribí como un anciano, porqu  
nos no creían en la perpetuidad de los impulsos. Comprendo tres veces mejor lo que s

## A las siguientes generaciones (Manifiesto)

to que la muerte de México sea hermosa

to que su muerte sea un acto bello e inexplicable como los pájaros

to que el pasado sea un hecho maravilloso que se forja en el futuro

to que mi nombre sea la vida

to que América se desdoble y se muestre como un acantilado de OVNIS

to que mi sexo sea la vida

to que la tradición literaria de las personas sea el movimiento de las cometas

to que mi patria sea la vida

to que los literatos suban de nuevo a los árboles y renombren cada noche las relaciones del abecedario

to que los poetas dejen de llamarse poetas y comiencen a llamarse sueños y que los sueños comiencen a llamarse estrellas o luciérnagas o arroyos o triciclos

to que la juventud sea una postura frente al mundo y no una postura frente a los años

to que a la poesía se le confunda con la narrativa y a la narrativa con un tratado científico con un nuevo sistema planetario

to que mi clase social sea la vida

to que los poetas le tengan miedo a la inmortalidad y a la permanencia

to ser llamado universitario no por estar en la universidad sino por estar en el uni-verso

to que el poema se confunda con un tratado filosófico o un tratado político o un verso o en la mitad del bosque

o que la literatura universal sea llamada en el futuro la historia de la preliteratura

iero que los poemas más hermosos de mi generación sean escritos en las paredes de

)

## Capítulo II

### Luis (o el principio de la singularidad)

os al mar. Luis tendrá miedo de su golpe líquido y constante. El mar parecerá un ai  
to y asustado. Estará en calma, y luego se romperá como el mármol. Nos hundirá lo  
rena con el rumor de sus olas. A mí me dará risa y correré por la playa. Luis com  
l hasta la tarde. Le abrirá tres heridas con su espada. Luego saldrá cansado a tumar  
na. Nos parecerá un buen lugar para vivir. Luis dirá que a este nivel las estrellas  
s tienen la misma altura. Aprenderemos la paciencia de sus plantas; el arroj  
tura de su canto; y el coraje de sus aves cuando se enfrentan al mar por su alim  
ersaremos con el mar en el ocaso. Él preguntará por nuestros padres, y nosotros  
aremos callados.

adre se fue a la guerra con un poco de sal en la bolsa del saco. Yo quedé tirado sob  
de letras en alguna playa literaria. Sin ti, Gaby, jamás me hubiese levantado. Fuis  
que cantó sobre mi tumba. Tus cabellos tenían la punta manchada de tinta. Tus seno  
otones blancos abriéndose bajo la luna. Sin ti la noche no sería tan noche como lo es a  
la imagen sería tan solo un tejido que se engasta en el tiempo. El tiempo y sus caball  
ines correrían por el mundo como en un accidente, la luz y su velocidad plausible ha  
io si tú, mi ángel nórdico y penoso, no existieses. Yo salí del uni-verso como un mes  
oca el suelo, como una mariposa marina que conoce por vez primera el aire. Tú, C  
ste transformando en ave todo aquello que tocabas. Llegaste como un colibrí que nac  
o. Mi padre se fue a la guerra. Usaba una corona de espinas negras, iba descalzo co  
o. Sin ti, Gaby, mi vida sería como un poco de tinta sobre estas hojas, una violeta que  
mañana y muere por la noche, porque en la noche los años duran 9 segundos para

lverse agua. Mi mente es una ventisca de hielo que hace girar los copos graciosamer lo. Muñecos de nieve, muñecos de nieve. El silencio (que también es un muñeco de ni a el mundo como los girasoles tan azules del invierno. Mientras la mente (mi cerebro e: podrá haber ausencia de pensamientos, pero a lado de todo monje habrá un muñe . Si no eso, al menos sí una ventisca silenciosa de copos. Inevitable (me digo uilidad), el destino del hombre es crear literatura. No tenemos otro modo de acercari lo. (Entonces Dios, la Gran bola de nieve, (enteramente literario, como nosotros), baj co pronunciado (hasta lo absoluto) del presente). “Humanidad”, una pequeña hi ria. Tampoco la mente puede tocar a la mente, porque es como poner un espejo fre espejo. El hombre (para el hombre) es una tormenta de copos de nieve, o no es nada. ña, tú sabes que la “nada” es mi copo de nieve favorito. “Nada”, “Dios”, son cop que tengo en las pestañas de mi ojo derecho. (Entonces, mi niña, te miras tiernamer bejo, y solo encuentras una tormenta de copos de nieve). “Nada”, “Dios”, son cop que tengo en mi ojo derecho, y en los días tristes de verano (cuando olvido que to rio), esos copos se transforman en gotitas de agua, algo muy semejante al llanto.

#### Capítulo IV Verónica (o el adn del espíritu)

[Sec

ito, secuela, fin. Estas teorías para ustedes, amigos. Como el sueño que se queda peg dra como musgo. La literatura, las flores que se abren como fogatas para el invierno a niebla para nosotros, un peso intangible nos circunda. Lo mejor es ignorarlo, la p gota de sangre que sucede al pinchazo. No hay que tener miedo, gigantes poeta den. Pero en nuestros ojos brilla cierto caballo, cierto relincho en el agua. Hay n a para nosotros, somos el copo de nieve que bajó contra todo pronóstico. Somos la cu más colores que el mismo arcoíris, brotando lentamente de un esqueleto lejano. No tra io en el despliegue, sino un chorro de tinta. Somos una sola cosa, una sola deformidad are. Contamos las olas, contamos las playas, contamos los granos.

