

„METODA CULTURALĂ” BLAGIANĂ ÎN CUNOAȘTERE ȘI ÎN CREAȚIE

EUGENIU NISTOR

Institutul de Filosofie și Psihologie „C. Rădulescu-Motru” al Academiei Române

Blaga’s Cultural “Method” in Knowledge and Creation. In the last volume of his philosophical trilogy dedicated to culture, *The Genesis of Metaphor and the Meaning of Culture*, Lucian Blaga pleads for the gnoseological virtues of metaphors, in their double active hypostasis (plasticizing and revealing), but also for the open directions in point of knowledge of the two categories of myths (significant and trans-significant), also referring to the enigmatic gifts of the creative creation with which the human being was endowed, without avoiding the impasses under which the creative destiny can often enter. In the same work, the Romanian philosopher addresses some fundamental aspects of culture, in general, and of Romanian culture, in particular, such as: the distinction between the minor culture, specific to the rural world, and the major, specific to the urban environment, the antinomic relationship civilization, etc.

Keywords: the concept of metaphorism; stylistic categories; ethnographic culture; the antinomy of culture-civilization; ontological mutation.

1. O GNOSEOLOGIE ATIPICĂ, AXATĂ PE METAFORĂ ȘI MIT

Aspectelor complexe ale culturii, Lucian Blaga le consacără o trilogie, configurând totodată structura unui concept fundamental al acesteia – *matricea stilistică* –, cu o amplă deschidere prin dubletele categoriale, atât spre cadrele spațial-temporale ale conștientului, cât și spre cele ale inconștientului. Dacă categoriile conștientului sunt similare celor afirmate de Immanuel Kant și operaționale în „trilogia” critică a acestuia, în schimb, categoriile inconștientului, frapând prin originalitate, sunt afine și, totuși, atât de diferite de „cămara cu lucruri vechi” a psihanalizei lui Sigmund Freud sau de ecourile zăcămintelor ancestrale, care vin dinspre arhetipurile lui Carl Gustav Jung. Dar, anterior *Trilogiei culturii*, încă în prefața tezei sale de doctorat, *Cultură și cunoștință*¹, după ce amintește de întrebuintarea în gnoseologie, pe rând, a unor metode de investigație ținând fie de logică, fie de psihologie, fie de biologie sau de sociologie, Lucian Blaga își pune

¹ Titlul în limba germană a tezei doctorale era *Kultur und Erkenntnis*, fiind predată Universității din Viena în anul 1920, susținută în 1921 și publicată, în traducere prescurtată, la Editura Institutului de Arte Grafice „Ardealul”, din Cluj, în anul 1922.

în chip firesc întrebarea dacă nu ar putea lărgi acest evantai investigativ cu o nouă metodă – cea culturală – care ar putea „deschide perspectiva unei vaste sinteze”². Direcția de urmat era trasată!

Teoria generală despre matricea stilistică (din *Orizont și stil*) este urmată de aplicația acesteia (în *Spațiul mioritic*), reprezentând pecetea stilistică a culturii române. Înainte însă de orice comentariu, ar trebui să precizăm că primele două cărți ale filosofiei blagiene a culturii au apărut aproape concomitent, mai precis în același an³, iar apariția celei de-a treia – *Geneza metaforei și sensul culturii* (1937)⁴ – lărgeste considerabil cadrul metafizic de desfășurare al acestei teorii, gânditorul avansând conceptul *metaforismului*, ca mod specific de manifestare ontologică. Căci, susține filosoful, creațiile de cultură nu sunt altceva decât elanuri, eforturi ale omului, făcute spre revelarea misterelor în orizontul cărora trăiește. Potrivit acestui concept, *geneza metaforei*, care coincide cu geneza omului în spațiul terestru, trebuie căutată în neputința acestuia de a descrie un lucru sau un fapt până la capăt, date fiind limitele înguste ale vocabularului. *Metafora* este – accentuează Blaga – *atemporală*, anterioară istoriei, reprezentând tocmai „diferența specifică” dintre ființa umană și animal. Parafrazând celebra definiție a lui Aristotel („zoon politikon” = *omul este animalul politic*), gânditorul român formulează alta: „*omul este animalul metaforizant*”, argumentând apoi: „Accentul ce-l dorim pus pe epitetul metaforizant este însă destinat aproape să suprimă animalitatea, ca termen de definiție. Ceea ce ar însemna că în geneza metaforei trebuie să vedem o izbucnire a specificului uman în toată amploarea sa.”⁵

Pătrunzând în miezul volumului blagian, observăm cum filosoful tranșează și distinge două mari grupe de metafore: 1. *metafore plasticizante*, care au menirea de a reda cât mai fidel „carnația concretă” a unui lucru, a unui fapt sau a unei stări, imposibil de descris în întregime prin firescul cuvintelor, și 2. *metafore revelatorii*, care nu se limitează la analogieri sau simple alăturări de termeni cu scopul întregirii unui înțeles, ci sporesc semnificația acestuia, revelându-i *ascunsul*. Iată cum în

² Lucian Blaga, *Zări și etape*, ediție îngrijită și repere istorico-literare de Dorli Blaga, București, Editura Minerva, colecția „Patrimoniul”, 1990, p. 265.

³ Volumul *Orizont și stil* a fost publicat în colecția „Biblioteca de filosofie românească” a Fundației pentru Literatură și Artă, București, 1936, cu o prefață datată: „Viena – Pötzleinsdorf, 31 iulie 1935”, iar volumul *Spațiul mioritic*, la Editura Cartea Românească, București, 1936, ediția a doua fiind tipărită la Oficiul de librărie, București, 1937, cu dedicația: „Lui Vasile Băncilă.” Conform vol. D. Vatamaniuc, *Lucian Blaga 1895–1961. Biobibliografie*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1977, p. 26.

⁴ Cartea este publicată în colecția „Biblioteca de filosofie românească”, a Fundației pentru Literatură și Artă, București, 1937, cu dedicația: „Lui Bazil Munteanu”. Apoi, câțiva ani mai târziu, filosoful va retipări cărțile culturii într-un singur volum, *Trilogia culturii* (cuprinzând: *Orizont și stil*, *Spațiul mioritic* și *Geneza metaforei și sensul culturii*), în aceeași prestigioasă colecție („Biblioteca de filosofie românească”) a Fundației Regale pentru Literatură și Artă, București, 1944. De văzut volumul lui D. Vatamaniuc, *Lucian Blaga 1895–1961. Biobibliografie*, ed. cit., pp. 26–27.

⁵ Lucian Blaga, *Geneza metaforei și sensul culturii*, București, Editura Humanitas, 1994, p. 41.

filosofia blagiană metafora este „substanța” care particularizează o creație culturală, o operă de artă sau un „stil”, funcția ei fiind valabilă însă nu numai în planul de reprezentare al artei, ci și în altele, precum în cel metafizic, în cel științific sau religios.

