

**Codrin VASILOANCĂ-SMIRNOV<sup>1</sup>**

***Fundamente filosofice ale artei ca joc și existență  
întru mister***

**Philosophical Foundations of Art as Play and  
Existence into Mystery**

**Abstract:** The study examines the philosophical foundations of art as play and existence-in-mystery, as these are articulated in the philosophical work of Lucian Blaga, who, in an age dominated by positivist and phenomenological thought, possessed both the strength to offer the last major synthesis in universal philosophy and the originality to create a metaphysical system in which poeticity and aesthetics constitute decisive arguments. We argue that art, among all human experiences, most clearly illustrates the process of becoming — not merely as a product of its psycho-historical context, but as an expression of humanity's fundamentally creative, demiurgic nature. In other words, if the human distinguishes itself from other living creatures by anything, it is precisely through its demiurgic aspect, through its compulsive desire to possess everything.

The former part of the study reviews the concepts of existence-in-mystery, plasticizing and revelatory knowledge, as well as their corresponding notions, the plasticizing and revelatory metaphor, proposing—together with Plato's theory of recollection and with Noica's reflections—a theory of the imagination–memory relation.

In the latter part we place the play–art analogy within the perspective of aesthetics and within the Blagian theoretical framework thus obtained, in which art appears as a space of tension between the ludic freedom of form and the structural inaccessibility of being, producing a specific mode of existence which coincides neither with conceptual knowledge nor with purely subjective expression, but establishes, as an epiphany of being, an objectification of mystery. Art, as existence into mystery, is a paradoxical object of knowledge: although it belongs to this world, it concerns the metaphysical one, but from the threshold of this one.

---

<sup>1</sup> PhD Student, „Alexandru Ioan Cuza” University of Iași, email: kodrindvs@gmail.com.

**Keywords:** existence into mystery; demiurgic dimension; revelatory knowledge; imagination–memory relation; epiphany of being; objectification of mystery.

### Întemeierea metafizică

A fi cu înțelesul de *a exista*<sup>2</sup> înseamnă literal *a ieși în afară* sau *a apărea în afara stării, în afara a ceea ce stă*. Prin urmare, *a fi*, ca existență a lucrurilor perceptibile în orizontul conștiinței intenționale, este un sens secundar; sensul principal ne descoperă natura misterioasă a ceea ce stă, din care și întru care lucrurile încep să devină. Revelând în permanență noi posibilități de manifestare, existența revelează originea manifestărilor, starea originară și ireductibilă a ființei, ca *imensă apologie a misterului existențial*<sup>3</sup>, cum spune despre lume filosoful Lucian Blaga, de ale cărui concepte filosofice ne vom ajuta în cele ce urmează pentru a elucida întrucâtva problema artei ca joc și descoperire a ființei.

A exista întru mister, după expresia lui Lucian Blaga, sau a deveni întru ființă, după aceea a lui Constantin Noica, înseamnă a sta întru ceva, adică a deveni adăstând întru ceea ce hrănește devenirea, a locui într-un mod specific de a fi în lume, în orizontul inepeuizabil al misterului, de unde omul smulgându-se, flămânzește și rătăcește fără adăpost.

Blaga are curajul și orgoliul de fi singur, urmându-și intuiția și credința că ceva ireductibil stă la temelia lumii. Prin sistemul său filosofic edificat în plină gândire fenomenologică ca ultima mare sinteză de filosofie universală, el face o apologie a metafizicii din perspectiva avatarurilor ei istorice:

„Factorului metafizic absolut i se pot da multe nume: prezent sub o mie de măști, el răspunde la orice apel. (...) Prin abuz metaforic, imaginația metafizică i-a zis pe rând când substanță, când eu absolut, când rațiune imanentă, când Tată extramundan, când Inconștient, când Conștiință etc.

<sup>2</sup> „A exista” din lat. „existere”: ex- „din” sau „în afara” și „-sistere” derivat al verbului „stare”, care înseamnă „a sta” sau „a se menține”. Sensul original al termenului latin „existere” se traduce literal fie ca „a ieși în afară” sau „a se ridica, a apărea”, fie ca *în afară de ceea ce stă*, de ceea ce se menține, adică în afară sau dincolo de ceea ce este imuabil și nesupus prefacerii.