tos y cuartos de silencio, nos aguardan. Estas linternas para ustedes, como una caric ara los bosques, como una vela para el cumpleaños del mundo, o un pequeño faro pa s que guardan en sus bolsos. Lamento el peso de la niebla, lamento el vaticinio c s, pero he aquí que seguiremos adelante. No, no intenten detenernos con sus car res. Una nueva ola se ha levantado, parece el relincho de cien caballos de agua. Lar

## Oscar G. SIERRA

Universidad Complutense de Madrid

por una época rara hace diez años, en la que cada vez que salía a la calle, veía a alguien atropellado por un coche. La primera vez que me pasó estaba cruzado de brazos en mi apartamento escuchando los gritos de los borrachos del bar de al lado. Era el Día del Trabajo y estaba sentado en el sofá viendo la tele. Estaba a punto de irme a la cama cuando de repente -

de repente escuché un gran ruido sordo. Miré por la ventana y abrí la puerta. No había más que coches estacionados en el parking del bar y luces parpadeando. Entonces mi novia Kim se despertó y entró en la habitación y dijo “¿qué cojones fue eso?”, dije.

Kim empujó por la puerta y me dijo disgustada, “Bueno, pues ve afuera y mira a ver.” Vi una furgoneta blanca en el medio de la calle con los intermitentes encendidos y alguien arrodillado sobre la hierba. Llevaba pantalones de pintor y estaba llorando. Caminé rápidamente hacia allí y vi a una chica que parecía muerta simplemente tirada en el medio

de la boca abierta y la ojos también.

La chica parecía estar respirando y tenía un aire a muerta en la cara.

Yo pensé que la atropelló estaba ahí sentado, mirándome y llorando en plan, “¿qué vas a hacer?” Yo me miré otra vez a la chica y adivina qué, me seguía pareciendo que estaba muerta. Su boca seguía abierta y le salía sangre por una esquina de la misma.

Yo nunca había tomado una clase de respiración cardiopulmonar, simplemente miré hacia ella y pensé para mí “¿qué cojones voy a hacer?”

Entonces me empecé a alejarme, muy despacio, para no tener que ayudar.

¡Lejos. Lejos.

Yo me di la vuelta y empecé a alejarme más rápido como si no supiera quién era ella. Entonces llegaron su novio y otro tío corriendo desde el bar. Parecían sacados de un catálogo de la Fire Crew\*, así que no huí (ellos estaban con ella cuando fue atropellada y habían ido al teléfono para pedir ayuda). Se inclinaron hacia ella de rodillas y le hicieron la reanimación cardiopulmonar.

...dos mil...tres mil.

Entonces simplemente me miraron como diciendo “¿estabas tratando de escabullirte de alguien, persona?”

Yo me di de vuelta y actué como si estuviera dirigiendo el tráfico alrededor de la chica.

tras echaba un vistazo había una pareja de Gedeones\*\* y estaban intentando vender

as a la gente que caminaba por la calle.

eres una biblia?

eres una biblia?

o Kim me leyó el artículo de la mujer atropellada.

el -quién-qué-cuándo-dónde y por qué- introductorio a la historia: “El domingo pasado a las 11 de la noche una chica de 23 años, fue atropellada por un coche al intentar cruzar la ruta 101. El artículo me leyó cómo la chica había estado en coma y en cuidados intensivos durante la semana y casi había muerto, y cómo su familia se había mantenido rezando al lado de su cama durante todo el tiempo. Después de un día.

[A YA.

espertó.

o al artículo explicaba cómo el pobre tío que la atropelló también estaba borracho.

“Basta”, dije y solté una risilla. “El pobre bastardo fue arrestado y ni siquiera era el que se culpaba sin prestar atención.”

“Eso estaba una frase que ella dijo “Quiero dar las gracias a todo el mundo por las llamadas y las cartas. No pude hacer nada. No fue mi culpa.”

“Eso me reí ruidosamente porque fue totalmente, realmente, culpa suya.

“Entonces de repente escuché unos frenos chirriando.

“Ella se movió hacia la calle y entonces -BAM- vi a otra chica atropellada por un coche.

“Ella quedó tirada en el suelo y luego se levantó como si estuviera avergonzada o algo.

“Dígame que os diga, que puede que hayáis estado avergonzados antes, pero nunca los he visto.”

“Eso realmente hasta que eres atropellado por un coche delante de un grupo de personas. Después de eso, lo que me sorprendió fue que el tipo del coche ni siquiera salió de él, pero trató de ayudarla sacando la cabeza por la ventana.

“Ella ya se había ido y no quería ayuda.

“Eso que es aún más divertido es que los Gedeones ni siquiera fueron a ayudarla, siguieron vendiendo biblias como si nada hubiera pasado.

eres una biblia?

eres una biblia?

“Ella iba caminando y empecé a pensar para mí mismo -es la segunda vez este mes que estoy viendo a alguien es atropellado por un coche.

“¿Pasa si es culpa mía?”

coche rojo seguir su marcha sin darse cuenta de que el semáforo estaba poniéndose ISO VERDE y luego AMARILLO y luego ROJO. Y en lugar de gritar PARA-PARA nada.

lemente miré, consciente de lo que era capaz de hacer.

lemente miré cómo pasó todo. Y luego dije -BAM.

lo BAM. El coche arrasó la intersección sin ni siquiera frenar. Y lo vi todo.

el coche rojo.

ío siendo atropellado por el coche...

rabrisas haciéndose añicos al chocar contra una pierna...

erpo volando por el aire como una calcetín viejo...

onces...

ndo.

ndo.

ndo de nuevo sobre el capó del coche rojo.

go había gente corriendo.

ndo.

ular del periódico unos días más tarde: HOMBRE CERCANO A LA MUERTE AL ZAR LA CALLE.

siquiera paré porque probablemente que fui el que lo provocó. Ni siquiera paré y segando bajo el sonido de la gente pidiendo ayuda.

