

# LUCIAN BLAGA, FILOSOF AL CULTURII<sup>1</sup>

DUMITRU ISAC

1. Concepția sa despre cultură, cu aplicațiunea specială asupra specificului românesc, i-a adus, incontestabil, lui Lucian Blaga, partea cea mai importantă a gloriei sale. Aici, marile sale daruri de intuire a nuanțelor și de pătrundere analitică în adâncuri care scapă ochiului comun, cât și darul opus însă nu mai împuținat, de a sintetiza vast și sistematic elemente în aparență disparate, și-au găsit un teren cum nu se poate mai potrivit. Putem spune, cu un cuvânt, că în domeniul de filosofie a culturii, personalitatea creatoare a lui Lucian Blaga se află în mediul ei adevărat, în care poate să dea maximum de roade. Cu atât mai mult cu cât aici nu se va simți îndatorat în egală măsură la precizuni științifice, iar posibilitatea de control fiind extrem de redusă, dreptul la libertate speculativă va fi mult mai crescut.

Specificăm că în acest sector nu vom urma pas cu pas ordinea în care concepția gânditorului nostru este expusă în trilogia respectivă, și chiar când ne vom referi la ideile uneia sau alteia din cărțile sale, nu vom urma nici aici ordinea ideilor după tabla de materii. Această procedură își are justificările ei, în parte bazate pe însăși structura operei de care ne ocupăm. Într-adevăr, deși când e vorba de ideile sale, ne aflăm în fața unui incontestabil *sistem*, totuși în expunerea acestora Blaga nu dă întotdeauna dovadă de o înfățișare la fel de sistematică. Faptul reiese ușor din împrejurarea că multe capitole din cărțile sale ar putea foarte bine să apară separat din contextul volumelor, fără ca să-și piardă înțelesul – ceea ce de altfel s-a și întâmplat întrucât unele dintre ele au și fost publicate ca eseuri înainte de apariția operelor ca atare. Fiecare capitol oglindește în sine – ca monadele leibniziene – întreg sistemul, în limite restrânse.

Și apoi, crescând organic, sistemul blagian și-a rotunjit de-abia către sfârșitul său în formă definitivă, trăsăturile esențiale. De-abia aici găsim bine trasate liniile ultime și definitive, în care se integrează amănuntul și tot restul construcției.

Acest lucru este cu atât mai evident în expunerea filosofiei culturii. Pentru că, înțelegând să pornim de la lămurirea principiilor de bază în conformitate cu care se desfășoară tot restul, vom fi nevoiți să facem apel la capitolele ultime ale trilogiei, urmând să întregim expunerea cu ideile din celelalte părți, punând-o pe fiecare la locul cerut de modul cum am conceput noi să facem această expunere.

De aceea prima noastră întrebare va fi: *ce este cultura și ce semnificație are ea?* Pentru a da răspuns la întrebarea aceasta și a-l înțelege, este necesară o altă prealabilă întrebare: *ce este omul?* Fiindcă numai înțelegând omul înțelegem și cultura care, pentru Blaga, izvorăște din specificul uman, ca o altă față a lui.

Ce este deci *omul*? El nu este, pentru Blaga, un animal printre celelalte, ci o existență *sui generis*, cu caracter de regn aparte, față de regnul mineral, botanic și animal. Iar specificul său nu stă

---

<sup>1</sup> Textul care urmează este inedit, fiind păstrat în arhiva familiei într-un set de manuscrise elaborate de Dumitru Isac pe tema sistemului metafizic al lui Lucian Blaga. Cu toate că lucrările respective sunt nedatate, analiza referințelor interne și corelarea conținuturilor ideatice recomandă în mod plauzibil pentru redactare intervalul 1942–1950. Spre deosebire de majoritatea covârșitoare a scrierilor lui Dumitru Isac pe tema metafizicii lui Blaga, aceasta nu are caracter preponderent critic, ci expozitiv-explicativ, urmărind atât familiarizarea cititorului cu problematica filosofiei blagiene a culturii cât și deslușirea sensului și semnificației ei în ansamblul sistemului. (Ionuț Isac)

în gradul de dezvoltare, ci într-un anume orizont existențial, care poate fi definit ca *existență în orizontul misterului*. Iar existența în orizontul misterului atrage după sine, ca o necesară completare, *tendința de revelare a acestui mister. Tendință de revelare care nu este altceva decât însuși actul de cultură*.

Astfel înțelegând omul și cultura, Blaga va accentua cultura ca o prelungire firească și esențială a însăși ființei umane, ca o concluzie logică și naturală a poziției sale în cosmos:

„Cultura, în această perspectivă, nu este un lux, pe care și-l permite omul ca o podoabă, care poate să fie sau nu; cultura rezultă ca o emisiune complementară din specificitatea existenței umane ca atare, care este *existență în mister și pentru revelare*”<sup>2</sup>.

Aici trebuie să ne amintim de definiția lapidară dată de Blaga omului în sensul concepției sale: *omul e un animal metaforizant*, adică o existență investită din capul locului cu funcția de transcendere cognitivă a lumii din care face parte și de plăsmuire revelatorie a misterelor de *dincolo*. În aceasta stă toată esența omului și a faptului cultural:

„Omul, din chiar clipa când i s-a declarat «omenia», a bănuțit cu prisosință că imediatul nu este locul său, planul și cuibul chemării sale. Cert e, că în toate timpurile, chiar în cele mai nesigure, omul s-a situat singur sub constelații invizibile, încercând să vadă dincolo de imediat, dincolo – nu în sensul dimensiunilor spațiale și temporale ale acestui imediat, ci într-un sens mai adânc. «Dincolo» în sensul transcenderii. A aduce însă imediatul în relație simptomatică cu un «dincolo», înseamnă a te situa într-un «mister» ca atare. Nu am atins oare aici pulsul omenescului la încheietura sa cea mai caracteristică? Nu începe de fapt existența umană, spre deosebire de existența zoologică, tocmai cu această situație în mister?»<sup>3</sup>.