<sup>3</sup> Lucian Blaga, *Trilogia cunoașterii*, Editura Minerva, București, 1983, p. 453.

Oricât de variate, nu există o incompatibilitate absolută între aceste nume date factorului originar. Din parte-ne îl vom indica printr-un termen mai alb, mai neutru, care se raportează la toți acești termini pestriți și metaforici ca o mărime algebrică la mărimi aritmetice. Să-l denumim simplu și cumsecade: Marele Anonim. (...) Marele Anonim e locul intențiilor permanente boltite peste lume. Mitic putem numi acest loc și ființă. Numindu-l astfel nu vom pierde însă nici un moment din vedere că mitul e numai cârja presimților noastre liminare”<sup>4</sup>.

Ce spune aici Blaga prin *cârja presimților liminare*?

În primul rând că Marele Anonim nu poate fi, așa cum pretinde gândirea pozitivistă, o simplă extrapolare imaginativă a experiențelor/impresiilor finite, pentru că din ceea ce este finit nu poate rezulta infinitul, ci există cu adevărat, iar atunci nu mai e vorba despre o impresie, ci despre o presimțire, despre o intuiție.

Apoi termenul „liminar” descrie starea de graniță a conștiinței – între inconștient și conștient, între ființă și neant, între viață și moarte, între realitate și iluzie, între transcendent și imanent, între metafizic și fizic, între dincolo și dincoace. Acel *dincolo* mitologic, oricât de refutat, a constituit dintotdeauna, în toate tradițiile filosofice și religioase, ancora metafizică a oricărui *dincoace*. Mitul ca o *cârjă a presimților liminare* reprezintă posibilitatea catafatică, poetică, de a spune ceva despre *dincolo* – este un vis nu despre cele trăite, ci despre cele presimțite, intuite întru-cât presimțirea nu se întemeiază pe experiență, ci este o experiență a celor ce nu sunt încă, anticipând un adevăr de nerevelat, dat fiind că natura Marelui Anonim impune o cenzură oricărui subiect cunoscător, cenzură care împiedică dizolvarea misterului în neantul cunoașterii pozitive.

*Cenzura transcendentă* ar putea părea o poveste în care eroului i se impune condiția de a nu depăși o limită fatală, de a nu pătrunde într-un loc interzis, de a nu gusta dintr-un fruct oprit, dacă nu ar fi prezentată ca un apriorism: „*Cenzura transcendentă* e act atemporal și veșnic prezent al Marelui Anonim; în efectele ei, ea e întipărită cunoașterii individuale, structural, în toate modurile acesteia. Supuse structural *cenzurii transcendente*, modurile pozitive ale cunoașterii individuale sunt de așa natură încât prin ele nu se

---

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 449.

ajunge decât la o revelare disimulatoare a misterelor existențiale”<sup>5</sup>. Poate că omul e un mister la fel de mare pentru Marele Anonim pe cât este Marele Anonim pentru om. În acest caz, ceea ce afirmă Blaga despre lume, respectiv că „așa cum o știm, cum o simțim, cum o cunoaștem, cum o înțelegem, și n-o înțelegem, are pe plan metafizic rostul unei imense apologii a misterului existențial”<sup>6</sup>, ar fi valabil și din perspectiva Marelui Anonim, omul reprezentând, pentru Marele Anonim, *metanousul*.

Argumentul lui Blaga pentru teoria sa metafizică poate părea surprinzător. Argumentul este chiar *existența într-un mister*, cunoașterea luciferică, starea poetică, poezia ca atare, care, prin însuși obiectul cunoașterii sale, misterul prin excelență, desfide orice obiecții pozitivistice. „Cunoașterea luciferică începe prin aceea că nu mai socotește obiectul dat al cunoașterii drept obiect, ci numai ca un simptom al obiectului”<sup>7</sup> – adică, în filosofia lui Blaga, un simptom al misterului însuși (sacru în filosofia lui Eliade), adică al acelui ceva ireductibil fără de care omul rămâne o ființă absurdă venind de nicăieri și îndreptându-se spre nicăieri. Or, ceea ce contrazice această poziție existențialistă clasică este caracterul misterios al existenței înseși, în fața căruia omul nu încetează să se mire și pe care, după toate aparențele, nu-l poate epuiza cu mijloacele științei. În logica raportului sacru-profan, cum s-ar exprima Eliade, obiectul cunoașterii, misterul, se ascunde revelator în chiar manifestarea sa obiectivă și epifanică (obiectul dat al cunoașterii pozitive, în cazul nostru creația).