Așadar, în *Geneza metaforei și sensul culturii*, Lucian Blaga abordează numeroase probleme puse deja în volumul *Orizont și stil*, completându-le cu diverse aprecieri, în efortul de a ajunge la o concepție metafizică despre fenomenul stilistic, lucru care, de altminteri, se desprindea cu claritate și din celelalte cărți ale *Trilogiei culturii*. El susține cu fermitate că se situează pe poziții contrare cu autorii teoriilor morfologice, unde cultura era considerată, de unii gânditori occidentali („morfologiști”), a fi un organism care cunoaște toate fazele de viață corespunzătoare organismelor vii, deoarece cultura nu poate fi considerată ca similară unui simplu organism și, prin urmare, nici nu poate avea „vârste” ca organismele (naștere, creștere, înflorire, rodire, îmbătrânire și moarte).

Dar filosoful distinge și două tipuri de culturi: *o cultură minoră* și *o cultură majoră*, evitând să se exprime în termeni „coborâtori” despre primul tip de cultură, chiar dacă aceasta „are ceva asemănător cu structurile autonome ale copilăriei omenești. Iar cultura majoră are ceva asemănător cu structurile autonome ale maturității omenești.”⁶ Însă Lucian Blaga ne atrage atenția că formele culturii minore nu trebuie văzute ca un preambul pentru ceea ce-i va urma, ca durată, ca temporalitate „organică”, deoarece „copilărescul” culturii minore are și el un aspect structural și, nefiind condiționat de faze sau vârste, ar putea dura o veșnicie. În același sens, cultura majoră nu poate fi considerată ca o fază inevitabilă în viața unei culturi, căci „creșterea” și „maturizarea” ei își are, de asemenea, propria ei noimă, determinată de elementele proprii de structură și de alte aspecte, fără a fi neapărat necesar ca ea să cunoască o fază anterioară. Atât copilăria, cât și maturitatea trebuie privite ca niște posibilități prin intermediul cărora se realizează matricele stilistice ce dau naștere culturilor minore („etnografice”) și culturilor majore („monumentale”): „aspectul minor sau major al creatorilor sau al colectivității, iar nu o problemă de vârstă «reală» nici a creatorilor, de o parte, dar nici a unui pretins subiect organismic al culturii, parazită suprapus omului, pe de altă parte”⁷. Există creatori de cultură care stau sub zodia copilăriei, dar asta nu înseamnă că aceștia trebuie să fie neapărat copii: ei pot să fie maturi tot atât de bine, dar să creeze din perspectiva posibilităților lor copilărești; după cum cultura majoră nu este totdeauna realizată de oameni maturi, căci sunt și copii care au puterea creativă și talentul de a crea sub zodia maturității

Cultura poate avea, așadar, două categorii de vârste: *vârste reale* și *vârste adoptive*, iar acestea din urmă au o semnificație spirituală, iar nu una organică, ca cele dintâi, așa cum o caracterizează filosoful:

⁶ *Ibidem*, pp. 10–11.

⁷ *Ibidem*, p. 12.

[...] structura autonomă a unei anume vârste poate să joace deci rol de constelație determinantă în creația culturală, indiferent de vârsta reală a creatorilor, care poate fi oricare. *Copilăria, ca vârstă adoptivă a colectivității și a creatorilor, prilejuește culturi minore; maturitatea, ca vârstă adoptivă a colectivității și creatorilor, iscă culturi majore.* În cadrul culturilor se face că omul nu devine creator decât prefăcându-se, într-un anume fel, iarăși în „copil”. În cadrul culturilor majore, omul nu devine creator decât adoptând o mentalitate matură chiar dacă se întâmplă ca el să fie un copil, ca Ioana d’Arc, ca Mozart sau ca Rimbaud. Cultura minoră și cultura majoră se explică deci prin fenomenul de psihologie colectivă a „vârstei adoptive”⁸.

În teoria blagiană, culturile minore sau culturile majore nu pot avea o noimă adâncă decât dacă sunt privite prin prisma *vârstelor adoptive* – noțiune care poate fi lărgită și nuanțată astfel încât la un moment dat s-ar putea vorbi de o vârstă adoptivă a tinereții și de o vârstă adoptivă a bătrâneții, care pot oferi, fiecare, explicații corespunzătoare despre specificul atât de variat al culturilor. Dacă privim cultura minoră (sau etnografică), ca fiind exclusiv una rurală, atunci o caracteristică de netăgăduit a acesteia este că îi ține pe oameni aproape de natură, în vreme ce cultura majoră, specifică vieții orășenești, îi îndepărtează pe aceștia de mama natură: „Cultura minoră ține pe om îndeobște mult mai aproape de natură. Cultura majoră îl depărtează și-l înstrăinează de rânduilele firii.”⁹

Satul românesc este văzut de filosof ca expresie a unui „cosmocentrism”, ca fiind învrednicit, în mod excepțional, cu atributul autenticității, „socotindu-se pe sine în «centrul lumii», și care trăiește în orizonturi cosmice, prelungindu-se în mit”¹⁰. Aici se observă simpatia lui Blaga pentru lumea miniaturală a satului, care este o „așezare de oameni, este o colectivitate cuprinsă în formele interioare ale unei matrici stilistice, dar întregul său «stil» se realizează prin prisma structurilor autonome ale «copilăriei»”¹¹.

Dar din analiza lui Lucian Blaga rezultă că aspectele stilistice nu explică întru totul creația culturală – pentru aceasta fiind necesar a se lua în considerare ceea ce el numește „*substanța creației de cultură*”, căci „de substanța unei opere de artă, a unei creații de cultură, ține, spune Blaga, de tot ce e materie, element sensibil sau conținut ca atare, anecdotic sau de idee, indiferent că e concret sau mai abstract, palpabil sau sublimat”¹². Distinctă de substanța lucrurilor reale, substanța creației culturale „ține parcă totdeauna loc de altceva; aici substanța este un precipitat, ce implică un transfer și o conjugare de termeni ce aparțin unor regiuni sau domenii diferite. Substanța dobândește prin aceasta așa-zicând un aspect metaforic.”¹³ Acest

⁸ *Ibidem*, p. 23.

⁹ *Ibidem*, p. 28.

¹⁰ *Ibidem*, p. 18.

¹¹ *Ibidem*, p. 19.

¹² *Ibidem*, pp. 29–30.

¹³ *Ibidem*, p. 30.

aspect, considerat a fi *substanțial* în plămada oricărei creații de cultură, este metafora, distinctă de stil și fără apartenență la acesta. Prin urmare, filosoful constată existența celor două tipuri de metafore: 1. *metafore plasticizante* și 2. *metafore revelatorii*. Primul tip de metafore se produce prin apropierea de fapte asemănătoare, aparținând de sfera lumii date, imaginate sau gândite, prin transferul unui termen (care exprimă un fapt) asupra altui termen (care exprimă celălalt fapt), transfer făcut cu scopul de a plasticiza una din cele două expresii. Așadar, metaforele plasticizante nu îmbogățesc conținutul ca atare al faptului, dar, prin intenție, acestea vor să redea „carnația concretă” a faptului, pe care cuvintele cu descriție obișnuită nu au capacitatea expresivă s-o facă. Dacă nu am folosi metafora, ar trebui să folosim un mare număr de expresii verbale pentru a reprezenta, cu nuanța potrivită, faptul concret respectiv sau cel puțin așa rezultă din pledoaria lui Lucian Blaga, care arată că:

[...] metafora plasticizantă are darul de-a face de prisos acest infinit alai de cuvinte. Metafora plasticizantă are darul de a suspenda un balast ce pare inevitabil și de a ne elibera de un proces obositor și nesfârșit pe care adesea am fi siliți să-l luăm asupra noastră. În raport cu faptul și cu plenitudinea sa, metafora plasticizantă vrea să ne comunice ceea ce nu e în stare noțiunea abstractă, generică a faptului. Expresia directă a unui fapt e totdeauna o abstracțiune mai mult sau mai puțin spălăcită. În aceasta zace deficiența congenitală a expresiei directe. Față de deficiența expresiei directe, plenitudinea faptului cere însă o compensație. Compensația se realizează prin expresii indirecte, printr-un transfer de termeni, prin metafore. Metafora plasticizantă reprezintă o tehnică compensatoare, ea nu e chemată să îmbunătățească faptul la care se referă, ci să completeze și să răzbune neputința expresiei directe sau, mai precis, să facă de prisos infinitul expresiei directe”¹⁴

Dacă e să căutăm originea („obârșia”) metaforei plasticizante, ar trebui să o găsim în nevoia omului de a vedea o oarecare congruență între lumea concretă și lumea noțiunilor abstracte și în efortul lui de a înlătura această incongruență; oricum, ea nu are un caracter istoric, nu se poate explica prin împrejurări istorice, avându-și cuibul genetic în însuși profilul spiritual al insului uman, oricare ar fi acesta. Acest tip de metaforă nu poate să apară într-un timp dat și apoi să dispară, ci ține de structura spiritului omenesc – ea apare și se risipește odată cu acesta, de aceea, problema metaforei este una cu sens antropologic. Deși unii au asociat-o unor rânduieli străvechi, ținând de conviețuirea umană în colectivități cu mentalități tribale, în care persista interdicția de a numi obiecte și ființe cu mentalități tabuizante, așa cum apare la țăranul român care, atunci când „nu îndrăznește să numească pe Diavolul altfel decât «Ucigă-l toaca» sau «Cel de pe comoară» sau ursul din pădure «Moș Martin», el e desigur vag stăpânit de îngrijorarea că rostirea numelor adevărate ar putea să stârnească numaidecât apariția reală a acestor ființe”¹⁵. Din

¹⁴ *Ibidem*, pp. 31–32.

¹⁵ *Ibidem*, p. 34.

aceste impresii, filosoful deduce că „omul stăpânit de mentalitatea magică recurge la metafore din instinct de autoconservare, din interesul securității personale și colective”¹⁶. Instituind un limbaj mai „tehnic”, metaforele plasticizante mai sunt numite și „metafore de tip I”, iar ele nu sporesc conținutul faptelor de referință, ci doar „întregesc expresia lor directă”.

În ceea ce privește metaforele revelatorii – acestea sunt cele care caută să reveleze un mister, „prin mijloace pe care ni le pune la îndemână lumea concretă, experiența sensibilă și lumea imaginară”. Acest tip de metaforă are o cu totul altă proveniență decât metaforele plasticizante, ele rezultând „din modul specific uman de a exista, din existența în orizontul misterului și al relevării. Metaforele revelatorii sunt întâile simptome ale acestui mod specific de existență.”¹⁷ Ele mai sunt numite și „metaforele de tip II”, aducând beneficii serioase în privința cunoașterii, căci ele „sporesc semnificația faptelor înșile la care se referă” și, mai ales, acestea „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.”¹⁸ Dacă ființa omenească trăiește într-o stare de fericire continuă, liniște paradisiacă, netulburată de nimic, fără a avea conștiința misterului, ea recurge doar la metaforele plasticizante; însă dacă aceasta bântuie prin preajma misterului și conștientizează acest lucru, ea va recurge la introducerea în „scenă” a metaforelor revelatorii, de unde rezultă, în mod clar, că acestea își au originea în chiar existența umană în orizontul misterului:

Cât timp omul (încă nu de tot „om”) trăiește în afară de mister, fără conștiința acestuia, într-o stare netulburată de echilibru paradisiac-animalic, el nu întrebuițează decât metafora plasticizantă, cerută de dezacordul dintre concret și abstracțiune. Metafora revelatorie începe în momentul când el se așează în orizontul și în dimensiunile misterului¹⁹.

Modul metaforic de a cuvânta despre fapte și lucruri este în strânsă legătură cu chiar profilul spiritual și cu însăși existența specific umană, căci „geneza metaforei coincide cu geneza omului și face parte dintre simptomele permanente ale fenomenului om”²⁰. Avansând conceptul metaforismului, Lucian Blaga consideră metafora ca atemporală, anterioară istoriei, reprezentând tocmai diferența specifică dintre ființa umană și animal, prin care îi atribuie acesteia nu atât un rol decorativ, „plasticizant”, în creație, cât unul cognitiv, revelator, în raport cu misterele. Nu este greu de depistat relația puternică și de făcut asocierea corespunzătoare între cele două tipuri de metafore și cele două tipuri de cunoaștere desprinse din cunoașterea

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 37–38.

¹⁸ *Ibidem*, p. 36.

¹⁹ *Ibidem*, p. 38.

²⁰ *Ibidem*, p. 40.

înțelegătoare, astfel că metaforei plasticizante i-ar corespunde cunoașterea paradisiacă, iar metaforei revelatorii i-ar corespunde cunoașterea luciferică. Se vede cu claritate aici diferența de viziune între Aristotel și filosoful român în privința rostului metaforei în gândirea omenească. Să ne amintim că Stagiritul, care știm că și-a așezat întreaga operă cunoscută pe temeiuri logice, raționale, era interesat de metaforă doar în contextul aranjării și ornării stilistice a discursului public, arătând în tratatul său de oratorie apropierea situațională (și sub aspect expresiv) a comparației cu metafora și, îndeosebi, cu metafora provenind prin analogie: „...așa încât toate câte vor fi desemnate ca metafore, dacă sunt apreciate, este limpede că tot ele vor fi și comparații, iar comparațiile sunt niște metafore care solicită o explicație”²¹. Considerând creația artistică (a poetului sau a pictorului) drept imitație, tot Aristotel subliniază că artistul „trebuie să redea neapărat lucrurile într-un fel din aceste trei chipuri: fie cum au fost sau sunt, fie cum se spune sau par a fi, fie cum ar trebui să fie”, ceea ce „nu exclude uzul metaforelor”²².

Amintind condiția precară a omului în Univers, Lucian Blaga se referă la două aspecte care-i marchează existența: „el trăiește, de-o parte, într-o *lume concretă*, pe care mijloacele structural disponibile *nu o poate exprima*; și el trăiește de altă parte în *orizontul misterului*, pe care însă nu-l poate revela”. Aflat între aceste situații cel puțin dilematice, pentru insul uman „metafora se declară ca un moment ontologic complementar, prin care se încearcă corectura acestei situații de două ori precară”²³.