Acest punct trebuie înțeles ca punct arhimedic în construcția întregului sistem: *viziunea existenței omului în orizontul misterului și în vederea plăsmuirii revelatorii*.

Cultura, în limitele acestei viziuni, nu este ceva suprapus, ci este o derivație directă, necesară din ființa umană:

„[...] cultura e trupul și expresia unui anume mod de existență a omului. Pentru a fi creator de cultură, omul nu trebuie să fie decât om, adică o ființă care trage consecințele existenței sale specifice, într-un anume orizont și între anume coordonate; o ființă care dă urmare unui destin înscris în structura sa»<sup>4</sup>.

Dar poate că n-am fost chiar atât de exacti când am spus că existența omului în orizontul misterului și al revelării ar fi punctul arhimedic, principiul cel mai adânc al concepției sale. Aceasta ar fi valabil numai dacă nu sondăm rădăcinile metafizice ale esenței umane specificate în modul de mai sus.

Lucian Blaga se aventurează într-adevăr într-o asemenea încercare metafizică, fiind însă conștient de tărâmul imponderabil și cu totul arbitrar pe care calcă. Astfel, dacă am voi să pornim de la cele mai adânci principii ale filosofiei sale, ar trebui să plecăm de la tema semnificației metafizice a culturii. Va trebui să repunem astfel, față în față, cele două existențe: *omul și Marele Anonim*.

Viziunea primordială a lui Lucian Blaga implică doi termeni: Marele Anonim ca centru al misterelor și existență supremă, și ființa umană închisă în afara misterelor printr-o intenționalitate a Marelui Anonim, care i-a interzis accesul la transcendență prin categoria cenzură. De o parte deci, o ființă supremă care-și apără secretele îngrădindu-le cu un strașnic brâu cenzorial, de cealaltă omul tânjind după paradisul misterios de dincolo, și într-o veșnică frământare în vederea revelării, pe care neputând-o realiza în termenii adecvați, o transpune în formele simbolice ale cunoașterii noționale și ale plăsmuirilor culturale.

<sup>2</sup> Lucian Blaga, *Geneza metaforei și sensul culturii*, în *Trilogia culturii*, București, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1944, pp. 470–471.

<sup>3</sup> *Ibidem*, pp. 469–470.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 477.

Cum se explică însă acest raport straniu între om și transcendență? Pentru ce-și păzește Marele Anonim cu atâta avariție comoara lui de mistere și pentru ce tinde omul numaidecât la revelarea lor?

Cu aceste întrebări am atins culmile cele mai înalte ale gândirii lui Blaga, din inima cărora vor izvorî și se vor alimenta toate șuvoaiele trilogiilor sale. Răspunsul dat de Blaga e următorul: Marele Anonim, ca centru existențial suprem, are motive foarte serioase și ascunse totodată care-l fac să înlăture ființa omenească de la priveliștea splendorilor transcendente. Aceste motive nu le cunoaștem, dar Blaga ne încredințează, după cum am văzut, că ele țin de „păstrarea și asigurarea echilibrului existențial în lume”. Cu alte cuvinte, o cunoaștere a lor ar duce la o gravă primejdie a însăși existenței, care ar putea cădea în haos, în neant sau ar duce la o detronare a Marelui Anonim.

Cu aceasta se pare că am atins plafonul explicației lui Blaga:

„Din motive de echilibru cosmic, și poate pentru ca omul să fie menținut în necurmată stare creatoare, în orice caz în avantajul existenței și al omului, acestuia i se refuză însă, pe calea unei cenzuri transcendente, impuse structural cunoașterii, posibilitatea de a cuprinde în chip pozitiv și absolut misterele lumii”<sup>5</sup>.

Marele Anonim frânează nu numai încercările de cunoaștere propriu-zise în sensul ca ele să nu atingă în mod direct transcendența, dar la fel cenzurează și categoriile stilistice plâsmuitoare:

„Matricea stilistică, categoriile abisale, sunt *frâne transcendente*, un fel de stavile impuse omului și spontaneității sale creatoare pentru a nu putea niciodată revela în chip pozitiv-adekvat misterele lumii”<sup>6</sup>.

Marele Anonim ține omul într-o poziție antinomică, într-o permanentă tensiune creatoare: pe de o parte îi deschide perspectiva unei revelații prin stil, pe de altă parte, prin categorii, îi cenzurează revelația. Jocul acesta al Marelui Anonim își are, ne mărturisește Blaga, noima sa, fiindcă dacă omul ar converti misterele s-ar substitui Marelui Anonim, iar acesta simțind primejdia ar lua măsurile convenite de apărare. Prin aceasta Marele Anonim susține destinul creator al omului și se apără totodată pe sine și ordinea existențială.

În acest cadru larg metafizic, Lucian Blaga face cunoscuta distincție între *cultura majoră* și *cultura minoră*. Termenii au devenit la noi monedă de mare circulație, deși de multe ori ei nu mai acoperă sensul autentic în care i-a conceput autorul Trilogiilor.

