CATEGORII SUBTILE ALE *SPAŢIULUI MIORITIC* BLAGIAN

Eugeniu NISTOR

Abstract

If in *Orizont si stil* / *Horizone and Style* (1936) philosopher Lucian Blaga compares the subconscient with a „larvar logos", establishing the general features (or vectors) that activate the stylistic matrix, throughout the second volume of his cultural trilogy – *Spatiul mioritic* / *The Mioritical Space* (published the same year) – he applies this theory to a limited geo-cultural space, formulating his thesis on the particular configuration of *Romanian apriorism*. Among the *subtle categories* of the „mioritical space", Blaga places the Romanian predisposition for the creative assimilation of models from abroad (even biblical ones!), the taste and preference (as seen especially in folk art) for the pitoresque and discretion, but at the same time the suggestive ornamental art and our trully original folklore. He emphasizes traditonal poetry, as it is structured around an amazing metaphisical „recipe" – the state of *dor* (longing, nostalgia).

Keywords: subconscient, style, model assimilation, folklore, Metaphysics

1. Asimilare şi creaţie

Un studiu de mare pătrundere filosofică consacră Lucian Blaga modului cum poporul român a asimilat în chip creator unele secvenţe ale culturii biblice sau unele motive dogmatice ale unor popoare europene. Între acestea, remarcă *Povestea lumii de demult* (preluată după Tudor Pamfile), când Dumnezeu cică a gafat la geneză şi pământul nu încăpea sub cortul cerului, astfel încât i-a cerut ajutor ariciului – unde filosoful român constată o modificare sensibilă a conţinutului *Sfintei Scripturi*, dar şi o înduioşătoare umanizare a Creatorului. Pornind de la unele liturghii laice şi de la unele colinde în care grâul este asociat cu trupul lui Cristos iar vinul cu sângele fiului Domnului, Blaga ne reaminteşte de un personaj al cosmogoniilor indiene, Puruga, din trupul şi mâinile căruia s-a făcut lumea, conchizând că au existat întotdeauna posibilităţi de a analogia motive ale altor popoare cu superstiţiile noastre folclorice. Iar, referitor la acelaşi aspect, dacă în credinţa eucaristică *un oarecare grâu* se poate preface în trupul lui Cristos, trecută prin filtrul imaginaţiei populare, această credinţă este modificată creator, astfel încât *tot grâul* e făcut din trupul lui Cristos. Arătând că dogma creştină este cât se poate de clară atunci când se referă la judecata de apoi, unde se prezintă doar omul, filosoful reproduce o poezie populară unde se afirmă şi altceva, în legătură cu această problemă: „Câte flori sunt pe pământ/ Toate merg la jurământ", propunând o originală escatologie creştină, de asemenea modificată, prin lărgirea sferei celor care vor da socoteală şi cu alte fiinţe, chiar şi cu cele ale regnului vegetal, ceea ce îl îndreptăţeşte să constate un excepţional simţ metafizic al etniei româneşti, în al cărei laborator sufletesc nu numai că „cultura biblică şi biserciască sunt asimilate în chip creator", dar „ispita aceasta se istoveşte în sufletul nostru popular printr-un proces de sublimare pe planul imaginaţiei legendare şi poetice".[1)] Este vorba însă, aici, despre o „ispită" care nu duce la manifestări schismatice, „nu se dezvoltă în doctrină şi nu duce la creaţia sectară, de noi cuiburi de viaţă religioasă".[2)] Aceasta, spre deosebire de sectarismul occidental, deosebit de înfloritor sub acest aspect şi de

BDD-A2765 © 2010 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:04:48 UTC)

fecunditatea religioasă naturală din Rusia, la care s-a ajuns până la extrem prin mişcarea celor fără Dumnezeu – efect derivat al ateismului impus cu forţa de politica sovietică.