Dar filosoful explică apoi că nu doar metaforele pot duce la revelarea misterelor și că există și alte posibilități ce pot fi antrenate în inițiative temerare, între care și miturile pot constitui potențiale mijloace de cunoaștere a misterelor lumii, iar în cadrul acestora, conform spiritului sau simetric, distinge două grupe: *miturile semnificative* și *miturile trans-semnificative*, explicând apoi modul lor specific de acțiune: „miturile semnificative revelează, cel puțin prin intenția lor, semnificații care pot avea și un echivalent logic. Miturile trans-semnificative încearcă să reveleze ceva fără echivalent logic.”²⁴

Limbajul (în general) și metafora (în special), în zorii culturii omenești, sunt înrudite în accepția lui Ernst Cassirer, ele fiind „două vlăstare ale uneia și aceleași rădăcini”²⁵. În toate timpurile, dar mai cu seamă în cele moderne, când cercetătorii occidentali au intrat în contact cu comunități arhaice, primitive, se poate observa o nostalgie pentru acea „vârstă de aur”, de dinaintea mitului despre Turnul Babel,

²¹ Aristotel, *Retorica*, traducere, studiu introductiv și index de Maria-Cristina Andrieș, note și comentarii de Ștefan-Sebastian Maftai, București, Editura Iri, 2004, p. 313.

²² Aristotel, *Poetica*, studiu introductiv și comentarii de D.M. Pippidi, ediția a III-a, îngrijită de Stella Peticeș, București, Editura Iri, 1998, p. 102.

²³ Lucian Blaga, *Geneza metaforei și sensul culturii*, ed. cit., p. 51.

²⁴ *Ibidem*, p. 55.

²⁵ Ernst Cassirer, *Eseu despre Om. O introducere în filosofia culturii*, traducere de Constantin Coșman, București, Editura Humanitas, 1994, p. 154.

când omenirea stăpânea „lingua Adamica”, „un limbaj care nu consta numai în semne convenționale, ci exprima mai curând adevărata natură și esență a lucrurilor”²⁶.

Însă miturile autentice nu ar trebui asociate sau confundate cu teoriile și ipotezele științifice sau cu concepțiile filosofice – așa cum se întâmplă, de exemplu, prin „abuz”, cu ideile de atom, de vibrație, de eter, de substanță etc. –, care și ele intenționează să reveleze misterele, doar în virtutea faptului că și ele au fost socotite, cândva, „mituri”. În pledoaria sa pentru cunoașterea mitică, filosoful motivează că între mituri și teoriile, ipotezele științifice și concepțiile filosofice există deosebiri esențiale, așa precum:

[...] în operațiunile sale constructive, spiritul științific își impune față de analogie o vădită măsură și o vădită rezervă. Spiritul mitologic e robul orgiastic al analogiei, spiritul științific e suveranul plin de tact al analogiei. Spiritul mitologic pornind de la oarecare analogie nu mai e în stare să facă alt pas constructiv decât în sensul unui plus analogic involt, în sensul unui postulat excesiv... Spiritul științific se arată atât de suveran în utilizarea analogiei încât el sparge prin două moduri extreme logica analogiei²⁷.

De asemenea, o altă deosebire constă în faptul că, în timp ce „spiritul mitic e vasalul de aventuri al analogiei”, spiritul științific „desființează aparențele, substituindu-le alte structuri”. Însă cum spiritul științific izolează lumea de om și „forme care nu sunt vii”, construindu-și viziuni devitalizate, alcătuite din „substanțe care se amestecă și se desfac fără ură și elan”, se configurează și o *a treia deosebire*: în vreme ce „spiritul mitic, vasal orgiastic al analogiei, tinde să integreze lumea concretă în viziuni clădite din elemente de experiență vitalizată, spiritul științific, suveran asupra analogiei, tinde să substituiască lumii concrete viziuni clădite din elemente de experiență devitalizată”²⁸.

Filosoful rezumă apoi și tranșează, explicând că deosebirile cele mai importante sunt între *ficțiunile științifice* și *miturile trans-semnificative*, care nu revelează propriu-zis semnificații, ci doar cadrul evaziv al unor semnificații, de unde rezultă că acestea, în ciuda faptului că au cunoscut un proces milenar, nu pot fi comparate cu ideile decât în sens negativ, căci „mitul, mitologia, este în ordinea cronologică întâia mare întruchipare a categoriilor abisale care alcătuiesc matricea stilistică a unui popor sau grup de popoare”²⁹. Exemplele furnizate de filosof, în acest „caz”, sunt *mituri trans-semnificative*, pentru că, de fapt, sub pretextul „unei pretense semnificații, «mitul» e prefăcut în «alegorie»”, așa precum *mitul paradisului* în varianta lui Simon Magul, contemporanul lui Iisus (care situase paradisul în „existența intrauterină”) sau cum apare acesta la Jung, unde miturile sunt „reductibile

²⁶ *Ibidem*, p. 182.

²⁷ Lucian Blaga, *Geneza metaforei și sensul culturii*, ed. cit., p. 59.

²⁸ *Ibidem*, p. 64.

²⁹ *Ibidem*, p. 83.

la amintiri embriologice și infantile”, alte mituri fiind cel al Învierii, al Judecării din urmă, al lui Heracles în luptă cu diferiți monștri, dar și întruchipările lui Vișnu, ca pește, ca broască țestoasă, ca leu..., în toate aceste încercări pornindu-se „de la ideea că miturile ascund în adevăr o semnificație, și că aceasta poate fi prin urmare dezvelită.”³⁰

2. ANTINOMIA CULTURĂ–CIVILIZAȚIE ȘI IMPASURILE „DESTINULUI CREATOR”

Din cele analizate anterior putem constata că, în aspectele ei generale, creația culturală are, în mod clar, atribute metaforice, dar ea prezintă și intenții revelatorii și posedă o pecete stilistică proprie – însă, cu atât mai mult, ea trebuie tratată distinct de ceea ce în gândirea primei jumătăți a veacului douăzeci a suscitat atâtea dispute și dezbateri, și anume: *antinomia cultură-civilizație*. Lucian Blaga constată că popoarele Europei, fiind aflate sub înrâurirea culturii germane, „disociază felurit” termenii celor două activități creatoare ale omului; astfel, el distinge între diverse teorii și atitudini, stăruind asupra teoriei istoricului englez Huston St. Chamberlain care „înțelege prin cultură creațiile spiritului uman în domenii spirituale (metafizică, religie, artă)”, iar civilizația ar fi, după același autor, „ansamblul bunurilor și întocmirilor, al rânduielilor și intervențiilor care țin de viața materială a omenirii. Știința, megieșă și cu una, și cu cealaltă, ar ocupa o poziție intermediară”³¹.