Mai întâi, după cum vom vedea, prin denumirea de *majoră* sau *minoră* nu se acordă implicit o ierarhie de valoare, în sensul că una sau cealaltă este de preferat. În această privință, judecata lui Blaga rămâne suspendată. Apoi, între cele două feluri de culturi nu s-ar putea stabili o diferență bazată pe *dimensiune*. Blaga înlătură atât criteriul dimensional, în sensul că o cultură minoră e de proporții reduse – ceea ce e contrazis de existența epopeelor populare –, cât și criteriul de „vârstă”, în sensul că cultura minoră este de văzut doar ca o fază premergătoare celei majore. El îi combate hotărât aici pe morfologi, care privind cultura ca pe un organism cu suflet propriu, au conceput cele două culturi, majoră și minoră, ca vârste diferite ale aceluiași organism; în cultura minoră fiind copilăria, iar în cea majoră, maturitatea aceleiași culturi.

Cele două culturi se deosebesc prin ceea ce Blaga numește *vârste adoptive*, care nu sunt altceva decât structuri spirituale proprii, mentalități diferite sau, și mai bine zis, optici spirituale aparte, la care poate participa insul. Cultura minoră și cultura majoră sunt existențe autonome, cea dintâi nu se varsă cu necesitate în cea de a doua, ci pot să coexiste indefinit. Fiecare deține însă o structură proprie: cultura minoră – *copilăria*, cultura majoră – *maturitatea*:

„[...]cultura minoră este o cultură creată prin prisma structurilor copilărești ale *omului*, și ca atare ea poate să dăinuiească și să se perpetueze indefinit. La fel, cultura majoră nu este vârsta inevitabilă a

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 479.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 480.

maturității unui pretins organism cultural suprapus omului; o cultură majoră este numai creată prin darurile și virtuțile maturității *omului*, pe temeiul și datorită structurii acesteia ca atare<sup>7</sup>.

Accentuând mereu că nu sunt două faze ale aceluiași organism în creștere, Blaga observă totuși că sunt cazuri când culturi minore s-au vărsat în culturi majore, cum s-a întâmplat cu vechea cultură egipteană, care avusese înaintașă o cultură minoră, din care apăruse. Totuși, faptul istoricește constatat că cele două culturi pot, de multe ori, să coexiste, paralel și indefinit, fără a se vărsa una într-alta, arată că fiecare este autonomă și oarecum suficientă sieși.

Rămâne acum să precizăm în ce constă diferența dintre ele sau specificul fiecăreia. Este evident, desigur, că tipului de cultură minoră îi vor corespunde în general creațiile poporane, iar celei majore creațiile „culte”. Fiecare dintre ele deține o anumită viziune despre spațiu și timp, pe care le precizăm cu ajutorul textului blagian:

„Viziunea despre spațiu, în cultura minoră, nu prea depășește, ca amploare, orizontul vizibil; satul, așezarea, cătunul, e centrul lumii, iar lumea e vizibilă aproape în întregime dintr-un singur loc; orizontul văzut se prelungește de-a dreptul în mitologie. Într-o cultură minoră viziunea despre timp nu prea depășește durata organică a unei vieți individuale; dincolo de acest orizont timpul e oarecum ceva suspendat sau ceva amorf<sup>8</sup>.”

În cultura majoră, dimpotrivă:

„Insul creator se situează în orizonturi spațiale și temporale care fizicește debordează enorm vizibilul. «Istoria», ca timp articulat și cu spinare, este dimensiunea în care se desfășoară și crește o cultură majoră. Orașul-cetate nu mai este centrul unei lumi vizibile totale, ci se alătură, dominant sau periferial, altor așezări similare, într-un spațiu care se întinde dinamic, invizibil, înglobând văi și munți, șesuri și țări, mări și continente. Timpul nu se sfârșește cu viața insului, ci e vastă proiecțiune, arcuire uriașă peste generații<sup>9</sup>.”

În alți termeni s-ar putea, deci, spune că spațiul și timpul minor, deși limitat sau tocmai fiindcă e limitat, intră în contact cu întregul lumii, cu metafizicul, pe când în plan major, indefinitul deschis spațiului și timpului alungă marginile, alungând totodată infinitul.

Diferența de structură o precizează Blaga în modul următor:

„Copilăria ca structură e imaginativă, pasiv deschisă destinului, spontană, naiv cosmocentrică, de o fulgurantă sensibilitate metafizică, improvizatoare de jocuri, fără simțul perenității. Maturitatea e în primul rând volițională, susținut și metodic activă, ea se afirmă cu încăpățănare în fața destinului, își organizează un câmp de înrăurire, e expansiv-dictatorială, dar și măsurată din prudență, e rațională, are simțul perspectivelor și al trăinicieii, e constructivă<sup>10</sup>.”

Dar, fie minoră, fie majoră, cultura păstrează în toate modurile ei de manifestare, aceeași funcțiune: *revelarea misterului* în zona căruia trăiește specific ființa umană. Acesta este de altfel și sensul metaforei și miturilor.

Metafora, sub dubla sa înfățișare de metaforă plasticizantă și revelatorie, are rolul de a suplini o deficiență a insului cognitiv, anume aceea de a nu putea prinde concretul decât printr-o indefinită enumerare a proprietăților sale, iar pe de altă parte de a încerca o revelare în plan sensibil, a misterului. În prima ei întrebuintare, metafora ar avea o funcțiune economică venită să suplinească deficiența rezultată din însăși structura spiritului care nu poate cuprinde concretul în noțiuni decât prin îndelungi ocoluri și enumerări. În acest sens, metafora apare ca o completare necesară a structurii noastre cognitive și studiul ei poate constitui, cum spune Blaga, un „capitol de antropologie”. Sub forma sa *revelatoare*, metafora are alt izvor și altă funcție:

<sup>7</sup> *Ibidem*, pp. 342–343.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 354.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 355.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 350.