2. Farmecul pitorescului şi revelaţia

Lucian Blaga îşi propune să investigheze cum o trăsătură comună mai multor popoare – *dragostea de pitoresc* – se manifestă şi determină o anume specificitate fiecărei etnii dar, fidel teoriei sale, ne avertizează că „ în analiza fenomenului ni se pare indicat să coborâm până în regiuni care ţin de împărăţia inconştientului”.[3)] Problema are însă şi un tâlc „economic”: dacă în Apus, „sufletului ţărănesc”, în relaţie cu simţul pentru podoabă şi pitoresc, nu i se acordă nici o importanţă (acesta suscitând interes numai de la un anumit „standard gospodăresc”), în schimb „ţăranul răsăritean nu uită nici în cea mai neagră sărăcie podoaba şi pitorescul ca pervaz firesc al vieţii”.[4)] Exemplul tipic al ţăranului elveţian, care îşi stivuieşte gunoiul de grajd „în enorme cuburi geometrice tăiate”, având ceva din măreţia piramidelor egiptene, bine aliniate la stradă (nu la uliţe, fiindcă în Apus nu există decât străzi!), ca şi primatul acordat economicului în Olanda, Germania şi în alte ţări europene, nu este urmat în estul Europei, şi cu atât mai puţin la poporul român: „Dragostea de pitoresc şi de podoabă a răsăriteanului stau mărturie învederată şi de nerăsturnat împotriva materialismului istoric, după care orice interes artistic n-ar apărea decât ca o efulguraţiune rece şi fără substanţă proprie, pe vatra unei structuri economice”.[5)] Faptul că ţăranul român a trăit în mizerie şi că veacurile de sărăcie în care a fost înrobit de alte popoare l-a împins, uneori, înapoi, până în vremurile neolitice, parcă chiar în ciuda acestor situaţii vitrege, simţămintele sale pentru frumos nu i-au dispărut iar ostilităţile de tot felul nu i-au atenuat fondul sufletesc, din care reverberează pitorescul său nestăvilit, urmare a vieţuirii şi întovărăşirii sale afective cu natura.

Concepţia arhitectonică românească, comparativ cu cea săsească, îţi este sugerată, bunăoară, de aşezarea satului băştinaş, care parcă izvorăşte din peisaj în chipul cel mai firesc şi, cu toată „neorânduiala vie” a lui, face un corp comun cu natura, astfel încât „simţi prezenţa unei imaginaţii umane, care prelungeşte natura până dincolo de ea, până în zone de miracol şi de poveste”.[6)] „Impresia de calcul” şi formele geometrice aplicate ale satelor săseşti, cu casele perfect aliniate la drum, ce pot fi întâlnite şi în unele sate ardeleneşti, dau sentimentul de stereotipie, de copii trase parcă la indigo, aceasta în ciuda „unei energii umane canalizate colectiv, potrivit unui plan primordial impus naturii”.[7)] Distincţia între cele două moduri arhitecturale ale locului este atât de mare că – scrie extrem de plastic filosoful - dacă de sub porţile masive ale unei case săseşti te poţi aştepta oricând să ţâşnească afară o maşină de treierat, dintr-o casă românească, mai degrabă, „te poţi aştepta să vezi ieşind pe Mama Pădurii”.[8)] Chibzuinţa săsească, preferinţa manifestă a etniei germane pentru o „geometrie statică ce nu sare niciodată din făgaş”, a contat ca un îndemn decisiv în alegerea celor mai bune locuri pentru case şi morminte, dar şi să guste cu precauţie izvoarele, să cântărească lumina, să măsoare grăsimea şi fertilitatea pământului, să nu se aventureze pe înălţimi primejdioase şi să instituie un fel de rânduială specific saxonă, în toate iniţiativele arhitectonice, aşa încât toate casele satelor săseşti să fie

BDD-A2765 © 2010 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:04:48 UTC)

aşezate una lângă alta, cu ferestre înalte, constituind împreună un fel de zid care intimidează privirea, astfel că toate aceste trăsături pot fi cuprinse într-o definiţie cu nuanţă de maximă: „comuna săsească e o colectivitate raţională de oameni închişi, fiecare având nevăzut crestat pe frunte imperativul categoric". Comparativ cu casele săseşti, cele româneşti au o configuraţie proprie, ele parcă au încolţit cu totul întâmplător în peisaj– „înălţate vertiginos pe o muchie, luând pieptiş o prăpastie, sau împrăştiate într-o vale cu turmele, s-au născut parcă din inspiraţia capricioasă a naturii înseşi în mijlocul căreia ele sunt aşezate."[9] Dispunerea lor asimetrică în peisaj, sugerează imediat libertatea de concepţie arhitectonică – despărţite doar de culorile vii ale grădinilor, dotate cu pridvoare împrejmuitoare şi cu ferestre mici şi joase, ansamblul lor nu suportă decât o definiţie de felul acesteia: „comuna românească e o colectivitate instinctivă de oameni deschişi, iubitori de pitorescul vieţii".[10] Dar şi gardurile cu care îşi împrejmuie gospodăria sunt expresia preferinţei manifeste a ţăranului român pentru organic: ele sunt cel mai adesea confecţionate prin împletirea unor ramuri de esenţe lemnoase flexibile (salcie, răchită, alun, corn, sânger etc.) iar, primăvara, acestea înverzesc şi îşi lasă apoi umbra răcoroasă peste case şi ogrăzi, până dincolo de marginea verii.

