

CATEGORII SUBTILE ALE SPAȚIULUI MIORITIC BLAGIAN

Eugeniu NISTOR

Abstract

If in *Orizont și stil / Horizonte and Style* (1936) philosopher Lucian Blaga compares the subconscious 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 metaphysical „recipe” – the state of *dor* (longing, nostalgia).

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

1. Asimilare și creație

Un studiu de mare pătrundere filosofică consacră Lucian Blaga modului cum poporul român a asimilat în chip creator unele secvențe 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 și pământul nu încăpea sub cortul cerului, astfel încât i-a cerut ajutor ariciului – unde filosoful român constată o modificare sensibilă a conținutului *Sfintei Scripturi*, dar și o înduioșătoare umanizare a Creatorului. Pornind de la unele liturghii laice și de la unele colinde în care grâul este asociat cu trupul lui Cristos iar vinul cu sângele fiului Domnului, Blaga ne reamintește de un personaj al cosmogoniilor indiene, Puruga, din trupul și mâinile căruia s-a făcut lumea, conchizând că au existat întotdeauna posibilități de a analogia motive ale altor popoare cu superstițiile noastre folclorice. Iar, referitor la același aspect, dacă în credința eucaristică *un oarecare grâu* se poate preface în trupul lui Cristos, trecută prin filtrul imaginației populare, această credință este modificată creator, astfel încât *tot grâul* e făcut din trupul lui Cristos. Arătând că dogma creștină 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 și altceva, în legătură cu această problemă: „Câte flori sunt pe pământ/ Toate merg la jurământ”, propunând o originală escatologie creștină, de asemenea modificată, prin lărgirea sferei celor care vor da socoteală și cu alte ființe, chiar și cu cele ale regnului vegetal, ceea ce îl îndreptățește să constate un excepțional simț metafizic al etniei românești, în al cărei laborator sufletesc nu numai că „cultura biblică și biserciască sunt asimilate în chip creator”, dar „ispita aceasta se istovește în sufletul nostru popular printr-un proces de sublimare pe planul imaginației legendare și poetice”.¹⁾ Este vorba însă, aici, despre o „ispită” care nu duce la manifestări schismatice, „nu se dezvoltă în doctrină și nu duce la creația sectară, de noi cuiburi de viață religioasă”.²⁾ Aceasta, spre deosebire de sectarismul occidental, deosebit de înfloritor sub acest aspect și de

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

2. Farmecul pitorescului și revelația

Lucian Blaga își propune să investigheze cum o trăsătură comună mai multor popoare – *dragostea de pitoresc* – se manifestă și determină o anumită specificitate fiecărei etnii dar, fidel teoriei sale, ne avertizează că „în analiza fenomenului ni se pare indicat să coborâm până în regiuni care țin de împărăția inconștientului”.³⁾ Problema are însă și un tâlc „economic”: dacă în Apus, „sufletului țărănesc”, în relație cu simțul pentru podoabă și pitoresc, nu i se acordă nici o importanță (acesta suscitând interes numai de la un anumit „standard gospodăresc”), în schimb „țăranul răsăritean nu uită nici în cea mai neagră sărăcie podoaba și pitorescul ca pervaz firesc al vieții”.⁴⁾ Exemplul tipic al țăranului elvețian, care își stivuiește gunoiul de grajd „în enorme cuburi geometrice tăiate”, având ceva din măreția piramidelor egiptene, bine aliniată la stradă (nu la ulițe, fiindcă în Apus nu există decât străzi!), ca și primatul acordat economicului în Olanda, Germania și în alte țări europene, nu este urmat în estul Europei, și cu atât mai puțin la poporul român: „Dragostea de pitoresc și de podoabă a răsăriteanului stau mărturie învederată și de nerăsturnat împotriva materialismului istoric, după care orice interes artistic n-ar apărea decât ca o efulgurațiune rece și fără substanță proprie, pe vatra unei structuri economice”.⁵⁾ Faptul că țăranul român a trăit în mizerie și că veacurile de sărăcie în care a fost înrobitor de alte popoare l-a împins, uneori, înapoi, până în vremurile neolitice, parcă chiar în ciuda acestor situații vitrege, simțămintele sale pentru frumos nu i-au dispărut iar ostilitățile de tot felul nu i-au atenuat fondul sufletesc, din care reverberează pitorescul său nestăvilat, urmare a viețuirii și întovărășirii sale afective cu natura.