í a mi piso y cerré la puerta. Puse el cerrojo y bajé las persianas y me dije a mí mismo nunca volvería a salir. Encendí la televisión y puse el volumen realmente alto para no que oír el sonido de la pareja del piso de arriba follando. Simplemente me senté y ahí el sonido de la televisión ahogando todo y por un momento no parecía de día, sino de noche. Y luego me dije a mí mismo que nunca le contaría nada a nadie porque fui el que provocó todo. Traté de olvidarme de las imágenes de mis amigos y de los coches y de ruidos sobre los fuegos que provoqué.

dije a mí mismo que no se lo diría a nadie, porque si lo hiciese probablemente estaría perdiendo sus vidas en peligro.

hora después de leer esto quién sabe qué coche va a ir a por ti mañana.

l divisoria

o un ebrio caracol por corazón

hacia donde me dirijo, ni en donde estoy

cho ecos sordos en mí cabeza

o gritar pero tengo los labios sellados.



o coma comida basura no desencadena ninguna reacción en el universo y eso me da  
re.

te desnuda siento la necesidad de ponerme a cocinar para destrozar mi cuerpo.  
grediente secreto es no mezclarme con las personas que quieren mezclarse conmigo.  
un yogur griego imaginando que son tus tetas y lo vuelvo a cerrar porque quiero  
rvarlas para una ocasión especial.

siedad que me causa verte desnuda tiene el doble de capacidad de retenerme en la ca  
na ansiedad común.

n momento considero las opciones de enviarte una foto de mi frigorífico y lo hago.  
n momento considero empezar a medir el tiempo utilizando como unidad mínima  
vez que saco el móvil para mirar la hora y vuelvo a guardarlo sin saber qué hora es.  
re puesto de fondo de pantalla es para que sepas que para mí internet está por delante

tras como sin ganas me quedo mirando el lugar que ocupa normalmente tu escote.  
guna manera me angustia que ya no necesites meterte globos de agua debajo de la  
seta.

la hora en el móvil y verte desnuda hace que me empiece a sangrar la nariz.  
to frenar la hemorragia o al menos conseguir que la hemorragia entienda cómo me si  
ento bastante seguro de mí mismo cuando a las 5 de la mañana me mandas un mens  
ado a tu madre.

mucho cuando me dices que mañana no te despierte para comer.  
si quiero hacer la digestión sin ti.

## Berta GARCIA FAET

The City College of New York

O N° 8

ocho años llegó el peligro  
der reproducirme  
eza la cuenta atrás de los cuatrocientos  
os símbolo  
empo

y la gomorresina

traba  
i mínima boca del reloj de arena

dre de mi madre enfática y dorada  
galó un crucifijo el hijo de dios  
to y entregado brotaba de la trenza  
do con los hombres a partir de

l dijo ella  
do con el amor a partir de  
l dijo ella

l ya eres toda una mujer  
ndometrio  
ba a un pez anciano en su  
imación

o tanto de poder portar un bebé plegado  
i intestino  
aberme besado con tres o cuatro  
ites  
nzó a expandirse  
o una epidemia imaginaria



ble joven

sustó el libre albedrío de las frutas prohibidas  
l Estado

té del surco entreabierto por la boca del amor  
ñero

eso mi desliz: no soy valiente  
lla mi corazón un ratón agrio

el ritmo de la formación de montañas  
el sexo del nenúfar gigante del amazonas soy

bien, ahora lo sabes: sigo el ritmo del pecado capital  
melancolía escribo

as con tres años de retraso esto mejor por favor nc  
s

a, por ti canturreé afónica cerca del muelle

ontradedcías  
uicios sintéticos a priori (pobrecitos)  
ando el desencanto final de bertrand russell

r *ELLA* fue como extender un líquido rojo como la sangre de orca asesina  
no era sangre era vino feliz era una rosa irregular  
amática)

a  
convencerme  
este una canción de *Shiny Love*: *Platt Fiction*

te no es mimesis Si este poema fuera mimesis  
ría que retrataros a ti y a mí aquella noche en la parábola  
entanal, todos  
elga

ca al aire y  
zo azul (dádiva y feudo),  
amando que el oxímoron es parte de tu sex  
al

te imagino en un escenario  
u pelo rubio y tu voz rubia por ejemplo me arrepiento de correr

te imagino por ejemplo me arrepiento de no apretar tu mano  
escenario por ejemplo sácame en una canción si

eves

ia sobre mirar el cielo de noche y pensar cosas (ii)

te opino que la hipermetropía es una manera legítima de existir y que intento ser buen  
na y que estudio mucho ética y metaética y yo que lloro mucho con David Hume y c  
algos maltratados y con los viejos maltratados y con la contaminación de las heces d  
ias y sus obscenas celdas del tamaño de un folio A-4 y sus viscosas fiebres del tamañ  
b-continente y yo que creo en los tirabuzones de los páramos y yo que ignoro todo y  
regunto qué hacer sin lenin y sin cielo qué hacer con el mundo y su cabello cardado  
o y cómo tocar sus huesos arcaicos y su praxis y el humo de su belleza impenetrable  
siempre siento la presencia de un muro fratricida del sabor umami de la leche cuando  
o verter una palabra amable y desaliñada en la gorra entreabierto del mendigo o del  
co y yo que sé bastante del amor y que lucho activamente aunque con sueño o con su  
tivos a favor de la pandemia global de perdón y de esperanza que arrase el planeta ti  
como lo desconocemos de una vez por todas y yo que sueño excesivamente sueños c  
ter excesivamente erótico y a veces perverso y abrupto y que nunca le perdonaré a n