Dotate cu toate cele trebuincioase, casele săseşti refuză inutilităţile, în timp ce cele româneşti, în ciuda sărăciei lor afişate, „ne întâmpină pretutindeni cu belşugul lor de inutilităţi".[11] Blaga remarcă aici, dincolo de un evident simţ artistic, ceva mult mai adânc, care vine dinspre „o pornire nativă a sângelui, care se vrea cu orice preţ statornicit într-o lume de pitoresc".[12] Ca ingineri hotărâţi, saşii îşi ridică clădirile (cetăţile, casele, bisericile) tocmai cu rostul de a-şi spori securitatea, spre a se apăra mai bine de intemperiile naturii şi de vrăjmăşii, impunând chiar „naturii ordinea din sufletul lor"; la polul opus, românii „se aşează mai curând într-un raport de vasalitate plină de încredere faţă de destin (...) E aici o latură pozitivă a sentimentului său cu privire la destin. Graţie acestui sentiment, se poate spune că nu există nici o situaţie care să ducă pe român la desperare anihilantă".[13] Fără a fi vorba de un fatalism, Blaga desluşeşte în acest *sentiment al destinului o alternanţă a ursitei şi graţiei divine,* tot aşa cum o reprezintă valea şi dealul. Superstiţios din fire, românul „îşi clădeşte casa şi la spatele lui Dumnezeu, ştiind pesemne că Dumnezeu are ochi şi în spate".[14] Cu aceeaşi grijă de a nu tulbura pacea naturii, şi drumurile, la români, sunt şerpuitoare, trecând pe la poalele stâncilor şi ale dealurilor, ducând la ţintă pe căi lăturalnice şi ocolitoare. Aşa se explică, poate, faptul că şi în zilele noastre, acolo unde şoselele au fost construite pe traseele vechilor drumuri de care, ele păstrează mai departe toate trăsăturile acestora: sunt înguste şi ondulate, cu curbe deloc favorabile vitezelor mari, ocolind larg pe la poalele dealurilor şi colinelor. Dar spontaneitatea creaţiei arhitecturale româneşti se vădeşte şi în multitudinea de *tipuri de case,* diferenţiate mai ales pe zone geografice. Lucian Blaga chiar se întreabă retoric care ar fi elementele comune ale caselor ţuguiate, acoperite cu paie, din Munţii Apuseni, şi ale celor acoperite cu stuf, turtite, din Muntenia, sau ale celor situate între acestea şi casele cu acoperişuri în cascadă din Basarabia (?!), spre a concluziona singur apoi că „cel mai general element arhitectonic e însă pridvorul cu stâlpi".[15] Dar nota de specificitate a caselor româneşti, faţă de

BDD-A2765 © 2010 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:04:48 UTC)

pitorescul arhitectural al altor popoare, este dat de o cu totul altă trăsătură, pe care Blaga o desprinde prin comparaţie „cu exuberanţa descătuşată şi violentă" a caselor din satele ucrainene - aceasta este *discreţia*!

Când se referă la arhitectura religioasă, filosoful distinge cu uşurinţă specificul bisericilor gotice, împrejmuite de ziduri groase de apărare, unde saxonul îşi găsea refugiul în caz de primejdii, de cele ale bisericilor româneşti, mici şi modeste, ridicate „din duhul intermitenţei sezoniere", deoarece în vremuri de cumpănă românii se retrăgeau la codru, lăsându-şi bisericile şi satele în voia sorţii; cel mai adesea ele erau arse şi, apoi, ca într-o firească ciclicitate a naturii, erau refăcute iarăşi „ca spicul secerat, ca frunza care căzând a lăsat în locul ei latenţa altei frunze".[16] În comparaţie cu acestea, apetitul pitorescului la arhitectura bisericească ucraineană este lipsită de nuanţa discreţiei: el se manifestă cu o exagerată strălucire, parcă spre „a demonstra bogăţia formală şi coloristică a lumii".[17] Dar duhul constructiv românesc, predispus la asimilarea organică a unor motive străine, şi-a dovedit originalitatea creatoare şi prudenţa, şi la adaptarea unor împrumuturi; dovada cea mai clară o prezintă bisericile de lemn din Maramureşul istoric şi Bihor, unde „ascuţişul de suliţă al turnului ţâşnit spre cer", vădeşte obârşia lui gotică, desigur, cu adaptările cuvenite la materialul utilizat (lemnul) şi la scopul urmărit (împlinirea unei viziuni pitoreşti!). Acelaşi fenomen se întâmplă şi cu contraforturile (tot gotice) prezente la unele biserici româneşti din Bucovina (Voroneţ, Sucevița, Rădăuți, Vatra Moldoviței), dar şi din Muntenia şi Oltenia, care îşi pierd aici cu totul rostul lor iniţial, devenind doar un spaţiu extins pentru decoruri şi, în special, pentru fresce. Filosoful surprinde idei interesante în legătură cu fresca românească: aceasta îşi depăşeşte cu mult rolul – „acela al unei revelaţii ce are loc exclusiv în interiorul privilegiat al bisericii", spre a continua înafara zidurilor, în natura „înţeleasă ea însăşi ca o vastă frescă revelatoare", astfel încât „natura şi biserica încep a se confunda". Spre deosebire de bisericile româneşti, la cele gotice şi romanice zidurile separă hotărât interiorul de exterior, ele fiind „cenzura între două lumi care nu au nimic comun".[18] De unde Blaga extrage şi o concluzie: dacă în varianta arhitecturală occidentală, zidurile au funcţia de separare între exteriorul şi interiorul bisericii, în cazul bisericilor româneşti ele au o funcţie mijlocitoare, filosoful venind aici cu o completare interesantă: chiar şi pridvorul răspunde unui „sentiment metafizic, care cere o legătură între natură şi lumea de dincolo sau cea lăuntrică a spaţiului ritual".[19]