La Oswald Spengler, filosoful român observă o viziune apropiată de cea a istoricului britanic, dar cu unele deosebiri de nuanță: astfel, dacă la H.St. Chamberlain „cele două ramuri ale creației umane înfloresc paralel, alcătuind oarecum o polaritate *simultană* și având un înalt grad de *contingență*”, la Spengler polaritatea are un caracter de *fatală succesiune*”; și chiar mai mult decât atât: „după ce o cultură sufletească și-a ajuns cele din urmă culmi de înflorire, ea s-ar transforma sub imperiul unei fatalități inevitabile în «civilizație materială». Civilizația ar fi sfârșitul fatal al oricărei culturi. Civilizația ar reprezenta faza iernatică a unei culturi, adică ultima bătrânețe.”³² Și aici gânditorul român explică, în mod obiectiv, că civilizația are confluente și interferențe multiple cu fenomenul complex al culturii și că și creația de civilizație este, ca orice creație, o invenție a spiritului omenesc, ea ivindu-se cu scopul atingerii intereselor sale de viață, a asigurării bunăstării, siguranței și satisfacerii exigențelor sale privind standardele de viațuire socială și de confort; dar, spre deosebire de creația culturală, aceasta nu are un caracter revelator: „produsele civilizației nu sunt judecate după criteriile imanente lor, nici după virtutea lor revelatorie, cât după utilitatea lor în cadrul unei finalități pragmatice. Chiar aspectele stilistice pe care le manifestă faptele de civilizație apar nu tocmai

³⁰ *Ibidem*, p. 66.

³¹ *Ibidem*, p. 104.

³² *Ibidem*, pp. 104–105.

ca o necesitate; stilul e aici un adaos, ceva accesoriu, ceva ornamental, suplimentar”³³. Iar în ceea ce privește *raportul cultură-civilizație* există deosebiri de natură ontologică: „cultura răspunde existenței într-o autoconservare, iar civilizația răspunde exigenței într-o autoconservare și securitate. Radicalizăm deosebirea dintre cultură și civilizație, dându-i proporții *ontologice*.”³⁴ Dar există și unele teorii paradoxale ale unor gânditori europeni, recunoscuți ca teoreticieni ai cunoașterii, în privința raportării creației culturale la viziunile lor gnoseologice proprii – așa cum se întâmplă, bunăoară, în filosofia lui Nietzsche, „după care toate ideile, chiar și categoriile, pe urmă ipotezele, teoriile ar fi deopotrivă «mituri», sau teza lui Vaihinger potrivit căreia «ideile» ar fi toate, deopotrivă, simple «ficțiuni», de mai mare sau mai mică utilitate”³⁵.

Mai profund în considerațiile sale de filosofia culturii este L. Blaga în comentariile din tinerețe, când se referă la metoda morfologică, întrebuițată de Goethe în studiul plantelor, metodă preluată apoi și de O. Spengler și aplicată la filosofia istoriei, după care „culturile sunt organisme vii ca și plantele – cu începuturi, creșteri, înfloriri și sfârșituri”, acestea trăind „cam 1000–1200 de ani”, toate cunoscând „etapele fatale, de la care nu e abatere: o primăvară cu mituri și cu metafizică mistică, o vară cu puternice reformări, o toamnă cu curente raționaliste și cu mari sisteme filosofice, o iarnă ireligioasă cu civilizații materiale...”³⁶

Venind cu precizări noi și pline de semnificații în legătură cu categoriile abisale, dar și privitoare la noțiunile de *cosmos-cosmoide* și de „stil”, într-o secțiune de studiu, consacrată „aspectelor fundamentale ale creației culturale”, gânditorul din Lancrăm se arată preocupat de *semnificația metafizică a culturii*. Știm, din cele expuse anterior, că existența umană este o existență într-un mister și revelație – această ipostază datând de când omul s-a făcut om – și că, în încercările lui de revelație a misterelor, acesta devine și creator de cultură. De asemenea știm că toți oamenii participă, într-un fel sau altul, la fenomenul culturii: fie în mod *activ*, și deci în postura de creatori, fie în mod *pasiv*, și deci sub aspect „receptacular”. Dar, ca mod specific uman, cultura poartă semnul vizibil al *mutației ontologice* care s-a întâmplat în om:

„Omul” a fost produs printr-o mutație biologică numai cât privește conformația sa de specie vitală; cât privește însă modul său *de a exista* (în orizontul misterului și pentru revelație), omul s-a declarat, datorită unei mutații *ontologice*, singulară în univers. Existența în orizontul misterului se rotunjește complementar cu existența pentru revelație³⁷.

³³ *Ibidem*, pp. 105–106.

³⁴ *Ibidem*, p. 111.

³⁵ *Ibidem*, p. 108.

³⁶ Lucian Blaga, *Fenomenul originar*, ediție anastatică îngrijită și postfațată de Eugeniu Nistor, Târgu Mureș, Editura Ardealul, 2017, pp. 75–76.

³⁷ Lucian Blaga, *Geneza metaforei și sensul culturii*, ed. cit., pp. 175–176.

Așadar, cultura, departe de a fi un lux, o podoabă sau un mofl al insului uman, reprezintă chiar împlinirea necesară a acestuia; căci faptele de cultură au început să se manifeste în momentul în care sub fruntea acestuia s-a întâmplat un salt important de conștiință ce l-au adus în situația de a suferi unele transformări de nivel ontologic, transformări care nu sunt altceva – în viziunea lui Lucian Blaga – decât așa-zisele „mutații ontologice”, cultura fiind deci tocmai consecința unor astfel de „mutații”. Existența omului în orizontul misterului și eforturile făcute în vederea revelării acestuia constituie un fapt esențial și fundamental al spiritului său, „un fapt care se declară printr-o izbucnire din adânc”. Distinct de celelalte viețuitoare terestre, marcat de o trăsătură specifică numai lui – „omenia” –, dar și de elanul de nestăvilit al cunoașterii,

[...] prin această inițiativă ce s-a declarat în el, omul a devenit ceea ce el va rămâne pentru totdeauna: praștie și piatră în același timp, arc și săgeată. Momentul e decisiv, căci desparte pe om de toate celelalte făpturi terestre. Momentul e plin de grave consecințe, căci sub impulsul său se declanșează de fapt destinul creator al omului³⁸.

Pentru cunoașterea lumii și pentru revelarea misterelor, el are la dispoziție două serii de mijloace și posibilități, și anume: de acte de cunoaștere și de acte plâsmuitoare. Iar aici, în legătură cu aceste delicate aspecte, filosoful intervine și punctează cu teoria lui despre *matricea stilistică* și despre fenomenul stilistic, ca având un rol determinativ în dezlegarea misterelor, în toate formele de manifestare sub care acestea se prezintă: „Omul tinde să-și reveleze sieși misterul. Lucru posibil pe două căi: prin acte de cunoaștere sau prin acte plâsmuitoare. Revelarea prin plâsmuire duce în genere la creația culturală.”³⁹ Stilul și fenomenul stilistic reprezintă atât încercarea de a depăși imediatul și de a sări în nonimmediat, cât și mișcarea învăluitoare de izolare a misterelor și de apropiere de absolut, stilul fiind o aspirație spre revelarea absolută, dar o aspirație care este, și ea, supusă Marelui Anonim și censurii transcendente, fiind deci înfrânată, astfel că creația culturală trebuie să fie considerată ca un fel de concesiune făcută omului, ca ființă creatoare, de către Marele Anonim. Adică, prin tot ce înseamnă creație culturală, stil și categorii abisale, Marele Anonim îi îngăduie ființei omenești posibilitatea de a avea parte de acest dar neprețuit: *destinul creator*, dar, în același timp, el se asigură și pe sine, luând toate măsurile preventive necesare ca nici omul și nimeni altcineva să nu i se substituie:

Pentru păstrarea și asigurarea unui echilibru existențial în lume, Marele Anonim se apără pe sine și toate creaturile sale de orice încercare a spiritului

³⁸ *Ibidem*, pp. 169–170.