Concepția arhitectonică românească, comparativ cu cea săsească, îți este sugerată, bunăoară, de așezarea satului băstinaș, care parcă izvorăște din peisaj în chipul cel mai firesc și, cu toată „neorânduiala vie” a lui, face un corp comun cu natura, astfel încât „simți prezența unei imaginații umane, care prelungește natura până dincolo de ea, până în zone de miracol și de poveste”.⁶⁾ „Impresia de calcul” și formele geometrice aplicate ale satelor săsești, cu casele perfect aliniată la drum, ce pot fi întâlnite și în unele sate ardelenesti, 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⁾ Distincția între cele două moduri arhitecturale ale locului este atât de mare că – scrie extrem de plastic filosoful - dacă de sub porțile masive ale unei case săsești te poți aștepta oricând să țâșnească afară o mașină de treierat, dintr-o casă românească, mai degrabă, „te poți aștepta să vezi ieșind pe Mama Pădurii”.⁸⁾ Chibzuința săsească, preferința manifestă a etniei germane pentru o „geometrie statică ce nu sare niciodată din făgaș”, a contat ca un îndemn decisiv în alegerea celor mai bune locuri pentru case și morminte, dar și să guste cu precauție izvoarele, să cântărească lumina, să măsoare grăsimea și fertilitatea pământului, să nu se aventureze pe înălțimi primejdioase și să instituie un fel de rânduială specific saxonă, în toate inițiativele arhitectonice, așa încât toate casele satelor săsești să fie

așezate 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 definiție cu nuanță de maximă: „comuna săsească e o colectivitate rațională de oameni închiși, fiecare având nevăzut crestă pe frunte imperativul categoric”. Comparativ cu casele săsești, cele românești au o configurație proprie, ele parcă au încolțit cu totul întâmplător în peisaj– „înălțate vertiginos pe o muchie, luând pieptiș o prăpastie, sau împrăștiate într-o vale cu turmele, s-au născut parcă din inspirația capricioasă a naturii înseși în mijlocul căreia ele sunt așezate.”⁹⁾ Disponerea lor asimetrică în peisaj, sugerează imediat libertatea de concepție arhitectonică – despărțite doar de culorile vii ale grădinilor, dotate cu pridvoare împrejmuitoare și cu ferestre mici și joase, ansamblul lor nu suportă decât o definiție de felul acesteia: „comuna românească e o colectivitate instinctivă de oameni deschiși, iubitori de pitorescul vieții”.¹⁰⁾ Dar și gardurile cu care își împrejmuie gospodăria sunt expresia preferinței manifeste a țaranului român pentru organic: ele sunt cel mai adesea confecționate prin împletirea unor ramuri de esențe lemnoase flexibile (salcie, răchită, alun, corn, sânger etc.) iar, primăvara, acestea înverzesc și își lasă apoi umbra răcoroasă peste case și ogrăzi, până dincolo de marginea verii.