## **Maria MECROMINA**

Universidad de Córdoba

o é cidade, é fado

Escrevo embalando-me, como uma mãe loca a um filho r

Fernando P

o sabías Mamá, por eso no me dejabas volver. No está bien mirar el dolor de los demás. No está bien hablar del dolor de los demás. No está bien insistir en el dolor de los demás. No está bien que él fotografiaba sigue en pie. Todo lo que acariciamos con nuestro amor sigue en pie. Los trayectos siguen en pie. Mi fantasma, mi cicatriz, mi dolor. Todos estos procedimientos que os he ocultado, durante tanto tiempo, familia, permanecen aquí. Me esperaban, azules, dormidos, entre la humedad y la sal, riéndose de la saudade. Tiene que ocurrir un desastre para que una ciudad se haga inmune, indemne, inmortal. Aquí todos los pedregos, aquí todas las mujeres tienen un marinero a quién llorarle, aquí todas las sillas pertenecen a todos los poetas que se tiran decididos al río boca abajo. Porque aquí aunque nos quedemos vivos, seguiremos yaciendo, nosotros, intactos, celosos de dolor, celosos de enfermedad, celosos de agonía y metástasis, queriéndonos como nunca hicimos, encantados de que nos despiquen las gaviotas, que nos tiren como restos, aniquilados, desvalidos, como cerebros desviables esperando la apoptosis, como peces y animales marinos muertos flotando al fin para la canción de cuna y el féretro de olas y luna que les tiene el mar.

occión de atrocidades

o quiera volver

o hacen los gatos:

sesionarse conmigo.

o cuerpecito, no llores:

ya vendrán las varices de mamá para

contijarte de la sombra.

las manos calientes dentro de un cuerpo

uelo decía: no dejes que el animal huela tu miedo

adre decía: no dejes de mirar al animal porque el caballo nunca cierra los ojos

quirófano alguien decía: no dejes de irrigar con suero caliente los órganos de un  
re abierto

terpo se repite sangrando y dice: en cada movimiento ya no soy el cuerpo que fui

## Vlad POJOGA

Universitatea „Lucian Blaga”, Sibiu

ămânem numai câțiva  
iodată n-o să ne auzim ecoul  
are decât atunci  
capul nostru  
at într-o găleată  
rurile  
re-am fi vrut să le facem  
niște cutii goale  
re le rupem  
le înfășurăm  
ul pieptului  
cât am încerca  
ă se lege n-o să se lege

ura asta  
ărbați cu brațe puternice  
teau sticlă încinsă  
ost  
inci când erai mică  
a prins ploaia  
i vrut să mergem  
să  
bine

când ai început  
rugi încoace și-ncolo  
ră la urmă te-ai trântit  
s  
m știut ce să fac



le celorlalți sunt  
je mecanice  
u că am abandonat  
a lucruri  
n ar putea asta  
î facă să rezist  
î ridic  
cult tot  
ai e de spus  
de naiba  
îjungem  
vedem soarele  
pe podeaua dușurilor  
se lucrează  
terior  
te lucrurile  
re încerci  
dai afară  
s afară

a a scos pistolul  
as  
fost istoria noastră recentă  
ota mereu și mereu  
mai era  
cut  
atea  
semnat nimic  
ul femeilor la vot  
jutat la nimic  
stele  
ridicat nicio sprânceană

i  
u .

derea nu s-a dus cu totul  
e ferim încet-încet  
de altul  
m  
e în ce mai multe  
ezice  
facem moi  
ercăm să ajungem  
uri în care n-a mai ajuns nimeni  
les dimineața  
nu mai avem  
de să scoatem cămașa  
am gândit chiar și așa  
e  
oate lucrurile  
re le-am lăsat în urmă  
face-o din nou  
u că oamenii nu-nvață niciodată  
i oamenii nu-nvață niciodată  
nsul în pumn  
-a dus nicăieri  
u că unde  
naiba am fi mers.  
i uneori e liniște liniște  
e liniște liniște ne urcăm  
te în patul de deasupra  
rmurăm  
le celor  
re am vrea  
edem  
ou.

le când  
singură de mână

n-am mai știut cum  
arătăm

us garduri

noi

us alți oameni

noi

tă e o sumă

șuri geometrice

în linii curbe

se

m pe străzi

care victorie

ipei naționale

ie să ne legăm

. de ceva

ștri sunt o iluzie

vingător înseamnă întotdeauna și un învins

## Arturo SANCHEZ

### École Normale Supérieure de Lyon

New Town

sesinos se levantan antes de la aurora.

ADRE: ¿Hijo?

Madre, no apartes tus ojos de mí. Tus párpados se arrugan con compasión y tu boca se tensa al ver cómo mi piel se ha convertido en una gruesa capa de metal sin cicatrices. Tus ojos se llenan de terror y repugnancia frente a mis manos de plomo, y ves cómo mis dedos largos y flexibles, se han unido en una única protuberancia, esta innoble prolongación de mi brazo como un muñón vacío, este cañón frío y boquiabierto y todavía silencioso. Ya no iremos a jugar al béisbol en el parque cada semana. No sabría recibir la bola que lanzas con un millar de veces, con una sonrisa igual a la que tuviste el día de mi nacimiento. ¿Recuerdas cuando me enseñaste a estrechar la mano como un hombre? Ya no podrás cada mañana estrechar mi mano con firmeza en la tuya – tus dedos ya solo abrazarían este frío cilindro. Como un hombre. Como la estrechabas a tus compañeros del equipo de fútbol en la universidad. Seca ahora tus ojos, hombre exhausto. Acércate para que mi nueva mano toque tu frente. Nueve milímetros de tedium en tu sien como mi último regalo.

El agua caliente y el jabón limpió de desidia las fotografías del salón.

MADRE: ¿Mi niño?