Pitorescul portului românesc, de o mare diversitate, variind uneori de la un sat la altul, este tot o dovadă de creativitate autohtonă, de la ţărăncuţa gorjeană, „cu zigzaguri galbene, cu ia de culoarea zăpezii", până la cea haţegană, „cu cătrinţa neagră şi cu broboada bogată", de la grănicerul bănăţean, „cu pălăria ţuguiată, cu cămaşa simplu împodobită cu ornamente pătrate", până la ciobănaşul muscelean, „cu ţundra cafenie" sau cel prahovean, „cu ţundra mai scurtă", de la gorjeanul „cu pieptar de podoabă neastâmpărată şi cu cămaşa lungă şi înfotată", până la dobrogeanul influenţat de motive tătăreşti, la bănăţeanca „cu cârpa înrourată şi cu apreg din şerpi multicolori" şi la argeşeanca cu un costum „strigător ca un răsărit de soare".[20] Dar filosoful depistează pitorescul, cu o deosebită perspicacitate, şi în metafizica şi mitologia populară, în

BDD-A2765 © 2010 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:04:48 UTC)

„superstiţiile şi credinţele deşarte". Ca exemple semnificative sunt aduse în actualitate două dintre credinţele magice din Bucovina: o femeie care se doreşte a fi frumoasă, trebuie să se spele cu apa din care se adapă curcubeul; şi alta – nu e bine să verşi mazăre pe jos, căci boabele acesteia sunt lacrimile Maicii Domnului. În Moldova, în unele aşezări rurale, circulă credinţa că lemnele arse pe timpul iernii pentru încălzirea caselor, noaptea îşi depun frunzele lor în geamuri. Iar în Ardeal se perpetuează credinţa că în lună şade Abel cu capul spart de fratele său, Cain, acesta îl ţine suspendat peste un ciubăr în care i se scurge sângele, şi când vasul se umple şi vor cădea din el trei picuri pe pământ, atunci va începe apocalipsa, judecata de apoi.

Dar înţelepciunea populară atinge apogeul pitorescului şi farmecului ei în proverbele româneşti. Lucian Blaga îl laudă, şi pe bună dreptate, pe Anton Pann, cel care a cules proverbele noastre cele mai pline de „sfătoşenie" şi le-a grupat în funcţie de subiectul abordat, versificând apoi, pe marginea lor, cu talent şi simţ anecdotic în celebra *Poveste a vorbei* – „una din cele mai originale şi mai simpatice cărţi ale literaturii noastre".[21)] Dovedind o „spontaneitate gâlgâitoare" şi predispoziţia pentru o mare varietate tematică (de la umorul care alungă urâtul şi tristeţea, până la deschiderea orizonturilor metafizice şi înţelepciunea întemeiată pe farmecul, întotdeauna pitoresc, al naturii), proverbele nu sunt, în fond, altceva – scrie filosoful – decât „aforismele poporului".[22)]

La o analiză aprofundată, dragostea de pitoresc, de podoabă, de culoare şi arabesc, despre cele mai mici detalii, a proverbelor din estul şi sud-estul european este mult asemănătoare cu aceea a băştinaşilor din orientul apropiat, axa comună fiind chiar „dominanta psihologică", căci la baza orientării spre pitoresc a popoarelor răsăritene stă un soi de „misticism latent popular", care le alimentează continuu fondul spiritual; aşa, bunăoară, pentru acestea „Dumnezeu, invizibilul, pentru a se face văzut, e silit să îmbrace forme şi culori" şi, prin urmare, cum „ Dumnezeu îşi impune pitorescul ca mod de a se arăta, pitorescul e deci revelaţie.[23)] Aşadar, cultivând un pitoresc cât mai diversificat şi cu o intensitate cât mai mare, se poate spera într-o revelaţie pe măsură: împlinită şi pură.