³⁹ *Ibidem*, p. 176.

uman de a revela misterele lor în chip pozitiv și absolut. Spiritul uman nu ar fi deci îngrădit prin natura sa finită ca atare, cum se crede de obicei, căci el își dovedește capacitatea de transcendere chiar prin aceea că alcătuiește ideea de mister în nenumăratele ei variante⁴⁰.

Astfel procedând, Marele Anonim, grijuliu cu sine, îi permite creaturii umane să opereze atât cu „categoriile intelectuale” (substanța, cauzalitatea, timpul spațiul etc.), cât și cu „categoriile abisale stilistice”, care „pot fi de asemenea socotite drept momente constitutive ale unui control transcendent. 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.”⁴¹ Iar stilurile, în viziunea lui Lucian Blaga, nu prezintă o superioritate categorică unul față de altul și „nici vreo legătură pe o unică linie ascendentă între ele. Sub unghi metafizic, stilurile sunt echivalente.”⁴²

Arătând că de la Hegel *logosul* „se realizează în istorie și în cultură structurat în analogie cu urzelile formale ale conștiinței umane”, în schimb *noosul inconștient* „este urzit din cu totul alte elemente decât cele ale conștiinței” – filosoful tranșează cu precizie și constată că „noosul conștient și noosul inconștient sunt contrapunctiv sau mai bine zis para-corespondent, *dizanalogic, structurate*”⁴³. Pericolul la care ar putea duce aceste viziuni metafizice este amestecul lor cu unele „imagini mistice” și, astfel, „pe podișuri metafizice gândirea încetează adesea de a fi filosofie, devenind ceea ce mai potrivit s-ar putea numi «mitosofie»”⁴⁴.

Dar cum destinul creator trebuie să țină cont permanent de *două coordonate fundamentale* – de „existența întru mister și revelație” și de „frânele transcendente” –, care constituie așa-zisa „antinomie interioară”, sunt împrejurările-problemă în care se manifestă „câteva din *impasurile* în care poate să ajungă omul când nu-și respectă îndeajuns destinul, și încearcă inutil să evite antinomia luntrică sau să-și simplifice raționalizat și neînțelegător, situația”⁴⁵. Toate aceste „impasuri” reprezintă situații în care „actul creator a fost mutilat”, iar filosoful le limitează la o pentadă, acestea fiind: *transcendentomania, imediatomania, creația fără obiect, creația ca simplă visare și manierismul*.

Să le luăm pe rând. 1. *Transcendentomania* este atunci când insul uman „condamnă uneori orice act creator, dată fiind imposibilitatea de a revela în chip *absolut* transcendentul”⁴⁶. Între exemplele cu care vine filosoful român este și

⁴⁰ *Ibidem*, p. 179.

⁴¹ *Ibidem*, p. 181.

⁴² *Ibidem*, p. 129.

⁴³ *Ibidem*, p. 189.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 190.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 195.

⁴⁶ *Ibidem*.

relația de adversitate dintre iconoclaști și iconoduli, în imperiul bizantin, când unii împărați, sub influența culturii arabe, „au găsit de cuviință să proclame că închinarea la icoane (deci, implicit și plăsmuirea lor) ar păcătui, nici mai mult nici mai puțin, decât împotriva ideii supreme că transcendentul e mai presus de orice forme și imagini”⁴⁷. 2. *Imediatomania* – când „trăirea întru și pentru imediat duce pe altă cale, și pornind oarecum de la celălalt capăt, la aceeași negare a existenței umane întru mister și revelare, adică tot la o negare a destinului creator”, iar, pe de altă parte, „a te fixa asupra imediatului ca scop în sine însemnează a suprima dinamica subterană a matricei stilistice și a te sustrage chemării revelatorii”, aceasta și pentru că existența umană întru mister și revelare „depășește efectiv imediatul, aservindu-și-l”. Exemplele cele mai elocvente în acest sens fiind: arta impresionistă și „empirismul pur” în știință și filosofie, dar și „psihologismul bergsonian”. 3. *Creația fără obiect* se manifestă atunci când de o „altă mutilare a actului creator se fac vinovați aceia care, în dorința de a revela transcendentul (misterul), înțeleg să facă totală abstracție de imediat și să refuze oficiile metaforice ale acestuia”⁴⁸. Exemplul dat de filosof este cel al „picturii absolute” sau al „picturii fără obiect”, promovate prin program de pictorul rus Vasile Kandisky. 4. *Creația ca simplă visare* – manifestată prin chiar modul special de a crea, mizând *pe visare*, așa precum în exemplul artei suprarealiste, unde „actul creator «pur» ar fi identic cu procesul visării”⁴⁹. 5. *Manierismul* (sau pseudocreația) se manifestă atunci când „un *anume* stil este privit ca un pervaz *definitiv* de manifestare”⁵⁰. Exemplul oferit de filosof, în cazul acestui „impas”, este cel al sterilității în care a alunecat spiritul artei egiptene și, de asemenea, spiritul artei bizantine.

Marcat de specificitate în univers, grație acelor mutații ontologice, prin care a îmbrățișat un nou mod de a exista, trăind întru mister și revelare, omul are un destin distinct „față de al celorlalte ființe terestre”. Iar „împrejurarea că omul a devenit om”, adică subiect creator datorită unor hotărâtoare mutații ontologice, ar putea, desigur, îndreptăți ideea gânditorului român în legătură cu „semnificația că în om s-a finalizat evoluția”, omul reprezentând, astfel, capătul ultim al procesului evolutiv, căci odată cu ivirea lui în lume, verigile lanțului „mutațiilor lui biologice” s-au stins și o altă mutație nu ar mai putea fi posibilă, iar filosoful român se declară „printre acei puțini gânditori care cred în destinul și în poziția excepțională a omului” – toate acestea fiind „argumente peremptorii în favoarea singularității omului”⁵¹.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 203.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 205.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 206.

⁵¹ *Ibidem*, p. 210.

3. CRITICA „METODEI” CULTURALE

Intrat în atenția publicului în împrejurările faste ale primirii lui Lucian Blaga în Academia Română, volumul *Geneza metaforei și sensul culturii* se anunța a fi de succes încă din faza pregătirii lui pentru tipar. În acest sens, o seamă de publicații periodice se întrec să-i anunțe apariția; astfel, *Țara noastră* (nr. 1365, din 7 aprilie 1937, la p. 2) publica știrea „O nouă operă a lui Lucian Blaga”, reproducând și sumarul volumului; apoi, *Națiunea română* (nr. 201, din 12 septembrie 1937, la p. 2) își informează și ea cititorii de iminenta apariție a cărții, iar *Rampa* (nr. 5909, din 22 septembrie 1937) anunța cu entuziasm editarea noii lucrări a filosofului Lucian Blaga⁵². Dar, încă din primele zile ale apariției, eseistul Octav Șuluțiu publică în *Familia* un amplu studiu, în care laudă teoria referitoare la apropierea și disocierea dintre cultura minoră și cea majoră, constatând plasarea misterului în miezul filosofiei blagiene, dar și rostul ce-i revine insului uman, rezultat al „mutațiunii ontologice”, de a revela misterele lumii⁵³. Aproape concomitent sunt publicate în presa culturală a vremii impresiile, extrem de favorabile lui Blaga, ale unor tineri esești, dintre care o vom aminti recenzia semnată de Septimiu Bucur, în *Gândirea*, cu trimiteri și referiri la noțiunea de mister, ca realitate a întregii existențe, la categoriile conștientului și la cele ale spontaneității plămuitoare, la cele două tipuri de metafore, cu accentul pe rolul metaforelor revelatorii etc.⁵⁴, și studiul lui Grigore Popa, din *Pagini literare*, care, între alte aspecte, remarcă consistența „categorială a filosofiei culturii” și coerența deosebită a teoriilor blagiene⁵⁵.