Dotate cu toate cele trebuincioase, casele săsești refuză inutilitățile, în timp ce cele românești, în ciuda sărăciei lor afișate, „ne întâmpină pretutindeni cu belșugul lor de inutilități”.¹¹⁾ Blaga remarcă aici, dincolo de un evident simț artistic, ceva mult mai adânc, care vine dinspre „o pornire nativă a sângelui, care se vrea cu orice preț statornic într-o lume de pitoresc”.¹²⁾ Ca ingineri hotărâți, sașii își ridică clădirile (cetățile, casele, bisericile) tocmai cu rostul de a-și spori securitatea, spre a se apăra mai bine de intemperiile naturii și de vrăjmașii, impunând chiar „naturii ordinea din sufletul lor”; la polul opus, românii „se așează mai curând într-un raport de vasalitate plină de încredere față de destin (...) E aici o latură pozitivă a sentimentului său cu privire la destin. Grație acestui sentiment, se poate spune că nu există nici o situație care să ducă pe român la desperare anihilantă”.¹³⁾ Fără a fi vorba de un fatalism, Blaga deslușește în acest *sentiment al destinului o alternanță a ursitei și grației divine*, tot așa cum o reprezintă valea și dealul. Superstițios din fire, românul „își clădește casa și la spatele lui Dumnezeu, știind pesemne că Dumnezeu are ochi și în spate”.¹⁴⁾ Cu aceeași grijă de a nu tulbura pacea naturii, și drumurile, la români, sunt șerpuitoare, trecând pe la poalele stâncilor și ale dealurilor, ducând la țintă pe căi lăturalnice și ocolitoare. Așa se explică, poate, faptul că și în zilele noastre, acolo unde șoselele au fost construite pe traseele vechilor drumuri de care, ele păstrează mai departe toate trăsăturile acestora: sunt înguste și ondulate, cu curbe deloc favorabile vitezelor mari, ocolind larg pe la poalele dealurilor și colinelor. Dar spontaneitatea creației arhitecturale românești se vedește și în multitudinea de *tipuri de case*, diferențiate mai ales pe zone geografice. Lucian Blaga chiar se întreabă retoric care ar fi elementele comune ale caselor țuguiate, acoperite cu paie, din Munții Apuseni, și ale celor acoperite cu stuf, turtite, din Muntenia, sau ale celor situate între acestea și casele cu acoperișuri 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 românești, față de

pitorescul arhitectural al altor popoare, este dat de o cu totul altă trăsătură, pe care Blaga o desprinde prin comparație „cu exuberanța descătușată și violentă” a caselor din satele ucrainene - aceasta este *discreția*!

Când se referă la arhitectura religioasă, filosoful distinge cu ușurință specificul bisericilor gotice, împrejmuite de ziduri groase de apărare, unde saxonul își găsea refugiul în caz de primejdii, de cele ale bisericilor românești, mici și modeste, ridicate „din duhul intermitenței sezoniere”, deoarece în vremuri de cumpănă românii se retrăgeau la codru, lăsându-și bisericile și satele în voia sorții; cel mai adesea ele erau arse și, apoi, ca într-o firească ciclicitate a naturii, erau refăcute iarăși „ca spicul secerat, ca frunza care căzând a lăsat în locul ei latența altei frunze”.¹⁶⁾ În comparație cu acestea, apetitul pitorescului la arhitectura bisericească ucraineană este lipsită de nuanța discreției: el se manifestă cu o exagerată strălucire, parcă spre „a demonstra bogăția formală și coloristică a lumii”.¹⁷⁾ Dar duhul constructiv românesc, predispus la asimilarea organică a unor motive străine, și-a dovedit originalitatea creatoare și prudența, și la adaptarea unor împrumuturi; dovada cea mai clară o prezintă bisericile de lemn din Maramureșul istoric și Bihor, unde „ascuțișul de sulită al turnului țâșnit spre cer”, vădește obârșia lui gotică, desigur, cu adaptările convenite la materialul utilizat (lemnul) și la scopul urmărit (împlinirea unei viziuni pitorești!). Același fenomen se întâmplă și cu contraforturile (tot gotice) prezente la unele biserici românești din Bucovina (Voronet, Sucevița, Rădăuți, Vatra Moldoviței), dar și din Muntenia și Oltenia, care își pierd aici cu totul rostul lor inițial, devenind doar un spațiu extins pentru decoruri și, în special, pentru fresce. Filosoful surprinde idei interesante în legătură cu fresca românească: aceasta își depășește cu mult rolul – „acela al unei revelații ce are loc exclusiv în interiorul privilegiat al bisericii”, spre a continua înafara zidurilor, în natura „înțeleasă ea însăși ca o vastă frescă revelatoare”, astfel încât „natura și biserica încep a se confunda”. Spre deosebire de bisericile românești, la cele gotice și romanice zidurile separă hotărât interiorul de exterior, ele fiind „cenzura între două lumi care nu au nimic comun”.¹⁸⁾ De unde Blaga extrage și o concluzie: dacă în varianta arhitecturală occidentală, zidurile au funcția de separare între exteriorul și interiorul bisericii, în cazul bisericilor românești ele au o funcție mijlocitoare, filosoful venind aici cu o completare interesantă: chiar și pridvorul răspunde unui „sentiment metafizic, care cere o legătură între natură și lumea de dincolo sau cea lăuntrică a spațiului 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 țărăncuța gorjeană, „cu zigzaguri galbene, cu ia de culoarea zăpezii”, până la cea hațegană, „cu cătrința neagră și cu broboada bogată”, de la grănicerul bănățean, „cu pălăria țuguiață, cu cămașa simplu împodobită cu ornamente pătrate”, până la ciobănașul muscelian, „cu țintra cafenie” sau cel prahovean, „cu țintra mai scurtă”, de la gorjeanul „cu pieptar de podoabă neastâmpărată și cu cămașa lungă și înfotată”, până la dobrogeanul influențat de motive tătarești, la bănățeanca „cu cărpa înrouată și cu apreg din șerpi multicolori” și la argeșeanca cu un costum „strigător ca un răsărit de soare”.²⁰⁾ Dar filosoful depistează pitorescul, cu o deosebită perspicacitate, și în metafizica și mitologia populară, în