Cât priveşte pitorescul popoarelor din Apusul Europei, filosoful constată manifestarea sa mai reţinută; ea se întâmplă, totuşi, atunci când acestea se satură de privaţiunile la care sunt supuse de „cătuşele civilizaţiei şi de cenuşiul ei rigorism spiritual". Pierzând contactul cu natura şi sălăşluind între „monotonia zidurilor afumate a cotidianului mecanic şi nefiresc", el ajunge şi se simte, în cele din urmă, satisfăcut şi de un „surogat".[24)] Dar el mai prezintă un aspect de evidentă scădere spirituală: *lipsa substratului metafizic*. Poporul român însă, remarcă Blaga, fiind situat la marginea unui orizont în care se înregistrează un exaltat cult al pitorescului (dinspre zările răsăritene), orientarea spre pitoresc este mai ponderată, ea fiind, mai degrabă, echivalentul unei *determinante stilistice, inconştiente*, organice, care a pătruns în totalitatea vieţii sale spirituale constituind, ca şi componentă a matricii sale stilistice, „un puternic organ de asimilare a unor influenţe străine".[25)]

În concluzie, sintetizând modul personant de manifestare al pitorescului, din întregul flux de idei propulsate în cadrul expunerii sale, Blaga extrage următoarele:

BDD-A2765 © 2010 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:04:48 UTC)

orientarea spre pitoresc, cu totul accidentală şi superficială, este specifică popoarelor din Europa apuseană şi, în special, romantismului occidental; orientarea constantă către un pitoresc fără excese, care se înscrie ca o *determinantă stilistică inconştientă* şi poate juca rolul de mijlocitor pentru asimilarea unor influenţe străine, este comună unor popoare balcanice şi, deci, şi poporului român; o orientare puternică spre pitoresc, afirmată ca *dominantă stilistică*, cu originea în străfundurile metafizicii, când „pitorescul" este cultivat excesiv, spre a produce „revelaţia" şi a provoca „dumnezeirea", este întâlnită mai frecvent în Asia minoră.

3. Ornamentica

Ornamentica, ca produs al spiritului anonim, popular, cu tipurile ei de specificitate etnică (linii, motive geometrice, figuraţie naturală sau abstractă, chiar „duh grafologic" etc.), ce se manifestă permanent în arta textilă, în sculptura în lemn sau în ceramică, este mai mult decât un simplu joc, ea „e depozitara unei taine colective" şi „manifestare involuntară a unor substanţe secrete".[26)] Dar filosoful depistează chiar şi o tainică relaţie de corespondenţă între sufletul uman şi configuraţiile ornamentale. Şi de această dată metoda comparativă îşi dovedeşte rodnicia şi eficienţa. Blaga descrie, pentru început, câteva reprezentări ornamentale specifice Elveţiei, acolo unde – pe vasele de lut şi cărămizile smălţuite ale căminelor motivele florale (laleaua şi florile de grădină, dar şi cele din pădurile alpine) şi cele acvatice (păstrăvul), desenele cu scene vânătoreşti (Wilhelm Tell), cu scene de familie (femei cu mandoline şi căţei) –, apare tot mai evident funcţia utilă a obiectului, pe care se axează întregul „belşug al decorului", adesea, din motive de economie de spaţiu pe margini, acestea (în cazul blidelor) fiind ornamentate cu înscrisuri biblice şi medievale. Ceramica ornamentală, stilizată şi simplistă, cu culori vesele, are o specificitate distinctă: motivele catolice, unde mielul figurează cu crucea subsuoară. Ea este comună unui teritoriu mai vast, trecând dincolo de graniţele politice ale mai multor ţări din Apusul Europei, între acestea şi la poporul german, la care Blaga constată utilizarea motivelor naturale şi naturaliste, „schematizate după un calapod geometric", preferinţa pentru scene de viaţă, idile cu soldaţi, aspecte citadine şi fresce biblice (precum Adam şi Eva lângă pomul paradisiac), opţiunea coloristică pentru roşu şi albastru, dar şi – ca influenţă negativă – înfiltrarea în arta populară a unor aspecte ale artei culte (gotice, baroce, clasiciste), care stânjenesc arta populară şi îi alterează grav spontaneitatea. Clişeul impus de modelele artei citadine au contaminat în profunzime, conchide Blaga, ornamentica populară germană. Abia în ţările scandinave mai pot fi desluşite elemente tradiţionale, pline de vigoare şi sugestie, aşa cum sunt vasele de băut din lemn, încrustate cu păsări stilizate şi motive geometrice de forţă, cu arcuiri şi combinaţii sobre de culori. Pe mobilele din casele ţăranilor scandinavi şi pe obiectele gospodăreşti şerpuieşte şarpele multiplu împletit, se configurează cercul solar, se lăfăie în culori bogate, dar mate, diverse animale, reale sau fabuloase (leul, ursul, grifonul), amintind întrucâtva de goticul ancestral. În ornamentica artei textile din Norvegia şi Suedia, motivele naturale sunt unitare şi se întovărăşesc cu un soi de „geometrism vânjos", toate sugerând o mişcare dinamică. Mai

BDD-A2765 © 2010 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:04:48 UTC)

spre nord, arta textilă a Finlandei reprezintă o iniţiere în „tainele subpolare", geometria ei formală imitând parcă chiar „cristalele destrămate şi fără consistenţă ale zăpezii".[27)]

Specificul ornamental al poporului francez sunt: figurile umane, păsările, florile şi animalele, iar „culorile... vibrează de o reţinută căldură".[28)] Geometrismul după care se configurează broderiile spaniole, cu un colorit viu, în care predomină roşul, negrul, albul şi violetul - de multe ori în pătrăţele - este marcat de influenţe maure, iar motivul animalier cel mai frecvent este taurul.