Madre, tus ojos tiemblan como luciérnagas al contemplar mi piel fría y brillante, y tu respiración se vuelve a la vista de mis manos cilíndricas de corazón negro como el espacio entre los platos. Ya no me acaricias mis mejillas, como lo haces cada mañana, ya no sentirás el calor húmedo de mi cabeza en la almohada. Ya no podré escaparme contigo a comer hamburguesas cada semana, ya no podré ir a jugar al fútbol manteniéndoselo a papá en secreto. No nos verás ya a mi hermano y a mí midiendo sus fuerzas en un pulso sobre la mesa de la cocina. Tampoco nos peharemos fuera de casa como cuando éramos niños, como cuando nos hacíamos, mamá, te lo juro. Observa cómo una capa del metal más sólida se ha formado sobre el voltorio de mi cuerpo. Poco importará ahora que me ponga guantes y bufanda, como cuando me ponías cada mañana en invierno, o que olvide cubrirme con el protector solar que me ponías en la bolsa cada verano. Muier. que cese el temblor de tus labios y de tu garganta.

probar la fiabilidad de la reacción materna. Y siempre volvía con el mismo chocolate, la taza y con los mismos grumos. Ahora son otros los grumos que brotan de sus labios, mezclados con la sangre. Pero todo esto os resulta a vosotros demasiado desconocido. NIÑOS: También nosotros conocemos el nombre de ese héroe mártir. También lloran a la pantalla, y también tenemos madres que nos traen chocolates humeantes. ¿Veis cómo mis alas, que han brotado de mi piel de metal, luchan por liberarse del aro para romper las costuras?

NIÑOS: No.

¿Venid a aplicar vuestros besos sobre mis pies, mi cuello y mis labios, pues soy un ángel menor.

Una vez más,  
las pesadas mareas de sangre oscura lavarán el polvo y el hollín de las calles  
para levantar la Ciudad Nueva.

Nadie saldrá vivo de aquí

*The killer awoke before  
He put his boots  
He took a face from the ancient gallery and  
Walked on down the  
Jim Morrison*

Las señales de humo hablarán de nuestros fracasos.  
La furia canina de la purga  
está o  
le.  
El reloj de sol a la sombra de un túmulo  
de la noche tarde.  
En las avenidas desiertas y asesinos caminando en autopistas abandonadas  
bajo el sol que más calienta.  
La hiedra en la carretera  
de losoteles y rascacielos.  
La ciudad devora sus propias trizas

habrá dónde esconderse.  
rtos bajo el sol observarán en silencio las masacres.  
e visto todo, y el futuro no guardará secretos.  
o se guardarán secretos.  
á rumores y leyendas sobre un chamán fantasma.  
los seremos asesinos.  
sto las olas amasar cadáveres en playas blancas  
erpos secos en acantilados y senderos  
*sto las leyendas de mis sueños negros*  
odemos dejar de correr  
e dormiré en la noche furtiva  
s ciudades caminarán los lobos.  
e visto en las calles de mi infancia.  
ñños anunciarán a sus madres que hay sangre en cada esquina.  
sto culminar el accidente.  
remos descalzos. Empuñaremos cuchillos y puñales y antiguas herramientas.  
erá la era de las forjas.  
erá el tiempo de los asesinos.  
haremos en las ruinas del Parlamento y la Universidad.  
rás a jugar con nosotros.  
e visto con barro y sangre pintar mi rostro para la guerra.  
a sé que nadie saldrá vivo de aquí.  
emos extraviado nuestros nombres en pantanos de ceguera  
entidad es una noción percedera  
enderemos a luchar contra las bestias.  
cicatriz añadirá una sílaba a nuestro nombre.  
remos nombres cortos.  
olarán vientos de demencia en la puesta de sol.  
tos yacen en el asfalto  
ñños nacen enfermos.  
certero.  
do culmine el accidente quiero estar listo.  
rarán como nanas canciones de guerra entre el polvo y los pedazos de cristal.  
ibremos olvidado todo.  
atardecer roío y onaco acecharemos tras los coches volcados

que está a salvo del acecho.

Los perros en jauría, como auténticos guerreros

razas olvidadas reclamarán su trono,

prehecho a la sangre y

tormenta a cambio de la comunidad.

En estos siglos la felicidad ha sido acosada en esquinas oscuras.

Es el día en el que los bandidos embozados levantarán sus soles de perfume y masacre

al dorado, el crepúsculo rojo y la noche negra de nuevo.

La desaparición inevitable de las estrellas humanas.

El príncipe, que habrá perdido a sus ratas, deberá esconderse una vez más en la Cueva de

los lobos, hibernar en la grasa y el oro mientras vuelve el asfalto a quebrarse y los hospitales

se resquebrajan de tierra y los caballos a cabalgar autopistas. Y tal vez al caminar resbalemos en

los ríos de sangre con una sonrisa divertida.

Fuego en la noche cuando los perros se juntan

fuego en la noche cuando huyen las ratas

fuego en la noche al conquistar la herencia de los centauros

es filosofía y guasona

fuego en la noche cuando el monstruo gime

fuego en la noche cuando nos recogemos el pelo con tiras de tela y nos embozamos con

las alas en el frío inclemente de la sublime resurrección

fuego en la noche cuando recorro la ciudad en el último coche, el del guardabarridos

manchado y manchado de sangre, con las ventanas abiertas, aullando desnudo al cielo negro

fuego en la noche cuando mato tras haber sido marcado a cuchillo en la pierna, en el

oro, en la cara o en el pecho, que es donde más me gusta ser marcado

fuego en la noche cuando, llorando de pena, devoro a los muertos que respeté

fuego en la noche cuando asaltamos a los que pecan de pereza y cobardía

fuego en la noche cuando acechan los niños, que son bestias despiadadas con aguzados

colmillos y

fuego en la noche cuando surgen aullidos de un rascacielos abandonado

fuego en la noche cuando los coitos verdaderos hacen temblar la tierra y desplazan

las profecías como profetas

fuego en la noche cuando las señales de direcciones y caminos caen como hojas muertas

de

fuego en la noche cuando dos ojos amarillos te hielan la sangre en un callejón

fuego en la noche cuando una emboscada te obliga a correr hasta la combustión de los

que avistas la silueta

asesino.

fuego en la noche! ¡Hay fuego en la noche! ¡Hay fuego en la noche! ¡Hay fuego en la noche!  
¡Hay fuego en la noche! ¡Hay un incendio en cada oasis!

de los brazos para acoger con amor y alivio la era divina de la vesania!