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

Dar înțelepciunea populară atinge apogeul pitorescului și farmecului ei în proverbele românești. Lucian Blaga îl laudă, și pe bună dreptate, pe Anton Pann, cel care a cules proverbele noastre cele mai pline de „sfătoșenie” și le-a grupat în funcție de subiectul abordat, versificând apoi, pe marginea lor, cu talent și simț anecdotic în celebra *Poveste a vorbei* – „una din cele mai originale și mai simpatice cărți ale literaturii noastre”.²¹⁾ Dovedind o „spontaneitate gălgâitoare” și predispoziția pentru o mare varietate tematică (de la umorul care alungă urâtul și tristețea, până la deschiderea orizonturilor metafizice și înțelepciunea 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 și arabesc, despre cele mai mici detalii, a proverbelor din estul și sud-estul european este mult asemănătoare cu aceea a băștinașilor 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; așa, bunăoară, pentru acestea „Dumnezeu, invizibilul, pentru a se face văzut, e silit să îmbrace forme și culori” și, prin urmare, cum „Dumnezeu își impune pitorescul ca mod de a se arăta, pitorescul e deci revelație”.²³⁾ Așadar, cultivând un pitoresc cât mai diversificat și cu o intensitate cât mai mare, se poate spera într-o revelație pe măsură: împlinită și pură.

Cât privește pitorescul popoarelor din Apusul Europei, filosoful constată manifestarea sa mai reținută; ea se întâmplă, totuși, atunci când acestea se satură de privațiunile la care sunt supuse de „cătușele civilizației și de cenușiul ei rigorism spiritual”. Pierzând contactul cu natura și sălășluind între „monotonia zidurilor afumate a cotidianului mecanic și nefiresc”, el ajunge și se simte, în cele din urmă, satisfăcut și 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, inconștiente, organice*, care a pătruns în totalitatea vieții sale spirituale constituind, ca și componentă a matricii sale stilistice, „un puternic organ de asimilare a unor influențe străine”.²⁵⁾