Ornamentica populară italiană, mai sugestivă pe ţesături, este populată de străvechi motive mitologice, scăldate în apele viu colorate în roşu, verde, galben, negru, care cotropesc totul, astfel încât „nici un locşor nu e îngăduit să rămână pârloagă".[29)] Nici ceramica italiană nu face excepţie de la aceste caracteristici generale.

Venind mai aproape de spiritul popular românesc, atunci când se referă la ornamentica textilă şi ceramica neogreacă, Lucian Blaga remarcă de îndată „geometrismul liniar", culorile „violente", străbătute de motive naturale, şi de „figuri care amintesc pietrele nu tocmai regulate ale unor ziduri ciclopice".[30)] Însă acest geometrism variază de la o zonă la alta, suferind unele „personalizări" în Atica (unde intervine linia curbă), Grecia insulară (unde se constată amestecul de „ motive naturaliste") sau insula Creta (unde se manifestă „tendinţa de forme complexe, chiar savante"). Dar deosebirile dintre ornamentica românească şi cea grecească sunt vizibile: geometrismul dreptliniar al românului este mai potolit, mai blând, refuzând formele abrupte şi zigzagate, ca şi cele populate cu „bolovani ciclopici", preferinţa lui, îndeosebi în ornamentica scoarţelor, mergând spre motive naturale, precum *floarea* şi *frunza*, mai des însă aceasta din urmă dezvăluind o incontestabilă corespondenţă cu atât de cunoscutul leitmotiv din poezia noastră populară – „frunză verde". Pe de altă parte, dacă grecul se orientează cu predilecţie către „culorile tari", românul este furat mai ales de nuanţele stinse, parcă „stoarse din sângele diafan al buruienilor (...) ornamentica noastră, de un aspect de o singulară distincţie, de o discreţie de mari nuanţe, de o simplitate refugiată în subtilităţi, şi de o măsură clasică..." [31)] Iar, tot ca specific românesc, este absenţa figuraţiei umane din ornamentica laică, aceasta fiind prezentă (ca şi la celelalte popoare balcanice) doar în iconografie, unde în general sunt redate personaje religioase, biblice, trinitatea, sfinţi, îngeri etc. Dar, şi sub acest aspect, arta românească este mai raţională, aderând la moduri neostentative, spre deosebire de tendinţele manifestate de alte popoare şi neamuri (greci, ucraineni, secui, cehoslovaci). În efortul de a contura *năzuinţa formativă* a artei populare româneşti, Blaga îi schiţează atent profilul stilistic, remarcându-i următoarele trăsături specifice: prezintă un geometrism dreptliniar, copiat după formele naturii; are un geometrism de invenţie, imaginar, ca şi la popoarele scandinave; are un geometrism zigzagat şi încărcat, tot de inspiraţie, similar cu cel grecesc; a adoptat un geometrism cu arcuri şi volte, asemănător celui slovac şi secuiesc; peste toate acestea însă se suprapune geometrismul de invenţie tipic românească, caracterizat prin liniaturi statice, rarefiate şi un ascuţit simţ al discreţiei. La fel ne îndeamnă Lucian Blaga să sesizăm şi maniera de întrebuinţare al culorilor, căci „modurile coloristice", cum le numeşte el - fie ele elveţiene,

BDD-A2765 © 2010 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:04:48 UTC)