Dar, departe de a fi epuizat interesul stârnit de volum, acesta se revarsă, și în anul următor apariției, în paginile publicațiilor culturale autohtone, printre recenzenți remarcându-se Mircea Eliade, care scrie în *Revista Fundațiilor Regale*, constatând alcătuirea „simfonică” a cărții și abordarea fenomenului cultural dintr-o perspectivă filosofică originală⁵⁶; da, și Ion Biberi este prezent cu un studiu în paginile revistei *Viața Românească*, în care evidențiază suflul novator al ideilor lui Lucian Blaga, ingeniozitatea acestuia atunci când dublează categoriile conștientului cu „armătura categorială” a inconștientului, pornind de la mai vechile viziuni ale romanticilor germani⁵⁷. În convorbirile lui Mircea Eliade cu Lucian Blaga, din revista *Vremea* (în 1937), abordând problema sensului culturii, filosoful precizează cu claritate:

⁵² D. Vatamaniuc, *Lucian Blaga 1895–1961. Biobibliografie*, ed. cit., p. 424.

⁵³ Octav Șuluțiu, „Lucian Blaga: *Geneza metaforei și sensul culturii*”, în revista *Familia*, anul IV, nr. 9 / octombrie–noiembrie 1937, pp. 78–83. Ulterior studiul a fost reluat în vol. *Pe margini de cărți*, Sighișoara, Editura „Miron Neagu”, 1938, pp. 264–277.

⁵⁴ Septimiu Bucur, „Întâia rotunjire metafizică a lui Lucian Blaga”, în revista *Gândirea*, anul XVI, nr. 9 / noiembrie 1937, pp. 461–464.

⁵⁵ Grigore Popa, „Despre metaforă și cultură”, în revista *Pagini literare*, anul IV, nr. 10–11 / octombrie–noiembrie 1937, pp. 409–417.

⁵⁶ Mircea Eliade, „Lucian Blaga și sensul culturii”, în *Revista Fundațiilor Regale*, anul V, nr. 1 / 1 ianuarie 1938, pp. 162–166.

⁵⁷ Ion Biberi, „*Geneza metaforei și sensul culturii*”, în revista *Viața Românească*, anul XXX, nr. 11 / noiembrie 1938, pp. 78–85.

Pentru mine cultura este *modul specific de a exista al omului în Univers*. Este vorba de o *mutațiune ontologică*, mutațiune care deosebește pe om de celelalte animale și care e rezultatul omului de a-și revela Misterul (...) Pe de o parte, omul încearcă să-și rezolve misterul, pe de altă parte, Marele Anonim, prin frânele transcendente, zădărnicește această încercare tocmai pentru a menține echilibrul în Univers și a sili pe om să-și realizeze condiția sa de creator de cultură. Matca stilistică, așa cum o definesc eu, ca o garnitură de categorii abisale, paracorespondente categoriilor conștientului, este frâna transcendentă prin care Marele Anonim se apără împotriva încercărilor omului de a i se substitui, relevând și creând misterul...⁵⁸

Publicând volumul *Lucian Blaga, energie românească*, în colecția „Gând românesc” (prima carte consacrată integral filosofului), tânărul eseist Vasile Băncilă preciza în prefața acestuia că, în redactarea finală a studiului, „i-am adus unele modificări de amănunt, iar în toamna anului 1937 i-am amplificat ultimele trei capitole, după apariția volumului *Geneza metaforei și sensul culturii*”⁵⁹. Într-adevăr în eseurile: „Filosofia practică”, „Corectarea etnicului” și „Apriorismul etnic al lui Lucian Blaga și concluzii” se pot identifica inserțiile de text care fac trimitere la idei și teorii cuprinse în ultima carte a *Trilogiei culturii*; între acestea primează referirile la destinul creator al omului, în raport cu restul existenței, care, trasată cu precizie, devine o nouă dimensiune a sistemului blagian de gândire, subliniindu-se că, în integralitatea ei, „cultura este rezultanta măreață și singulară a unei mutații ontologice”, cu totul diferită de evoluția în salturi a altor specii, ce suferă simple mutații biologice, căci numai omul cumulează „două mutații: una biologică și alta ontologică”, ultima fiind făcută special „pentru el ori al cărei rod este el”, întocmai ca „într-o a doua Geneză”⁶⁰.

În volumul lui Ovidiu Drimba, *Filosofia lui Blaga*, publicat în anul 1944, acesta explică în detaliu specificul celor două tipuri de metafore (plasticizante și revelatorii), precizând că „o plăsmuire de cultură este *metaforă și stil* într-un fel de uniune”, dar și că „una din formele metaforice ale creației culturale este *mitul*”, însă, spre a nu se înțelege greșit, acesta „nu este o simplă haină trasă peste o *idee*, pentru a o ascunde sau pentru a o împodobi”, ci, la fel ca toate celelalte acte de creație (din știință, metafizică și artă), și mitul este „supus acelorași categorii inconștiente stilistice modelatoare”⁶¹. O critică acerbă se abate asupra întregii opere filosofice blagiene în perioada proletcultistă.

⁵⁸ Mircea Eliade, „Convorbiri cu Lucian Blaga”, în vol. *Lucian Blaga – cunoaștere și creație. Culegere de studii*, Dumitru Ghișe, Angela Botez, Victor Botez (coord.), București, Editura Cartea Românească, 1987, p. 484.

⁵⁹ Vasile Băncilă, *Lucian Blaga, energie românească*, îngrijirea ediției, adnotări, notă asupra ediției și tabelul biobibliografic de Ileana Băncilă, Timișoara, Editura Marineasa, 1995, p. 83.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 170.

⁶¹ Ovidiu Drimba, *Filosofia lui Blaga*, București, Editura Excelsior – Multi-Press, 1995, pp. 54–55.

Alte idei interesante, legate de filosofia culturală a lui Blaga, vin ceva mai târziu, în jurul anilor '80 ai veacului trecut (îndeosebi după ce începe publicarea seriei de *Opere* la Editura Minerva), dinspre mediul universitar românesc, exprimând însă nu întotdeauna atitudini favorabile acestuia. Astfel, procedând la decodificarea semnificațiilor metafizice ale culturii, cuprinse în ampla viziune a lui Lucian Blaga, prof. Ion Mihail Popescu consideră că metaforele plasticizante ar aparține cunoașterii de tip. I, în timp ce metaforele revelatorii ar aparține cunoașterii de tip. II, căci „prima clasă de metafore ține... de modul biologic al omului (modul I), în vreme ce a doua clasă de metafore ține de existența specifică a omului (modul II)”⁶².