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

orientarea spre pitoresc, cu totul accidentală și superficială, este specifică popoarelor din Europa apuseană și, în special, romantismului occidental; orientarea constantă către un pitoresc fără excese, care se înscrie ca o *determinantă stilistică inconștientă* și poate juca rolul de mijlocitor pentru asimilarea unor influențe străine, este comună unor popoare balcanice și, deci, și poporului român; o orientare puternică spre pitoresc, afirmată ca *dominantă stilistică*, cu originea în străfundurile metafizicii, când „pitorescul” este cultivat excesiv, spre a produce „revelația” și 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, figurație 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 depozitarea unei taine colective” și „manifestare involuntară a unor substanțe secrete”.²⁶⁾ Dar filosoful depistează chiar și o tainică relație de corespondență între sufletul uman și configurațiile ornamentale. Și de această dată metoda comparativă își dovedește rodnicia și eficiența. Blaga descrie, pentru început, câteva reprezentări ornamentale specifice Elveției, acolo unde – pe vasele de lut și cărămizile smălțuite ale căminelor motivele florale (laleaua și florile de grădină, dar și cele din pădurile alpine) și cele acvatice (păstrăvul), desenele cu scene vânătoarești (Wilhelm Tell), cu scene de familie (femei cu mandoline și căței) –, apare tot mai evident funcția utilă a obiectului, pe care se axează întregul „belșug al decorului”, adesea, din motive de economie de spațiu pe margini, acestea (în cazul blidelor) fiind ornamentate cu înscrisuri biblice și medievale. Ceramica ornamentală, stilizată și 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 granițele politice ale mai multor țări din Apusul Europei, între acestea și la poporul german, la care Blaga constată utilizarea motivelor naturale și naturaliste, „schematizate după un calapod geometric”, preferința pentru scene de viață, idile cu soldați, aspecte citadine și fresce biblice (precum Adam și Eva lângă pomul paradisiac), opțiunea coloristică pentru roșu și albastru, dar și – ca influență negativă – infiltrarea în arta populară a unor aspecte ale artei culte (gotice, baroce, clasiciste), care stânjenesc arta populară și îi alterează grav spontaneitatea. Clișeul impus de modelele artei citadine au contaminat în profunzime, conchide Blaga, ornamentica populară germană. Abia în țările scandinave mai pot fi deslușite elemente tradiționale, pline de vigoare și sugestie, așa cum sunt vasele de băut din lemn, încrustate cu păsări stilizate și motive geometrice de forță, cu arcuiri și combinații sobre de culori. Pe mobilele din casele țăranilor scandinavi și pe obiectele gospodărești șerpuiște șarpele 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 și Suedia, motivele naturale sunt unitare și se întovărășesc cu un soi de „geometrism vânos”, toate sugerând o mișcare dinamică. Mai

spre nord, arta textilă a Finlandei reprezintă o inițiere în „tainele subpolare”, geometria ei formală imitând parcă chiar „cristalele destrămate și fără consistență ale zăpezii”.²⁷⁾

Specificul ornamental al poporului francez sunt: figurile umane, păsările, florile și animalele, iar „culorile... vibrează de o reținută căldură”.²⁸⁾ Geometrismul după care se configurează broderiile spaniole, cu un colorit viu, în care predomină roșul, negrul, albul și violetul - de multe ori în pătrățele - este marcat de influențe maure, iar motivul animalier cel mai frecvent este taurul.

Ornamentica populară italiană, mai sugestivă pe țesături, este populată de străvechi motive mitologice, scăldate în apele vii colorate în roșu, verde, galben, negru, care cotropesc totul, astfel încât „nici un locșor nu e îngăduit să rămână pârloagă”.²⁹⁾ Nici ceramica italiană nu face excepție de la aceste caracteristici generale.