Acest mod de a adăsta sau de a locui în orizontul misterului este subiectul oricărei predicății care nu are drept finalitate confortul speciei, deci care nu se finalizează printr-un răspuns la o problemă de ordin practic, ci se cristalizează ca premisă interogativă a contemplării ființei. Interogativitatea culturii, a artei, a filosofiei, a științei, reprezintă paradigma numită de Blaga cunoaștere luciferică, al cărei vector este metafora revelatorie, care, opusă cunoașterii paradisiace (organizată pe logica metaforei plasticizante), este specifică doar omului-om sau omului deplin, rezultat al dislocuirii

---

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 453.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 453.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 320.

din elementarul efort de a supraviețui în lume (specific omului-specie și cunoașterii paradisiace) și a relocării în orizontul misterului.

### Un paradis paradoxal

*Paradisiac* este la Blaga sinonim cu *animalic*, implicând o conștiință care nu depășește imperativele supraviețuirii, care nu pune la îndoială ceea ce simte, nici logica cauzalității care decurge din acest raport elementar cu lumea înconjurătoare, o conștiință a solidarității cu universul material, reprezentativă mai degrabă pentru grup decât pentru individ, de unde decurge și natura non-reflexivă, pur descriptivă, a limbajului ca instrument util comunicării cât mai eficiente la nivelul grupului – un asemenea om, aproape lipsit de individualitate sau a cărei individualitate se definește doar din perspectiva grupului, există cu adevărat, este majoritar și este perpetuatorul de cod genetic prin excelență, omul muncii, talpa societății, mai apropiat de instincte decât de rațiune, mai apropiat ca specie de furnică, să zicem, decât de ceea ce se înțelege prin cuvântul „om” în contextul culturii pe care omul a creat-o.

Pentru omul paradisiac, plasticizarea metaforică ține de însăși natura limbajului și a comunicării ca soluție pentru închiderea infinitului concret în expresii abstracte. Astfel, lumea este conceptualizată, codată, transformată dintr-un paradis real într-unul conceptual, în care omul este în stare să se orienteze, adică să comunice:

„Metaforele plasticizante se nasc din incongruența fatală dintre lumea concretă și lumea noțiunilor abstracte. Din setea de a restaura congruența între concret și abstract se recurge la metafore plasticizante. Metafora plasticizantă ține așadar loc de concret în ordinea abstracțiunilor. Omul silit prin propria sa constituție spirituală să exprime lumea concretă exclusiv prin abstracțiuni, ceea ce solicită un proces infinit, își creează un organ de redare indirectă, instantanee, a concretului: metafora. (...) Nu exagerăm deci întru nimic afirmând că metafora plasticizantă a trebuit să apară în chip firesc chiar sub presiunea condițiilor constituționale ale spiritului omenesc. (...) Geneza metaforei plasticizante e un moment non-istoric, care ține de geneza constituției spirituale om ca atare”<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> *Idem, Trilogia culturii, Geneza metaforei*, Humanitas, București, 2011, p. 351.

Se cuvine remarcat aici că, într-adevăr, denumirea aproape a oricărui lucru este la origine o metaforă plasticizantă, anume „plasticizarea” unui fapt printr-un altul: „piciorul mesei”, „gâtul sticlei”, „brațul râului”, „inima orașului” etc. sunt exemple clasice de metafore plasticizante (în sens larg) sau metafore antropomorfizant-plasticizante (în sens strict); dar și în cazul unor cuvinte cum este „riglă”, în care recunoaștem atât cuvântul regulă, cât și cuvântul rege, sau „veioză”, în care recunoaștem verbul a veghea, este prezent efectul plasticizant în perspectivă etimologică. Plasticizarea corespunde cunoașterii paradisiace, al cărei obiect este lumea dată în determinările ei pozitive, în atributele ei descriptive, lumea așa cum se înfățișează simțurilor și logicii elementare, condiționată de determinismul sesizat prin simțuri.