germane, suedeze, franceze, slave etc. – care, de asemenea, sunt de regăsit în specificul năzuinţei stihiale a artei populare româneşti şi care, împreună cu geometrismul static de invenţie şi cu orientarea spre nuanţă şi discreţie, formează *complexul de determinante armonice al ornamenticii noastre populare*, a cărui originalitate constă tocmai în consecvenţa stilistică şi accentul pus pe echilibru şi măsură. Iar celor care se îndoiesc de originalitatea artei noastre populare, Blaga le iese în întâmpinare cu unele argumente; între acestea se referă mai ales la posibilele motive comune, de obârşie „geologică", tracică, bizantină etc. , care pot gravita în străfundurile oricăror culturi, ele fiind „călătoare ca vântul, ce nu ţine seama de vămile neamurilor şi de străjerii văzduhului".[32)] Acestea sunt, de fapt, filtrate şi dozate corespunzător necesităţilor prin distileriile sufleteşti proprii fiecărui neam, etnie sau popor. Filosoful român justifică această manifestare tipică, de cumpănire şi echilibru, tocmai prin atitudinea onologică a fiinţei româneşti; astfel, ţăranul român, situat într-o zonă de confluenţă geografică şi culturală, pe de o parte, nu se lasă pradă golului sau fricii de gol, specifice asiaticului, ci, mai degrabă, investeşte golul cu o funcţie pozitivă, iar, pe de altă parte, nu cade sub influenţa exceselor coloristice şi formelor baroce insulare, punându-se sub protecţia unui „duh" al măsurii, al chibzuinţei, comun şi europeanului. Primejdia ca această atitudine spirituală să degenereze într-un „clişeu hieratic" sau în „nenoroc", într-o „abstracţiune moartă şi fără vibraţie", este eliminată graţie tehnicii speciale „organice", adaptată îndeosebi în iconografia şi arhitectura bisericească, înfăpuită sub influenţa de netăgăduit a spiritului bizantin. Acceptând un „canon stihial", scrie filosoful, „românul realizează în icoanele pe sticlă sau pe lemn, figuraţia umană şi supraumană de înfăţişare stihială, înconjurându-se totdeauna de anumite stângăcii şi devieri de la norma perfecţiunii, prin ceea ce stilul hieratic dobândeşte un aer organic şi viu".[33)] Fereala ţăranului român de a nu eşua în sterilitate şi artificial se vădeşte şi în faptul că el ocoleşte geometrismul savant, bazat pe utilizarea riglei în trasarea liniilor, în favoarea unor „abateri vii de la definiţia liniei", geometrismul său fiind caracterizat de Blaga ca un derivat al lui „Euclid, corectat de zvâcnirile sângelui".[34)] Astfel, linia aparent stângace din ornamentica noastră populară este ridicată la rangul de *noimă*, imprimându-i-se o anumită pulsaţie spirituală. Prin aceasta, „în arta populară românească înfloreşte un mănunchi de imponderabile" care refuză din start clişeul şi artificiul, axate pe precizia seacă şi intelectualismul, specifice artei vecinilor săi, situându-se într-o zonă de cumpănă şi tendinţe opuse, „între geometrism stihial şi organicism, această armonie sub auspiciile echivocului", care, în ciuda tuturor interferenţelor sesizabile în ornamentica sa, l-a protejat mereu de aşa-zisa „desăvârşire mortificată".

4. Lirica populară şi metafizica dorului

Nimeni nu poate contesta faptul că în cultura românească de până acum un secol, folclorul era tezaurul nostru cel mai de preţ, alcătuind fondul de suflet şi de înţelepciune al românului. Aflată la „vârsta" înfloririi ei în primele decenii ale veacului XX, cultura noastră mai conţinea încă o puzderie de elemente folclorice autentice, pure, operând firesc cu ele în plan social. Apoi a început contaminarea ei şi formele kitsch au proliferat mereu,

BDD-A2765 © 2010 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:04:48 UTC)

până la manelele de astăzi. Dar cele mai vechi leitmotive ale doinelor şi cântecelor de cătănie, ale poeziilor de dragoste şi jale, sunt rezonanţe limpezi ale unor răscolitoare stări sufleteşti – poate cea mai convingătoare dovadă că ţăranul român şi-a investit, în decursul veacurilor de încrâncenată vieţuire aici, întreaga sa încărcătură empirică şi întregul său elan sufletesc, ajungând la o uluitoare „reţetă" metafizică. Căci *starea de dor* ar reprezenta, la o mai atentă cercetare, o sinteză între credinţa şi empiria existenţială a omului din habitatul „mioritic", cuprinzând în plămada sa, în proporţii bine dozate, puţină cosmologie şi antropologie, puţină mitologie şi teologie, dar şi, într-o cumpănire mai semnificativă, o bogată „povară" psihologică. Acest „fond", aparent eterogen, ne indică (într-un fel foarte specific) preocuparea străveche a românului pentru metafizică, dar nu ca acţiune teoretică asumată gratuit, doar de dragul de a face metafizică, ci ca năzuinţă permanentă, ca patimă arzătoare a sa, stârnită din dorinţa de a explica nuanţat *cum* şi *în ce raport* se află sufletul şi cugetul uman cu lumea şi lucrurile din preajmă.