Venind mai aproape de spiritul popular românesc, atunci când se referă la ornamentica textilă și ceramica neogreacă, Lucian Blaga remarcă de îndată „geometrismul liniar”, culorile „violente”, străbătute de motive naturale, și 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 „tendența de forme complexe, chiar savante”). Dar deosebirile dintre ornamentica românească și cea grecească sunt vizibile: geometrismul dreptliniar al românului este mai potolit, mai blând, refuzând formele abrupte și zigzagate, ca și cele populate cu „bolovani ciclopici”, preferința lui, îndeosebi în ornamentica scoarțelor, mergând spre motive naturale, precum *floarea* și *frunza*, mai des însă aceasta din urmă dezvăluind o incontestabilă corespondență cu atât de cunoscutul leitmotiv din poezia noastră populară – „frunză verde”. Pe de altă parte, dacă grecul se orientează cu predilecție către „culorile tari”, românul este furat mai ales de nuanțele stinse, parcă „stoarse din sângele diafan al buruienilor (...) ornamentica noastră, de un aspect de o singulară distincție, de o discreție de mari nuanțe, de o simplitate refugiată în subtilități, și de o măsură clasică...”³¹⁾ Iar, tot ca specific românesc, este absența figurației umane din ornamentica laică, aceasta fiind prezentă (ca și la celelalte popoare balcanice) doar în iconografie, unde în general sunt redată personaje religioase, biblice, trinitatea, sfinți, îngeri etc. Dar, și sub acest aspect, arta românească este mai rațională, aderând la moduri neostentative, spre deosebire de tendințele manifestate de alte popoare și neamuri (greci, ucraineni, secui, cehoslovaci). În efortul de a contura *năzuința formativă* a artei populare românești, Blaga îi schițează atent profilul stilistic, remarcându-i următoarele trăsături specifice: prezintă un geometrism dreptliniar, copiat după formele naturii; are un geometrism de invenție, imaginar, ca și la popoarele scandinave; are un geometrism zigzagat și încărcat, tot de inspirație, similar cu cel grecesc; a adoptat un geometrism cu arcuri și volte, asemănător celui slovac și secuiesc; peste toate acestea însă se suprapune geometrismul de invenție tipic românească, caracterizat prin liniaturi statice, rarefiate și un ascuțit simț al discreției. La fel ne îndeamnă Lucian Blaga să sesizăm și maniera de întrebuințare al culorilor, căci „modurile coloristice”, cum le numește el - fie ele elvețiene,

germane, suedeze, franceze, slave etc. – care, de asemenea, sunt de regăsit în specificul năzuinței stihiale a artei populare românești și care, împreună cu geometrismul static de invenție și cu orientarea spre nuanță și discreție, formează *complexul de determinante armonice al ornamenticii noastre populare*, a cărui originalitate constă tocmai în consecvența stilistică și accentul pus pe echilibru și 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 obârșie „geologică”, tracică, bizantină etc. , care pot gravita în străfundurile oricăror culturi, ele fiind „călătoare ca vântul, ce nu ține seama de vămile neamurilor și de străjerii văzduhului”.³²⁾ Acestea sunt, de fapt, filtrate și dozate corespunzător necesităților prin distileriile sufletești proprii fiecărui neam, etnie sau popor. Filosoful român justifică această manifestare tipică, de cumpănire și echilibru, tocmai prin atitudinea onologică a ființei românești; astfel, țăranul român, situat într-o zonă de confluență geografică și culturală, pe de o parte, nu se lasă pradă golului sau fricii de gol, specifice asiaticului, ci, mai degrabă, investește golul cu o funcție pozitivă, iar, pe de altă parte, nu cade sub influența exceselor coloristice și formelor baroce insulare, punându-se sub protecția unui „duh” al măsurii, al chibzuinței, comun și europeanului. Primejdia ca această atitudine spirituală să degenereze într-un „clișeu hieratic” sau în „nenoroc”, într-o „abstracțiune moartă și fără vibrație”, este eliminată grație tehnicii speciale „organice”, adaptată îndeosebi în iconografia și arhitectura bisericească, înfăpuită sub influența de netăgăduit a spiritului bizantin. Acceptând un „canon stihial”, scrie filosoful, „românul realizează în icoanele pe sticlă sau pe lemn, figurația umană și supraumană de înfățișare stihială, înconjurându-se totdeauna de anumite stângăcii și devieri de la norma perfecțiunii, prin ceea ce stilul hieratic dobândește un aer organic și viu”.³³⁾ Fereala țăranului român de a nu eșua în sterilitate și artificial se vedește și în faptul că el ocolește geometrismul savant, bazat pe utilizarea riglei în trasarea liniilor, în favoarea unor „abateri vii de la definiția 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 pulsație spirituală. Prin aceasta, „în arta populară românească înflorește un mănunchi de imponderabile” care refuză din start clișeu și artificiu, axate pe precizia seacă și intelectualismul, specifice artei vecinilor săi, situându-se într-o zonă de cumpănă și tendințe opuse, „între geometrism stihial și organicism, această armonie sub auspiciile echivocului”, care, în ciuda tuturor interferențelor sesizabile în ornamentica sa, l-a protejat mereu de așa-zisa „desăvârșire mortificată”.