¡El coche que venía de frente.

¡Ya salí de la ciudad de madrugada.

¡Soy afueras, en la autopista desierta

¡Un hombre frente a mí miraba

¡Allá del horizonte.

¡Era desnudo y su cuerpo

¡Su rostro

¡Cubiertos de pinturas

¡Bermosas.

¡Su pelo lacio y negro

¡Como mares de alquitrán

¡Sobre sus hombros.

¡Sus ojos mudos eran ventanas sobre nuevos universos.

¿Quién eres tú? ¿Qué aparición de tiempos olvidados? ¿Qué guerrero, qué hijo, qué padre  
te, qué aeda? ¿Qué asesino?

¡Sus dibujos y los colores sobre su piel eran como los recuerdos exiliados que resurgen en  
los días.

¡Como el idioma que hablábamos antes

¡Cuando la noche aún era negra

¡Y

¡Nuestros nombres

¡Y

¡Llegar al mundo.

¡En el choque y vi las sirenas. Alguien habló de un accidente.

¡Yo, tendido en el suelo, inmóvil

¡Con la oreja pegada al asfalto

¡Escuchando sólo el trotar de los caballos



## Belén Benito MORENO

Universidad Complutense de Madrid.

espräch

te y te sentaste  
uella  
ca de caña  
itas  
secas  
s pisado ya?  
guntaste a ti mismo  
o somos más  
n tallo fértil  
a dejando caer  
edazos  
pudrirse  
ompleto?  
leté yo.

iespräch

¿he que llamaron a la puerta dijiste pero yo no te prestaba atención a ti tampoco a aqu  
re no recuerdo cómo se llamaba exactamente ... afuera se extendían terrenos hartos  
ación solo pisábamos hierba nos escondíamos entre arbustos ¿recuerdas cuando nos  
íamos en el desierto? ... creo que han llamado repetiste  
mi cabeza seguía sin ti.  
o hay alguna forma de saber  
e acontece a nuestro cuerpo  
después de la caída?  
iento.

## Programul

# LOCVIULUI INTERNAȚIONAL STUDENȚESC „LUCIAN BLAGA”

Ediția a III-a (XVII), 29 - 31 octombrie 2015

29 octombrie 2015

11<sup>00</sup>-20<sup>00</sup> – Primirea participanților  
– Vizitarea Sibiului

31 octombrie, 30 octombrie 2015

9<sup>00</sup> – Deschiderea oficială a Colocviului (*Aula „Avram Iancu”, Facultatea de Litere și Arte*)

- Cuvânt de deschidere: Conf. univ. dr. Mirela OCINIC, Director

Departamentului de Studii Romanice al Facultății de Litere și Arte

șeful Rectoratului Universității „Lucian Blaga” din Sibiu: Prof. univ. dr. Mirela

OCUȚ, Prorector al ULBS

șeful Decanului Facultății de Litere și Arte: Conf. univ. dr. Alex

OCUȚ

9<sup>30</sup> – Conferința cu tema: *Apele subterane ale adevărului*, susținută de conf. univ. dr. Mirela OCINIC, Facultatea de Litere și Arte din Sibiu

10<sup>30</sup> – Comunicări și dezbateri în secțiuni:

I. Hermeneutica textului literar

28 – *Facultatea de Litere și Arte*)

II. Receptarea critică a operei lui Lucian Blaga

44 – *Facultatea de Litere și Arte*)

III. Stilistică și poetică

51 – *Facultatea de Litere și Arte*)

IV. Filosofia și estetica lui Lucian Blaga

16 – *Facultatea de Litere și Arte*)

*ltatea de Litere și Arte)*

– Festivitatea de premiere (*Aula „Avram Iancu”, Facultatea de Litere și Arte*)

*SÂMBĂȚĂ, 31 octombrie 2015*

9<sup>00</sup> – Vizitarea Muzeului în aer liber din Dumbrava Sibiului

0<sup>00</sup> – Dezbateri a participanților la ediții anterioare - *Imaginea lui Lucian Blaga la 1. e la naștere*

1<sup>00</sup> – Lectură publică de poezie a laureaților concursului de creație literară

## Premii acordate:

unea I:

### MENEUTICA TEXTULUI LITERAR

Biroul secți

Lect. univ. dr. Alexandru Goldiș (Cluj-Nap)

Conf. univ.dr. Rodica Grigore (Ș

Dr. Irina Dincă (Timiș

Secretar: Diana Mincu-Mușat (Ș

Numele și prenumele	Universitatea	Titlul lucrării	Prem acord
Raisa Borș	Universitatea „Al.I.Cuza” din Iași	<i>Stilizări decadente în teatrul lui Lucian Blaga</i>	Menți
Diana Lupuleac	Universitatea „Al. I. Cuza” din Iași	<i>Satul românesc în imaginarul academic</i>	Diplo de partici
Diana Mincu-Mușat	Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu	<i>Apoteoza dansului în dramele blagiene</i>	Menți
Costel Onofraș	Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu	<i>Exerciții de fragilitate</i>	Premiu
Ionuț Orăscu	Universitatea din Craiova	<i>Expresionismul „tare” și expresionismul „slab”</i>	Menți
Gabriela Tudosie	Universitatea din Craiova	<i>Mit și imaginar în lirica blagiană</i>	Diplo de partici
Iulia Ștefana Podaru	Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu	<i>Corespondența lui Lucian Blaga cu Vasile Băcilă</i>	Diplo de partici
Snejana Ung	Universitatea de Vest din Timișoara	<i>Lucian Blaga și Ioan Es. Pop. Configurări spațiale</i>	Premiu
Mihaela Vancea	Universitatea „Babeș-Bolyai” din Cluj-	<i>Corporalitatea ca prizonierat. Starea de captiv</i>	Premiu

unea a II-a:

## JUSTIȚĂ ȘI POETICĂ

Biroul secți  
Conf. univ. dr. Valerica Sporiș (S  
Lector univ. dr. Ariana Bălașa (Cra  
Conf. univ. dr. Radu Drăgulescu (S  
Secretar: Cezarina Bărbieru (S

Numele și prenumele	Universitatea	Lucrarea	Prem acoru
Cezarina Bărbieru	Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu	<i>„La curțile dorului” – metafora revelatorie vs. metafora vie. Analiză de text</i>	Prem III
Iasmina Bot	Universitatea de Vest din Timișoara	<i>De la apocalipticul stihial la „apocalipsa de carton”</i>	Premi
Emanuel Modoc	Universitatea „Babeș- Bolyai” din Cluj- Napoca	<i>Mit și secundaritate. Poetica marginalității în opera blagiană</i>	Premi

unea a III-a:

## EPTAREA CRITICĂ

### PEREI LUI LUCIAN BLAGA

Biroul sec

Prof. univ. dr. Dumitru Chioar (

Conf. univ. dr. Mirela Ocnic(

Asist. univ. dr. Alina Bako (

Secretar: Stanca Aruncutean (Cluj-Na

Numele și prenumele	Universitatea	Titlul lucrării	Prem acori
Stanca Aruncutean	Universitatea „Babeș- Bolyai” din Cluj- Napoca	<i>(Post)expresionism în postbelic. Receptarea critică a liricii blagiene</i>	Premi
Patricia Tașcău	Universitatea de Vest din Timișoara	<i>Noul stil blagian – perspective critice</i>	Prem III

unea a IV-a:

## OSOFIA ȘI ESTETICA LUI LUCIAN BLAGA

Biroul sec

Prof. univ. dr. Gheorghe Manolache (

Conf. univ. dr. Radu Vancu (

Dr. Ioana Ciocan (

Secretar: Cătălin Urian (

Numele și prenumele	Universitatea	Titlul lucrării	Premi acord
Marta Afloarei	Universitatea „Al.I.Cuza din” Iași	<i>Mitul mumelor și matricea stilistică - o constantă a filosofiei blagiene</i>	Diplom particip
Anamaria Mihăilă	Universitatea „Babeș- Bolyai” din Cluj- Napoca	<i>De la simpatetic la demoniac. Considerații asupra creatorului în filosofia lui Lucian Blaga și Liviu Rusu</i>	Premiu Premi special revist <i>Transily</i>
Mariana Nastasia	Universitatea „Al.I.Cuza” din Iași	<i>Întâlniri ale antropologiei blagiene cu lingvistica integrală</i>	Premiu
Ioana Moroșan	Universitatea de Vest din Timișoara	<i>Mit și magie – mecanisme transgresive</i>	Premiu
Cătălin Urian	Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu	<i>Dorul: conceptul blagiei aplicațiile sale în lirica populară</i>	Mențiu

unea a V-a – Secțiunea specială:  
ȚI NEOEXPRESIONIȘTI

Biroul sec  
Conf. univ. dr. Carmen Opreșor (S  
Lect. univ. dr. Marcela Adam (Chișinău, Republica Mol  
Drd. Maricica Munteanu  
Secretar: Ștefan Baghiu (Cluj-Nap

Numele și prenumele	Universitatea	Titlul lucrării	Prem acor
Alexandru Bodog	Universitatea de Vest din Timișoara	<i>Utopii ruinate și mitologii personale: Mariana Marin și Angela Marinescu</i>	Premi
Ștefan Baghiu	Universitatea „Babeș Bolyai” din Cluj- Napoca	<i>Cronologia termenului de neoxpresionism. O teorie a reacțiunii literare</i>	Mar Pren „Luc Blag Prem specia revis <i>Eupho</i>
Victoria Sotnic	Universitatea de Stat din Moldova	<i>Elemente expresioniste în lirica Leonidei Lari</i>	Prem III



unea a VI-a:

## IAN BLAGA ÎN TRADUCEREA STUDENȚILOR

Biroul secți  
Conf.univ.dr.Rodica Grigore (S  
Lector univ.dr. Nora Căpățână (S  
Lect.univ.dr. Diana Nechit (S  
Conf. univ. dr. Dumitra Baron (Si  
Lect. univ. dr. Mihaela Enache (S  
Asist. univ. dr. Andreea Teodorescu (S  
Lector Nicolae Henț (New Dehli, I  
Dr. Philol. Olga Skackova (Let  
Mg. Philol. Olga Romanova (Let  
Mg. Philol. Dace Sostaka (Let  
Lector Emilia Ivancu (Pol  
Lector Laura Zăvăleanu (Fr  
Secretar: Sergiu Dorin Ursuț (S

### LUCIAN BLAGA ÎN TRADUCEREA STUDENTILOR (limba engleză)

Numele și prenumele	Universitatea	Premiul acordat
Mădălina Panduru	Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu	Mențiune
Sergiu Ursuț	Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu	Premiul III
Cătălina Stanislav	Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu	Premiul II
Vlad Pojoga	Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu	Premiul I
Maria Mecromina	Universidad de Córdoba	Premiul I Premiul special al revistei „Z Nouă”

### LUCIAN BLAGA ÎN TRADUCEREA STUDENTILOR (limba rusă)

Numele și prenumele	Universitatea	Premiul acordat
---------------------	---------------	-----------------

LUCIAN BLAGA ÎN TRADUCEREA STUDENTILOR (limba franceză)