„Metaforele revelatorii sunt destinate să scoată la iveală ceva *ascuns*, chiar despre faptele pe care le vizează. Metaforele revelatorii încearcă într-un fel *revelarea* unui «mister», prin mijloace pe care ni le pune la îndemână lumea concretă, experiența sensibilă și lumea imaginară»<sup>11</sup>.

Metafora se profilează astfel ca un instrument cu dublă întrebuințare, venit să suplinească o dublă deficiență umană: pe de o parte, omul trăiește într-o lume concretă, pe care n-o poate exprima, și în acest impas găsește sprijin în *metafora plasticizantă*, iar pe de alta, omului îi este dată și funcția revelatoare de mister, și aici se servește de *metafora revelatoare*. Sub această din urmă formă a ei, metafora devine manifestarea cea mai imediată a modului de existare specific uman: ea este expresia actului de revelare a misterelor. De aceea, în concepția lui Blaga metafora este un simptom al specificului uman, iar geneza ei coincide cu însăși geneza omului. Autorul *Trilogiei culturii* nu ostenește să repete că felul metaforic de a vorbi este ceva constituțional și esențial ființei omenești. El merge până acolo încât pune însăși definiția omului în funcție de această specificitate a sa, emițând formula că omul este un animal metaforizant.

Miturile dețin și ele aceeași funcțiune revelatoare, deoarece sunt concepute ca încercări ale spiritului uman de a surprinde trans-semnificațiile, revelându-le metaforic și analogic. Ele se pot referi la ceva ce e convertibil în sfera logicului, în care caz avem de-a face cu mituri *semnificative*, sau revelează ceva ce nu poate avea echivalent logic, și atunci sunt *trans-semnificative*.

Dat fiind însă că în concepția lui Blaga orice fenomen de cultură încearcă o revelare a misterului, se impune o delimitare a modului specific mitului. Față de explicația științifică, miturile semnificative dețin trei diferențiale în privința tehnicii revelatorii.

Întâi, mitul se deosebește printr-o maximă întrebuințare a metodei analogice, pe când spiritul științific o utilizează numai în mică măsură. Apoi, mitul nu dizolvă aparențele concrete, ci le integrează adăugându-le altele, pe când viziunile științifice se substituie aparențelor concrete, desființându-le. Și, în al treilea rând, spiritul mitic utilizează elemente de experiență vitalizată, pe câtă vreme știința suplinește concretul cu abstractul. Astfel că, în concluzie, Blaga precizează în modul următor specificul mitului semnificativ:

„Spiritul mitic, vasal orgiastic al *analogiei*, tinde să *integreze* lumea concretă în viziuni clădite din elemente de experiență *vitalizată*»<sup>12</sup>.

Metaforicul, ca expresie a tendinței de revelare a misterelor, se vădește în toate plâsmuirile culturale, fie teoretic-științifice, metafizice, artistice sau mitice. În fiecare din acestea, metafora se întâlnește cu *stilul*, constituind împreună cele două aspecte fundamentale ale oricărei creații culturale. Acești doi factori determină de altfel și diferența dintre *cultură* și *civilizație*, deoarece cultura este și metaforică și stilistică, pe când civilizația este numai stilistică, întrucât ea nu are misiunea de a revela mistere, metaforic.

Distincția făcută de Blaga între cultură și civilizație este adâncă, deoarece fiecare dintre ele provine din origini diferite și servește scopuri diferite. Cultura rezultă din existența umană în orizontul misterului și tinde, ca scop, către o revelare a lui. Civilizația răsare din planul biologic al conservării și tinde să procure unelte pentru utilitate și siguranță. Între ele se deschide, deci, o diferență de natură ontologică. Cultura este o plâsmuire metaforică, revelatoare și este constituită stilistic. Civilizația vizează vitalul, siguranța și confortul; ea nu tinde să reveleze mistere, iar aspectul stilistic, când îl are, e accesoriu.

2. Fixând astfel sensul metafizic al culturii, precizându-i caracterul metaforic și stilistic și delimitând-o de civilizație, ajungem să ne punem întrebarea cea mai apropiată, deși comportă și ea adâncuri metafizice, asupra factorilor determinanți și plămăditori ai creațiilor culturale. Cu aceasta intrăm în conținutul operei *Orizont și stil*, în care se surprind liniile de fundament și principiile cardinale pentru întreaga sa filosofie a culturii. Notăm aici că unele dintre operele sale ulterioare

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 363.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 386.

ale lui Blaga, cum sunt *Spațiul mioritic*, *Religie și spirit*, *Știință și creație*, cuprind doar aplicări ori exemplificări ale teoriei stilistice abisale din această lucrare, pe care o socotim de căpătâi în trilogia culturii și a valorilor.