4. Lirica populară și metafizica dorului

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

până la manelele de astăzi. Dar cele mai vechi leitmotive ale doinelor și cântecelor de cătănie, ale poeziilor de dragoste și jale, sunt rezonanțe limpezi ale unor răscolitoare stări sufletești – poate cea mai convingătoare dovadă că țărănul român și-a investit, în decursul veacurilor de încrâncenată viețuire aici, întreaga sa încercătură empirică și întregul său elan sufletesc, ajungând la o uluitoare „rețetă” metafizică. Căci *starea de dor* ar reprezenta, la o mai atentă cercetare, o sinteză între credința și empiria existențială a omului din habitatul „mioritic”, cuprinzând în plămada sa, în proporții bine dozate, puțină cosmologie și antropologie, puțină mitologie și teologie, dar și, 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 acțiune teoretică asumată gratuit, doar de dragul de a face metafizică, ci ca năzuință permanentă, ca patimă arzătoare a sa, stârnită din dorința de a explica nuanțat *cum* și *în ce raport* se află sufletul și cugetul uman cu lumea și lucrurile din preajmă.

Recurgând la „încercătura” sufletească a dorului, Blaga o alătură celorlalți factori constitutivi ai matricii stilistice autohtone, ca fiind un pandant al înclinării către nuanță și discreție, atât în poezia cât și în cântecul nostru popular, în doina și 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, vapoasă, cu inflexiuni de romanță, 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 bolțile inconștientului și iscând un murmur astâmpărător sau „o emanație” evanescentă. Cel care este cuprins de *starea de dor* reacționează extrem de divers: fie se închină, fie se îndârjește să lupte cu el; fie se lasă pătruns de el, fie îl alungă ca pe un ipotetic tâlhar; fie îl sfârâmă sau „macină”, fie îl seamănă ca pe o prețioasă sămânță germinativă, cu rostul chiar de a înnoi ceva. Blaga exemplifică câteva din aceste atitudini față de dor a poetului anonim, prin fragmente lirice adecvate preluate, în special, din culegerea lui Horia Teculescu.³⁵⁾ Complexitatea și intensitatea trăirilor sufletești ale dorului, face ca această tumultoasă stare să fie greu definibilă în limite crono-spațiale; însă - să recunoaștem - autorul popular îl explicitează adesea într-o incontestabilă logică și fermecătoare frumusețe a limbajului cotidian: „Pe unde umblă dorul / Nu poți ara cu plugul, / Că s-agață plugu-n dor, / Trag boii de se omor. / Pe unde umblă jalea / Nu poți trece cu grapa, / Că s-agață grapa-n jale / 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 necesităților sufletești ale poetului anonim, nevoii acestuia de a-și accepta resemnat un destin lumesc (adesea inferior în plan social), ipostază în care dorul este analogiat cu norocul: „Maică, norocul meu / L-au băut boii-n părău, / Nu știi boii l-au băut / Ori eu noroc n-am avut, / Nu știi boii l-au mâncat / Ori Dumnezeu nu mi-a dat.”³⁷⁾ Iar când exprimă regretul despărțirii de

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

Filosoful laudă cumpătarea și preferința pentru nuanță a românului care, prin *ipostazarea dorului* își pune poezia la adăpost atât de „efuziunile sentimentalismului”, cât și de „ariditatea alegorismului”, menținând-o aproape de viață, de pulsațiile ei autentice, ca artă veritabilă, necontrafăcută.

NOTE BIBLIOGRAFICE

1. Lucian – Blaga – *Spațiul mioritic*, București, 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*

30. *Ibidem.* p. 144
31. *Ibidem.* p. 146
32. *Ibidem.* p. 152
33. *Ibidem.* p. 155
34. *Ibidem.* p. 156
35. Horia Teculescu – *Pe Mureș și pe Târnave*, Sighișoara, 1929
36. Lucian Blaga – *Spațiul mioritic*, ediția citată, p. 161-162
37. *Ibidem*