Numele și prenumele	Universitatea	Premiul acordat
Mădălina Panduru	Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu	Mențiune
Caroline Pelletier	Université Sorbonne Paris III	Premiul I
Jhugeroo Chundun	Université Sorbonne Paris III	Diplomă de participare
Pierre Vigneron	Université Sorbonne Paris III	Premiul II
Luminita Daniela Verdes	Université Sorbonne Paris III	Diplomă de participare
Sophie Chvabo	Université Sorbonne Paris III	Diplomă de participare
Pauline Roth	Université Sorbonne Paris III	Premiul III

LUCIAN BLAGA ÎN TRADUCEREA STUDENTILOR (limba poloneză)

Numele și prenumele	Universitatea	Premiul acordat
Justyna Cichońska	Universitatea Adam Mickiewicz din Poznan	Premiul II
Anna Gartych	Universitatea Adam Mickiewicz din Poznan	Premiul II

LUCIAN BLAGA ÎN TRADUCEREA STUDENTILOR (limba japoneză)

Numele și prenumele	Universitatea	Premiul acordat
Andreea Mihaela Stancu	Universitatea din București	Premiul III

LUCIAN BLAGA ÎN TRADUCEREA STUDENȚILOR (limba portugheză)

Numele și prenumele	Universitatea	Premiul acordat
---------------------	---------------	-----------------

Ramona Mihaela Hristea	Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu	Premiul I
------------------------	--	-----------

LUCIAN BLAGA ÎN TRADUCEREA STUDENȚILOR (limba hind

Numele și prenumele	Universitatea	Premiul acordat
Nikhil Tanwar	Universitatea din New Delhi	Premiul special
Monu Bharti	Universitatea din New Delhi	Diplomă de participare
Yashvir Singh	Universitatea din New Delhi	Premiul II
Manisha Bhatt	Universitatea din New Delhi	Diplomă de participare
Prem Rana	Universitatea din New Delhi	Diplomă de participare
Virender Singh	Universitatea din New Delhi	Premiul II
Arzoo Jain	Universitatea din New Delhi	Premiul II
Raman Chauhan	Universitatea din New Delhi	Diplomă de participare
Rehan Sahaab	Universitatea din New Delhi	Diplomă de participare

unea a VII-a:

## CURS DE CREAȚIE LITERARĂ

Biroul secți  
Prof univ. dr. Dumitru Chioaru (S  
Conf. univ. dr. Radu Vancu (S  
Dr. Rita Chirian – președinte USR  
Secretar: Cosmin Rădoi (S

Numele și prenumele	Universitatea	Premiul acordat
David Meza	Universidad Nacional Autónoma de México	Premiul special Premiul special al revistei <i>Euphor</i>
Oscar G. Sierra	Universidad Complutense de Madrid	Premiul special
Berta Garcia Faet	The City College of New York	Premiul special
Maria Mecromina	Universidad de Córdoba	Premiul special
Costel Onofraș	Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu	Diplomă de participare
Vlad Pojoga	Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu	Premiul special
Cătălina Stanislav	Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu	Diplomă de participare
Alexandru Văsieș	Universitatea „Babeș Bolyai” din Cluj-Napoca	Premiul I Premiul special al revistei <i>Euphor</i>
Deniz Otay	Universitatea „Babeș Bolyai” din Cluj-Napoca	Diplomă de participare
Cosmin Rădoi	Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu	Premiul special al revistei <i>Zona No</i>

## Cuprins

<b>MENEUTICA TEXTULUI LITERAR.....</b>	
temporalitatea ca prizonierat.....	
tema de captivitate în lirica blagiană.....	
Lucian Blaga și Ioan Es. Pop.....	
configurări spațiale.....	
temeoteza dansului în dramele blagiene.....	
tematizări decadente în teatrul lui Lucian Blaga.....	
Lucian Blaga: expresionismul „tare”.....	
expresionismul „slab”.....	
tema românesc în imaginarul academic.....	
tema și imaginar în lirica blagiană.....	
<b>TEMA CRITICĂ A OPEREI LUI LUCIAN BLAGA.....</b>	
tema stil blagian – perspective critice.....	
<b>TEMA STILISTICĂ ȘI POETICĂ.....</b>	
tema și secundaritate.....	
teme poetice ale marginalității în opera blagiană.....	
tema „curțile dorului” – ilustrarea conceptului de metaforă revelatorie. Analiză de text.....	
<b>TEMA FILOSOFICĂ ȘI ESTETICĂ LUI LUCIAN BLAGA.....</b>	
tema simpatetic la demoniac.....	
tema considerații asupra creatorului.....	
tema filozofia lui Lucian Blaga și Liviu Rusu.....	
tema și magie – Mecanisme transgresive.....	
tema matricea stilistică, o constantă a filosofiei lui Blaga.....	
<b>TEMA SPECIALĂ: POETII NEOEXPRESIONISTI.....</b>	
tema tipii ruinate și mitologii personale: Mariana Marin și Angela Marinescu.....	

coline PELLETIER.....

erre VIGNERON.....

ilina ROTH.....

ophie CHVABO.....

minita Daniela VERDES.....

**aduceri în limba japoneză.....**

dreea Mihaela STANCU.....

**aduceri în limba spaniolă.....**

uro SANCHEZ.....

id POJOGA.....

**aduceri în limba italiană.....**

mona Mihaela HRISTEA.....

**aduceri în limba hindi.....**

shvir SINGH.....

zoo JAIN.....

ender SINGH.....

nan CHAUHAN.....

nan SAHAAB.....

m RANA.....

nisha BHATT.....

nu BHARTI.....

**AȚIE LITERARĂ.....**

vid MEZA.....

car G. SIERRA.....

ta GARCIA FAET.....

ria MECROMINA.....

id POJOGA.....

uro SANCHEZ.....