### **Imaginație și memorie**

A compensa, *prin metafora plasticizantă, insuficiența unei expresii directe a unui fapt pe care-l vrem comunicat* amintește de izbucnirea sub forma cenzurată, manifestă, a visului, ca răspuns compensatoriu la o excitație sau la probleme latente frământând înconștientul, conform teoriei psihanalitice freudiene, pe care Blaga o citează. Astfel, efectul „plasticizant” al metaforelor ar rezulta din dezvoltarea eului sub impresia lumii înconjurătoare și, departe de a suplini numai o necesitate de comunicare cu celălalt, ar fi mărturia vie a unui încercări involuntare, continue, de anamneză. Când Blaga vorbește despre *incongruența fatală dintre lumea concretă și lumea noțiunilor abstracte*, despre *setea de a restaura congruența între concret și abstract*, se poate înțelege de aici că odinioară, în *illo tempore*, nu exista diferența concret *versus* abstract, ceea ce înseamnă că totul era „concret”, real, în sensul că în locul situației de *comunicare* (a faptului că lumea abstractă, a noțiunilor despre lume, dublează lumea concretă) exista situația de *comuniune*. Și ne întrebăm: când cineva descrie niște rândunele așezate pe firele de telegraf ca „note pe un portativ” (exemplul dat de Blaga), de ce, sub presiunea *incongruenței fatale* dintre concret și abstract, din multitudinea de alegeri posibile, sare în ochi tocmai această expresie? E ca și cum, cufundat în substanța revelatoare a limbajului, negativul înconștientului ar fi revelat o preocupare muzicală, ca și cum

memoria ar fi ceva la care experiența ne învață să avem acces prin facultatea vederii interioare numită „imaginație”.

Actualizarea unui moment trecut este o experiență circumscrișă de toate caracteristicile prezentului și devine un *prezent al memoriei* când amintirea ne absoarbe cu totul, ne abstrage de la realitatea cotidiană pentru a ne cufunda în „realitatea memoriei”. În general, raportându-se mereu la propriile amintiri despre lume, omul trăiește practic în trecut. El se găsește aproape în permanență în interiorul propriei memorii, încât nu mai realizează diferența între prezentare (sau ceea ce i se prezintă, ceea ce îi este dat ca un dar) și reprezentare ca reconstruire mentală a ceea ce a primit în dar. Ceea ce numim prezent este de fapt o reflectare în oglinda memoriei de la care nu ne putem lua ochii. Întreaga lume ne slujește drept memorie în măsura în care, împotrivindu-ne procesului inerțial de a fi asimilați de lume, suntem în stare să o asimilăm cognitiv în virtutea faptului că orice cunoaștere pornește de la o recunoaștere. Conform argumentului socratic<sup>9</sup>, însăși experiența ni se oferă ca un permanent prilej de anamneză: în acest sens, C. Noica, în *Introducere la Kant prin interpretarea lui Heidegger*, citează răspunsul lui Heidegger la întrebarea *cum poate o ființă finită, care deci nu creează existentul, să-l întâlnească pe acesta așa cum este el*: „(...) ființa finită trebuie să cunoască dinainte existentul în alcătuirea ființei lui spre a-l întâlni (...)”<sup>10</sup> – adică, așa cum o spune Platon prin gura lui Socrate<sup>11</sup>, văzând bunăoară „lemn, pietre și alte lucruri egale”, omului i se trezește în suflet ideea egalului, care este cu totul altceva decât însuși lemnul, piatra și celelalte. Altfel spus, lemnele (cu toată varietatea lor) sunt totuși „egale” în virtutea genului lor proxim; la fel pietrele, ori alte lucruri, „egale” în esența lor. Genul proxim este condiția sesizării diferențelor specifice, dar care este condiția sesizării genului proxim? Cum am sesiza egalitatea din lucruri dacă nu ar exista, latentă în suflet, ideea egalului, a egalului în sine, sau a armoniei în sine, a frumuseții în sine, a binelui în sine? Cum ne-ar mai trezi în suflet ideea de frumos tot felul de „obiecte”, dacă această idee nu ar exista

<sup>9</sup> Platon, *Dialoguri*, Fedon, Editura IRI, București, 1996, pp. 174-175.

<sup>10</sup> Constantin Noica, *Simple introduceri la bunătatea timpului nostru*, Editura Humanitas, București, 1992, p. 106.