Punem în prim plan teoria sa despre matricea stilistică abisală. În explicația unei culturi și în esențialul ei stă factorul „stil”, care la rândul său este creația unor funcțiuni de natură abisală. Adaptând o viziune kantiană a problemei, Blaga pune accent deosebit pe factorul „inconștient”, căruia îi acordă aceleași puteri creatoare pe care Kant le acordase *conștiinței*, ba chiar mai mari. Astfel, în viziunea lui Blaga, spiritul uman cuprinde un subsol bogat înzestrat cu forțe creatoare și modelatoare pentru întreaga creație culturală. Acest subsol, pe care Blaga îl dotează, printr-o ipoteză construită prin analogie kantiană, cu o garnitură de funcțiuni categoriale, prinde, în ochii săi, o importanță crucială pentru ființa umană. Funcțiunile și factorii de care dispune inconștientul se află configurați într-o constelație, formând o *matrice stilistică*. Între categoriile inconștientului și cele ale conștiinței există o relație de para-corespondență, în sensul că unele categorii stilistice poartă oarecare paralelism cu cele conștiente, ele având totuși o structură aparte. Astfel, se va vorbi și de un *spațiu stilistic* care va avea, evident, o altă structură decât spațiul conștiinței în care se orânduiesc datele sensibile.

Specificul categoriilor stilistice stă în faptul că, pe când cele ale conștiinței organizează datele simțurilor, ele vizează *misterele* și modelează sau călăuzesc încercările revelatorii, teoretice sau de observație dirijată. Ele marchează o intenționalitate a abisalului către esența misterelor, și în această tendință de revelare poartă destinul înfrânării impuse de Marele Anonim. Este ceea ce cunoaștem din chiar teoria cunoaștinței: Marele Anonim, misterul transcendent suprem, nu îngăduie, din motive binecuvântate, ca omul să ajungă la dezvelirea misterelor. Și atunci aplică în conștiință, o *cenzură*, iar în câmpul stilistic, o *înfrânare*. Categoriile ar fi, în această metafizică semnificație a lor, un fel de frâne transcendente prin care Marele Anonim ferește de ochiul pământean priveliștea transcendentă.

În afară de alte determinante ale lor, categoriile o au pe aceea de a fi *discontinui*, adică ireductibile unele la altele și de a fi, între ele, variabil independente. Concepția lui Blaga se pare că merge chiar mai departe. Elementul ultim constitutiv al abisalului n-ar fi categoriile, ci „locurile categoriale”, care sunt mai multe decât categoriile propriu-zise și prin ocuparea cărora se nasc diferite matrici stilistice.

Factorii abisali, componenți ai matricii stilistice și determinanți ai fenomenului cultural sunt în număr de patru și în expunerea lămurită a lor vom intra în paginile următoare. Ei sunt: *orizontul spațial și orizontul temporal*, *accentul axiologic*, *atitudinea anabasică și catabasică (sau neutră)*, *năzuința formativă*. Aceștia sunt factorii de prim ordin, cărora însă li se alătură alții, secundari sau accidentali, cum ar fi: dragostea de materialitate, de nuanță, de inefabil sau dragostea de liniște, dragostea de mișcare etc. Acești factori, primari sau secundari, se pot grupa într-un mod oarecare, dând naștere unei constelații cu mare soliditate, care să determine structura stilistică a creațiilor culturale ale unui individ sau ale unei colectivități. Acest complex poartă numele, în terminologia blagiană, de *matrice stilistică*:

„«Matricea stilistică» este ca un mănunchi de categorii, care se imprimă, din inconștient, tuturor creațiilor umane, și chiar și vieții întrucât ea poate fi modelată prin spirit. Matricea stilistică, în calitatea ei categorială, se întipărește, cu efecte modelatoare, operelor de artă, concepțiilor metafizice, doctrinelor și viziunilor științifice, concepțiilor etice și sociale etc. Sub acest unghi trebuie să notăm că «lumea» noastră nu e modelată numai de categoriile conștiinței, ci și de un mănunchi de alte categorii, al căror cuib e inconștientul. *Frontul creator uman, în raport cu «lumea» nu e simplu, cum crede Kant și toți cei care l-au urmat, ci multiplu, sau cel puțin dublu*”<sup>13</sup>.

Cu aceasta, Blaga introduce, printr-un gest constructiv, ipoteza sa cunoscută asupra structurii și funcției creatoare a inconștientului. Despărțindu-se de psihanalisti, după care inconștientul ar fi un fel de subsol în care ar cădea reziduurile conștiinței, Blaga îi acordă un caracter ceva mai independent ca structură proprie și cu o întregă garnitură de categorii, angrenate într-o matrice

<sup>13</sup> Vezi *Idem, Orizont și stil*, în *op.cit.*, pp. 146, 147.

abisală, care determină stilul unei creații culturale, stil considerat ca un element dominant al constituției înseși a culturii umane. Inconștientul deține forțe active și creatoare, modelatoare și determinante în planul creației culturale. Nu e un loc de somnolență a spiritului, ci mai degrabă unul unde germinează cele mai înalte creații umane.

Că în inconștient trebuie căutată explicația veritabilă a fenomenului cultural, o dovedește Blaga prin argumentele cu care răstoarnă *teoria mediului*, teorie ce impune ca element explicativ *peisajul*, cadrul geografic în care apare cultura. Or, după cum observă Blaga, nu se poate stabili o corespondență între peisaj și viziunea spațială a culturii care apare în el. Pentru întărirea observației suntem trimiși la exemple. Viziunea spațiului-boltă, caracteristică culturii hamitice, nu s-ar putea explica prin peisaj, decât referindu-se la imaginea cerului boltit. Însă realitatea dovedește că cerul este pretutindeni boltit, pe când viziunea spațiului-boltă se găsește numai aici. E firesc, deci, să se conchidă că în joc intră factori interiori făpturii umane și nu de cadru, care e peste tot același. La fel stă cazul în explicarea culturii antice grecești, și chiar dacă ne-am referi la cultura rusească, legătura dintre stepă și *viziunea planului infinit*, care e specifică mediului, tot nu ne apare ca necesară.