Un alt exeget blagian a pornit în cercetările lui de la ideea înrâuririi spiritului indian asupra filosofului român, căutând posibile rezonanțe ale *vedelor* și *upanișadelor* în conceptele acestuia. Așadar, Constantin Martin constată că

„[...] termenul grecesc *metaforá*, ca și cel sanscrit, *upaceara*, derivă de la o rădăcină verbală cu sens similar, grecescul *féro*, și sanscritul *c'ar*, au sensul de a transfera dintr-un loc în altul. Sensurile deosebitoare provin de la cele două prefixe diferite *metá* și *upa* (...) Prepoziția sanscrită *upa* imprimă, după opinia noastră, înțelesul de *strămutare*, de intrare într-o realitate superioară, mai profundă. Cum ar spune Blaga, ar fi vorba de o «așezare în mister»”,

căci, conchide exegetul: „Metafora revelatorie blagiană – strămută sensul ideii, este o figură a ei, păstrând «cuvința» raportului primar”. Și, operând cu metafore, oricine va înțelege că această modalitate de gândire este și antinomică: „ea dezvăluie, dar și ascunde, cum spune Blaga, adevărul”⁶³.

Însă condiția metaforică a omului în lume nu a suscitat doar interesul filosofului român, el aflându-se într-o „frumoasă companie, secondată de nume ilustre: Platon, Nietzsche, Heidegger”. Predispoziția metaforică a faimosului filosof, autor al teoriei ideilor, este analizată prin prisma aprecierilor critice ale lui Aristotel, care „subliniază polemic esența metaforică a filosofiei lui Platon”, comentatorul neutru explicând că grecescul *meta-phéro* (a transporta, a deplasa) este cel care a dat naștere sensului de „transport de la sensul propriu la cel figurat”, pe care îl conține metafora, fiind, în fond, „înrudit și cu *meta-phrâso* și *metáphrâsis* (traducere, explicare și chiar explicitare, schimbare a contextului în vederea explicitării sensurilor)”⁶⁴. Metaforismul lui Nietzsche este mai vizibil, constată exegetul, în scrierea poetică *Așa grăit-a Zarathustra*, „dar și în conceptele fundamentale, cum ar fi «voința de putere», se simte o metaforă a substanței filosofiei nietzscheene...”, iar „foarte aproape de conceptul lui Blaga al metaforei revelatorii

⁶² Ion Mihail Popescu, *O perspectivă românească asupra teoriei culturii și valorilor. Bazele teoriei culturii și valorilor în sistemul lui Lucian Blaga*, București, Editura Eminescu, 1980, p. 276.

⁶³ Constantin Martin, „Înrâurirea spiritului indic asupra filosofiei lui Lucian Blaga”, în vol. *Lucian Blaga – cunoaștere și creație. Culegere de studii*, ed. cit., pp. 116–117.

⁶⁴ Ion Goian, „Deschideri spre antropologie”, în vol. *Lucian Blaga – cunoaștere și creație. Culegere de studii*, ed. cit., p. 353.

ni se pare Heidegger, după care «metaforicul nu există decât în lăuntru frontierelor metafizicii...» Apoi sensul hermeneutic al metaforei, în limbajul curent al filosofiei, este trecut de comentator prin filtrele gândirii lui Paul Ricoeur, făcând o interesantă comparație între „metafora *vie*” a acestuia și *metafora revelatorie* a lui L. Blaga, varianta din urmă fiind apreciată a fi mai plină de miez și mai adâncă, „chiar una din izbânzile gândirii românești, o interesantă deschidere spre o posibilă antropologie profundă”⁶⁵.

Analizând postulatul saltului ontologic, Alexandru Tănase subliniază, din perspectivă strict antropologică, tensiunea lăuntrică la care este supus insul uman la realizarea actului revelator, ca urmare a rezistenței opuse de „frânele transcendente”, dar, tocmai de aceea, afirmă comentatorul, situându-și considerațiile în vecinătatea mai vechiului gând filosofic al lui Pascal, „*tragismul și măreția* sunt notele constante ale destinului (său) creator”⁶⁶.

ÎN LOC DE CONCLUZII

În ultimul volum al trilogiei sale culturale, *Geneza metaforei și sensul culturii*, L. Blaga descrie drama singulară a ființei omenești care, suferind de o dublă mutație – biologică și ontologică –, a fost înzestrată cu darul creației (revelației), spre deosebire de celelalte viețuitoare terestre, beneficiare doar de simple mutații biologice; și astfel ea se află mereu preocupată de dezvăluirea misterelelor, care sunt apărute de frânele transcendente ale Marelui Anonim.

Dar pentru a explica modul cum se întâmplă cunoașterea (revelarea) misterelor lumii, filosoful, bazat pe „metoda culturală”, a avansat conceptul metaforismului, din care rezultă că metaforele, în dubla lor ipostază – plasticizante și revelatorii –, oferă largi posibilități gnoseologice. La fel procedează acesta și cu miturile, care sunt alte căi de deschidere a cunoașterii omenești, atât în varianta lor de „mituri semnificative” (când dezvăluie semnificații raționale), cât și în varianta de „mituri trans-semnificative” (când dezvăluie semnificații fără echivalent logic).

Tot aici filosoful distinge între cultura minoră (etnografică, specifică lumii rurale) și cultura majoră (cultă, specifică mediului citadin) și formulează „teoria vârstelor adoptive”, prin care dă explicații – nu totdeauna convingătoare – referitoare la modul cum o mentalitate culturală, a unui ins sau a unei colectivități umane, poate adopta, la un moment dat, o cale minoră sau majoră de creație culturală, în funcție de propria-i opțiune, producând apoi valori (durabile sau perisabile) din această perspectivă.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 354.

⁶⁶ Alexandru Tănase, „Cunoaștere și valoare”, în vol. *Lucian Blaga – cunoaștere și creație. Culegere de studii*, ed. cit., p. 342.

Raportul antinomic cultură-civilizație este filtrat critic prin prisma concepțiilor unor binecunoscuți gânditori europeni ai vremii (H. St. Chamberlain, Oswald Spengler, Fr. Nietzsche, Hans Vaihinger), discuția mai profundă fiind dacă noțiunile pot fi explicate ca „polaritate simultană”, ca „fatală succesiune” sau ca „dimensiune ontologică”.

Dar teoria culturală a lui Lucian Blaga nu a fost întâmpinată mereu cu aprecieri, chiar dacă s-a bucurat de destule laude în epocă, ea suferind mutații calitative și, uneori, chiar justificate împunsături critice. Cert este că ea rotunjește în conținutul ei o poveste frumoasă despre Om și despre dorința nestăvilită a acestuia de cunoaștere și împlinire. Singulară în Univers, ființa omenească a atins ultimul său stadiu de evoluție, când nu mai poate suferi mutații biologice, ci doar ontologice, fiind predestinată unui tragic și chinuitor destin creator și condamnată să trăiască, astfel, veșnic „întru mister și revelație”, încercând să-i smulgă Marelui Anonim, din când în când, câte o mică taină „din corola de minuni a lumii”!