Recurgând la „încărcătura" sufletească a dorului, Blaga o alătură celorlalţi factori constitutivi ai matricii stilistice autohtone, ca fiind un pandant al înclinării către nuanţă şi discreţie, atât în poezia cât şi în cântecul nostru popular, în doina şi bocetele de jale. Filosoful face însă precizarea că *dorul, jalea, urâtul* – sunt cuvinte *grele,* exprimând „inpenetrabilitatea unui gând", ele neavând un echivalent în alte limbi ale pământului. Am arătat, în capitolul anterior, că *dorul*, ca stare sufletească, este diferit de reveria romantică, vaporoasă, cu inflexiuni de romanţă, a termenului german *Schnsucht*; chiar dacă se ipostaziază, uneori, spre o orientare anume (casa, iubita, norocul, locul-peisajul etc.), de cele mai multe ori el este doar un cântec fără obiect, fără „ipostazie", curgând parcă pe sub bolţile inconştientului şi iscând un murmur astâmpărător sau „o emanaţie" evanescentă. Cel care este cuprins de *starea de dor* reacţionează extrem de divers: fie se închină, fie se îndârjeşte să lupte cu el; fie se lasă pătruns de el, fie îl alungă ca pe un ipotetic tâlhar; fie îl sfărâmă sau „macină", fie îl seamănă ca pe o preţioasă sămânţă germinativă, cu rostul chiar de a înnoi ceva. Blaga exemplifică câteva din aceste atitudini faţă de dor a poetului anonim, prin fragmente lirice adecvate preluate, în special, din culegerea lui Horia Teculescu.[35)] Complexitatea şi intensitatea trăirilor sufleteşti ale dorului, face ca această tumultoasă stare să fie greu definibilă în limite crono-spaţiale; însă - să recunoaştem - autorul popular îl explicitează adesea într-o incontestabilă logică şi fermecătoare frumuseţe a limbajului cotidian: „Pe unde umblă dorul / Nu poţi ara cu plugul, / Că s-agaţă plugu-n dor, / Trag boii de se omor. / Pe unde umblă jalea / Nu poţi trece cu grapa, / Că s-agaţă grapa-n jele / Trag săraci vacile mele" sau: „Câtă boală-i pe sub soare / Nu-i ca dorul arzătoare, / Că dorul unde se pune, / Face inima cărbune. / Câtă boală-i pe sub lună, / Nu-i ca dorul de nebună, / Că dorul unde se lasă, / Face lacrimilor casă".[36)] Metaforele lirice sunt însă adecvate necesităţilor sufleteşti ale poetului anonim, nevoii acestuia de a-şi accepta resemnat un destin lumesc (adesea inferior în plan social), ipostază în care dorul este analogiat cu norocul: „Maică, norocelul meu / L-au băut boii-n părău, / Nu ştiu boii l-au băut / Ori eu noroc n-am avut, / Nu ştiu boii l-au mâncat / Ori Dumnezeu nu mi-a dat."[37)] Iar când exprimă regretul despărţirii de

BDD-A2765 © 2010 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:04:48 UTC)

ţinuturile dragi ale obârşiei, chiar dacă sintagma dorului lipseşte din context, năduful recrutului luat cu arcanul în cătănie, cel al fetei înstrăinate în alt sat prin măritiş sau al unei iremediabile despărţiri sentimentale, sunt impregnate, toate, de un soi de nostalgie arhaică fără de leac, de un fel de pustiu sufletesc nevindecativ.

Filosoful laudă cumpătarea şi preferinţa pentru nuanţă a românului care, prin *ipostazarea dorului* îşi pune poezia la adăpost atât de „efuziunile sentimentalismului", cât şi de „ariditatea alegorismului", menţinând-o aproape de viaţă, de pulsaţiile ei autentice, ca artă veritabilă, necontrafăcută.

NOTE BIBLIOGRAFICE

1.Lucian – Blaga – *Spaţiul mioritic,* Bucureşti, Editura Humanitas, 1994*,* p. 112
2. *Ibidem*. p. 113
3. *Ibidem*. p. 114
4. *Ibidem*. p. 116
5. *Ibidem*. p. 117
6. *Ibidem*. p. 119
7. *Ibidem*. p. 118
8. *Ibidem.* p. 119
9. *Ibidem*
10. *Ibidem*. p. 120
11. *Ibidem*
12. *Ibidem*. p. 121
13. *Ibidem*
14. *Ibidem*
15. *Ibidem*. p. 123.
16. *Ibidem*. p. 120
17. *Ibidem*. p. 125
18. *Ibidem*. p. 127
19. *Ibidem*. p. 128
20. *Ibidem*. p. 129
21. *Ibidem*. p. 131
22. *Ibidem*. p. 132
23. *Ibidem.* p. 135
24. *Ibidem*
25. *Ibidem*. p. 136
26. *Ibidem*. p. 137
27. *Ibidem*. p. 142
28. *Ibidem.* p. 143
29. *Ibidem*

BDD-A2765 © 2010 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:04:48 UTC)

30. *Ibidem*. p. 144
31. *Ibidem*. p. 146
32. *Ibidem*. p. 152
33. *Ibidem*. p. 155
34. *Ibidem*. p. 156
35. Horia Teculescu – *Pe Mureş şi pe Târnave*, Sighişoara, 1929
36. Lucian Blaga – *Spaţiul mioritic*, ediţia citată, p. 161-162
37. *Ibidem*

BDD-A2765 © 2010 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:04:48 UTC)