Explicația fenomenului se află acolo că sufletul insului sau sufletul colectiv își creează în subconștientul lor un *orizont spațial* aparte, neîmprumutat din peisajul geografic și numai întâmplător potrivindu-se cu acesta. În mod real însă, se întâmplă ca în același peisaj să coexiste culturi cu orizonturi spațiale diferite, ceea ce dovedește lipsa de conexiune cauzală între mediu și creație culturală, care se desfășoară pe un schematism complet interior.

Fenomenul cultural se plămădește, deci, în adâncurile sufletești ale inconștientului. El este modelat, stilizat, determinat în oarecare măsură de structura inconștientă a insului, dominată de categoriile abisale. În acest punct, Blaga revendică insistent dreptul de a fi descoperit, alături de categoriile conștiinței, ale cunoașterii luminoase, o a doua garnitură de categorii, aparținând inconștientului, care „[...] stau la rădăcina tuturor *plăsmuirilor* umane de natură culturală, adică la baza cosmosului stilistic, la temelia însăși a stilurilor de viață și de cultură”<sup>14</sup>. Din comparația celor două feluri de categorii ar rezulta chiar oarecare superioritate pentru cele abisale, întrucât categoriile cognitive țin mai mult de rostul biologic-existențial, pe când celelalte sunt orientate în sensul destinului creator al omului.

O întrebare de oarecare interes este aceea asupra căilor prin care se ajunge până la categoriile abisale. Blaga ne-a dat câteva lămurite indicații în această privință. Categoriile abisale se întrevăd în unitatea și consecvența stilistică a creațiilor culturale, apoi ele apar prin fenomenul de „personanță”, adică de pătrundere în diverse forme pe planul fenomenelor de conștiință.

Importanța factorului stilistic abisal va fi evidențiată de Blaga și în domeniul gândirii științifice; aceasta în cartea sa recentă *Știință și creație*, unde aduce în sprijinul tezei sale confirmări din însăși istoria științei. Aici se va strădui el să arate, cu vastele sale posibilități de analiză, că gânditori, sisteme și chiar întregi culturi se sprijină în fond pe anume determinante stilistice inconștiente. În măsura în care știința propune plăsmuiri teoretice despre latura ascunsă a fenomenelor, ea se supune factorilor stilistici. Influența acestor factori nu este una doar de nuanță sau formă, ci pătrunde până în conținuturi. În știință nu se vădesc, prin urmare, numai categoriile conștiinței, cum ne-a învățat kantianismul, ci trebuie considerată și a doua garnitură de categorii: ale inconștientului. De altfel, întreg volumul *Știință și creație* este rezervat cu exclusivitate străduinței de a aduce ample dovezi în sprijinul concepției lui Blaga despre rolul preponderent în creațiile culturale de orice fel, a factorilor stilistici abisali.

Autorul insistă, de asemenea, asupra diferitelor funcțiuni care cad în sarcina categoriilor abisale. Factorii stilistici își au locul bănuir în limitele inconștientului și formează împreună o întregă garnitură de forțe modelatoare și călăuzitoare. Spre deosebire de categoriile conștiinței, care organizează datele simțurilor, categoriile stilistice se referă la orizontul misterului și încercările de revelare a acestuia de către spiritul uman, fie prin plăsmuiri teoretice, fie prin observație dirijată. Într-un anume înțeles, ele sunt mijloacele și modurile cu care și în care se

<sup>14</sup> *Idem, Geneza metaforei și sensul culturii*, în *op.cit.*, p. 429.

revelază disimulat, Transcendența. Și spunem „disimulat” fiindcă pe lângă funcția de *revelare* a misterelor, categoriile abisale o mai au concomitent și pe aceea de a disimula aceste mistere – din înalte rațiuni ale Marelui Anonim –, pentru ca ele să nu apară în nuda lor realitate.

Fenomenul stilistic nu se explică însă numai prin sentimentul spațial, așa cum au înțeles mulți dintre cercetătorii săi. Alături de un orizont spațial, inconștientul posedă și unul temporal. Diferența dintre timpul conștiinței și orizontul temporal inconștient stă în modul cum se accentuează și se configurează, în abisal, momentele timpului conștient. Cele trei dimensiuni ale timpului: trecutul, prezentul și viitorul, pot fi divers accentuate, după structura psihică diferită a adâncurilor sufletului uman. În acest sens, Blaga va distinge trei orizonturi temporale posibile: *timpul-havuz*, *timpul-cascadă* și *timpul-fluviu*.

*Timpul-havuz* accentuează dimensiunea viitorului. Durata este o permanentă ascensiune; sufletul trăind în acest orizont vede orice moment nou ca o gradată înălțare, ca o neconținută creație de valori superioare. *Timpul-cascadă*, pune, dimpotrivă, accent de valoare pe trecut. Durata însemnează cădere, devalorizare, decadentă.

„Clipa, ce vine, este prin faptul doar că bate mai târziu, oarecum inferioară clipei antecedente. Timpul-cascadă are semnificația unei necurmte îndepărtări în raport cu un punct inițial, investit cu accentul maximei valori. Timpul e prin însăși natura sa un mediu de fatală pervertire, degradare și destrămare”<sup>15</sup>.

*Timpul-fluviu* nu implică nici ascensiune, nici coborâș, întrucât accentuează prezentul ca scop în sine și pentru sine. El e curgere orizontală.

Orizontul temporal, în modurile schițate mai sus, are ca determinantă stilistică o anumită potență creatoare, pe care Blaga o exemplifică privind diversele culturi și sisteme de gândire. Astfel, *timpul-havuz* stă ca mobil abisal al spiritualității ebraice orientate mesianic, după cum se află, de asemenea, la baza sistemului hegelian și evoluționist. *Timpul-cascadă* caracterizează filosofia elenistă, în care sistemele gnostice și neoplatonice „[...] admit pentru început, existența unei supreme substanțe, care se degradează în timp, prin emanații din ce în ce mai inferioare”<sup>16</sup>. El se află în urzeala mai tuturor mitologiilor, precum și în sistemul platonician. La fel, *timpul-fluviu* se află ca fundal pentru concepțiile statice asupra existenței. Lucian Blaga ține să precizeze, totuși, că deși cele trei forme de orizont spațial sunt schemele principale sub care se manifestă el, mai au loc alături și unele forme derivate, răsărite din suprapunerea sau combinarea formelor tipice fundamentale.

Odată precizate aceste două determinante orizontice ale stilului, Blaga zăbovește câteva momente pentru a clarifica raportul lor cu orizonturile spațial și temporal din zona conștiinței. O primă precizare ar fi aceea că spațiul și timpul, privite ca moduri de intuiție a sensibilității, ca orizonturi ale conștiinței, nu aparțin cu aceeași profunzime și substanțialitate psihicului uman. Pe plan de conștiință, ele reprezintă mai mult un coeficient al obiectelor; ele nu angajează psihicul în egală măsură cu orizonturile inconștiente, care au în regiunea abisală rădăcini ce nu pot fi smulse fără să se modifice însăși substanța acestei zone.

„Când se întâmplă ca inconștientul să se decidă pentru un alt orizont de altă structură, decât cel pe care îl avusese înainte, e cazul să afirmăm că inconștientul a suferit o remanieră sau o reformă în însăși constituția sa; câtă vreme pentru «conștiință» o asemenea dislocare a orizontului sensibil e echivalentă cu o simplă schimbare de peisaj, cu o mutațiune caleidoscopică în obiectivul conștiinței”<sup>17</sup>.

Orizonturile inconștiente nu sunt simple cadre care pot îmbrăca variate peisaje, „[...] ele sunt factori alcătuitoari ai ființei umane, capabili să intre în acțiune și să funcționeze ca orice element organic, capabili mai ales să se imprime cu permanentă eficacitate, ca o pecete, creațiunilor spirituale”<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> *Idem*, *Orizont și stil*, în *op.cit.*, p. 73.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 77.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 88.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 89.



Orizontul spațial se prezintă deci, în psihicul uman, pe două planuri: pe planul conștiinței, ca un cadru intuitiv indeterminat, pentru variabilele peisaje, și pe planul inconștientului, ca un cadru determinat, organic și constitutiv inconștientului. Acestui dublet, Blaga îi adaugă un al doilea, compus din orizonturile temporale. Ambele dublete se aseamănă prin aceea că orizonturile de pe planul sensibilității conștiente sunt general-umane, pe câtă vreme cele din planul inconștientului variază cu popoarele și culturile.

Așadar, în alcătuirea fenomenului „stil”, inconștientul lansează, mai întâi de toate, cele două orizonturi: spațial și temporal. Acestea vin să li se adauge altele, în primul rând *accentul axiologic*. Prin această expresie, Blaga exprimă ideea că, odată acceptat și lansat un anumit orizont din partea inconștientului, acesta ia și o atitudine de prețuire, de acceptare sau repudiare axiologică a orizontului respectiv. Și ceea ce este într-adevăr interesant aici e că, deși inconștientul unei culturi este solidarizat organic cu un anumit orizont, se poate întâmpla ca din punct de vedere axiologic să nu-l accepte, să nu se solidarizeze cu el, dând naștere unei evidente situații paradoxale. Exemple stau cultura și metafizica indiană, bazate pe orizontul spațiului infinit, unde accentul axiologic este totuși unul de non-apreciere a acestui orizont, fapt vizibil în arta indiană, unde artistul se ferește de infinit, evoluând pe un drum invers spre miniatural. Aceasta spre deosebire de cultura europeană, dominată de același spațiu infinit, pe care însă accentul axiologic cade *pozitiv*.

Lucian Blaga conchide deci, spre deosebire de morfologi, că în sânul aceluiași orizont spațial pot să înflorească mai multe culturi, diferite ca stil, și aceasta datorită altor factori care le procură și asigură originalitatea. Așa este cazul culturii indiene și europene, ambele foarte diferite, deși respiră împreună sub același orizont infinit, fiindcă „Pentru european orizontul infinit e vasul tuturor valorilor, pentru Ind același orizont infinit e vasul tuturor non-valorilor”<sup>19</sup>.

Dar, în cadrul orizonturilor și alături de accentul axiologic, mai intervine un factor determinant al stilului unei culturi. El poate fi conturat ca atitudine activă, dinamică, de înaintare în orizont sau ca atitudine de retragere din orizont (între ele se află și a treia: starea pe loc). Este vorba aici de sensul mișcării în orizont și semnificația ce se acordă mișcărilor. Blaga procedează și aici la imediată exemplificare. Europeanul are față de orizontul său infinit o atitudine de înaintare *anabasică*:

„Prin tot ce întreprinde, prin toate creațiile sale spirituale, materiale sau tehnice, occidentalul își satisface acest sentiment anabasic al destinului. Toată istoria europeanului, cu cruciadele și colonizările ei, cu cucerirea elementelor, cu născocirile ei neistovite de stiluri și mode, constituie de altfel o mărturie despre aceasta, o mărturie etalată pe un cuprins transcontinental și cu soroace seculare”<sup>20</sup>.

Pe când, alături de ea, cultura indiană se *retrage* din orizont, are o atitudine *catabasică*.

Cele două atitudini, anabasică și catabasică, nu trebuie confundate cu accentul axiologic, deși la prima vedere s-ar părea că se acoperă. La indieni, e drept că accentul axiologic negativ se însoțește cu o atitudine catabasică, dar Blaga accentuează că teoretic nimic nu ne oprește să concepem o spiritualitate care, neacceptând orizontul ce îi este structural-abisal, să pornească totuși acțiunea și expansiunea în acest orizont.

Blaga găsește și a treia atitudine, de stare pe loc, prezentă în cultura etiopiană.

În sfârșit, numărul celor patru factori, determinanți principali ai fenomenului stil, se completează cu *năzuința formativă*. Pentru formularea acestei categorii abisale vom apela din nou la textul blagian, spre a păstra cât mai fidel înțelesul original:

„«Nisus formativus» este apetitul formei, nevoia invincibilă de a întipări tuturor lucrurilor, care zac în zona întruchipărilor omenești, tuturor lucrurilor care ajung în atingere cu virtuțile noastre plastice, nevoia, zicem, de a întipări tuturor lucrurilor din orizontul nostru imaginar forme articulate în duhul unei stăruitoare consecvențe”<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 110.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 112.

<sup>21</sup> *Ibidem*, pp. 118–119.

Năzuința formativă este deci factorul abisal care tinde la realizarea unor anume forme în creațiile culturale și de civilizație, de cele mai diverse feluri, ale omului, și la persistența în aceste forme. Ea se manifestă în trei moduri: individualizant, tipizant și stihial (elementarizant), care apar și dispar, după epoci, culturi și individualitate.

Pentru ilustrarea celor trei moduri ale năzuinței formative, Blaga trece la exemple. Astfel, pentru dânsul cultura germană este susținută de o tendință individualizantă, vizibilă în arta care iubește individualul. Rembrandt, de asemenea, e un exemplu cu aceeași tendință: „Metafizica latentă, la altarul căreia oficia Rembrandt, s-ar putea, credem, reduce în cele din urmă la o formulă de felul acesta: fapăturile își dobândesc realitatea supremă, ultimă, prin *individualizare*, prin cât mai vârtoasă individualizare”<sup>22</sup>. Pe același plan poate fi pus și Shakespeare prin creațiile sale de personaje puternic individualizate. Exemple se mai pot culege și din domeniul filosofiei: monadologia leibniziană, idealul goethean al personalității, concepția morală fichteiană.

Tendința tipizantă se manifestă în vechea cultură grecească, la un Sofocle, Platon sau Praxiteles, deopotrivă, ca și în epoca Renașterii și „în toate epocile clasicizante ale diverselor popoare europene”:

„Modul tipizant retușează organicul, dar nu părăsește zona acestuia. Modul tipizant reduce organismele aceleiași specii la expresia lor ideală, eliminând accidentalul și individualul. Modul tipizant procedează prin eliminarea întâmplătorului și prin accentuarea necesarului generic”<sup>23</sup>.

Spre deosebire de acest mod care distilează individualul în forme generice, *stihialul* operează o supra-distilare, o geometrizare a formelor:

„Ilustrații de primul ordin pentru acest mod ne servește arta egipteană sau pictura bizantină. Lucrurile și ființele, închipuite de arta egipteană sau bizantină, ni se înfățișează în forme mult mai sumare decât sunt formele obținute prin tipizare [...] Modul stihial forțează până la exces procedul eliminării și vede necesarul dincolo de ceea ce este generic, în unele aspecte elementare și universale ale lucrurilor”<sup>24</sup>.

Artistul al cărui ochi e modelat de tendința stihială evită trăsăturile unice, individuale, ca și unele din cele tipizante, păstrând doar câteva aspecte esențiale.

Modurile formative pot fi dibuite, după Blaga, și în domeniul religios. Protestantismul stă de partea moralului individualizant, ortodoxia este impregnată de stihial, pe când catolicismul a optat, pe rând, pentru fiecare, după împrejurări, insistând însă asupra tipizantului.

Cu aceasta socotim încheiată expunerea ideilor esențiale din *Orizont și stil*. Blaga a ținut să accentueze fenomenul „stil”, participant la orice creație culturală, și printr-o privire cu valoare de ipoteză, să pătrundă în adâncurile inconștientului, pentru a găsi acolo mecanismul intim și factorii determinanți ai acestui fenomen. Am văzut, pe rând, care sunt aceștia și am încercat, în măsura în care ne permite o scoatere din textul plin de nuanță al marelui cugetător, să dăm o expunere deslușită a înțelesului lor. Ideea esențială a lui Blaga rămâne să o rezumăm, ca încheiere, încă o dată. *Stilul*, fenomen atât de central în orice creație umană, se datorează unor factori din adâncul psihismului uman, unor tendințe și modelări izvorâte din planul profund al inconștientului. Acolo, în zona abisală, factorii amintiți stau într-o constelație – variabilă după popoare, rase, regiuni, personalități și epoci culturale – constelație denumită *matrice stilistică*. Factorii ei componenți: *orizonturile spațiale și temporale*, *accentul axiologic*, *atitudinea anabasică sau catabasică* și *năzuința formativă* se pot combina în diverse feluri și participă împreună la cauzarea stilului: „Fenomenul «stil» e determinat de constelația acestor factori fundamentali, împreună, și niciodată numai de un singur factor”<sup>25</sup>.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 122.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 128.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 140.