<sup>11</sup> Platon, *Dialoguri*, Fedon, ed. cit., pp. 174-175.

deja în suflet, ca și în lumea ideală, adevărata patrie a sufletului? Inepuizabilele combinații de forme și culori cum ar putea deștepta în noi ideea de armonie? Oare am putea alege culorile sau formele proprii frumuseții ca să afirmăm că devenim conștienți de aceasta prin intuiția sensibilă? Iar dacă ne amintim de frumusețe dincolo de avatarul culorii, al formei, al mirosului..., numai ca idee, ca esență ce *nu poate fi contemplată decât de inteligență, cârmuitoarea sufletului*, înseamnă că există o lume a formelor pure, reală, imuabilă, eternă, de unde se revendică și sufletul. Această precunoaștere trebuie înțeleasă cu sensul pe care i l-a dat Platon, de reamintire sau anamneză, subiectul recunoscând – contemplând adică în imaginația și în memoria sa – principiul la care participă sau întru care devine ceea ce există. Este un *deja vu*.

Dacă nu există nici o îndoială că în primii ani de viață umană trupul și mediul sunt nediferențiate, atunci conștiința de sine înseamnă a avea memorie: adică a nu mai privi lumea nemijlocit, ci a o privi oglindit. Dar dacă lumea este în oglindă, atunci ceea ce vedem este ceea ce nu mai recunoaștem din ceea ce suntem, iar a conștientiza diferența dintre lume și eu înseamnă a ne înstrăina de noi înșine. Conștiința de sine să fie cumva simptomul unei amnezii? Mitul căderii ne spune că Satanail, iar apoi omul, gândind că dumnezeirea și existentul se identifică propriului sine, cad, refulând instantaneu acest gând nefericit și continuând a exista ca umbre, în uitare de sine și ignoranță.

Ce înseamnă toate acestea? Înseamnă că imaginația este o dinainte cunoaștere, că este memorie, adică, dincolo de spațiu și timp, o dimensiune a ființării tuturor celor ce au fost sau vor fi, la care avem acces pe baza experienței concrete de viață prin care trecem mânați de dorința obscură de a recupera starea absolută, chipul, unitatea originară. Dacă memoria nu este experiență acumulată, ci, mai degrabă, este ceva la care experiența ne învață să avem acces, atunci, revenind la teoria blagiană a metaforei, cheia memoriei oricărei ființe cugetătoare este experiența trăită; deja devine evident că această experiență nu va fi una aleatorie, ci una pe care memoria fiecăruia dintre noi o reclamă și o anticipează, impulsionându-ne inconștient să o căutăm – pentru că numai în această „lumină” aparte, irepetabilă, îi este dat fiecăruia să se

cunoască pe sine. Această experiență, a dezvoltării sau plasticizării inconștientului, deci a memoriei personale, rămâne totuși una paradisiacă, dat fiind că efectele se regăsesc la nivelul limbii, care înregistrează plasticizarea realității în sensul unor abilități de comunicare, deci de orientare prin labirintul existențial, abilități relevante pentru grup și nu pentru individ. Cu alte cuvinte, la acest nivel, individul este prea implicat în logica grupului pentru a se produce abstragerea necesară viziunii individuale despre inconștient ca memorie, ba chiar ca temei metafizic universal.

### **Creația ca revelație întru mister**

Abia odată cu ceea ce Blaga numește „mutația ontologică”, care lovește individual, asemenea unui virus selectiv, se produce revelația existenței întru mister<sup>12</sup>, revelație al cărei simptom este metafora revelatorie și cunoașterea luciferică. Recapitulând: câtă vreme omul este orientat către specie, el locuiește în necesitatea de a comunica, deci de a abstractiza metaforic plasticizând un fapt prin altul; dar când omul, însingurându-se, se întoarce către lume ca înspre oglindă, când se miră de faptul de a exista, atunci apare metafora revelatorie ca încercare de a exprima misterul existenței:

„Metaforele revelatorii sunt cu totul de altă natură decât cele plasticizante pur și simplu, și au cu totul altă origine. Câtă vreme metaforele plasticizante rezultă, după cum văzurăm, dintr-un dezacord immanent al structurilor spirituale ale omului (dezacord dintre concret și abstracțiune), metaforele revelatorii rezultă din modul specific uman de a exista, din existența în orizontul misterului și al revelării. Metaforele revelatorii sunt întâiele simptome ale acestui mod specific de existență. Nu idealizăm deloc situația afirmând că metaforele revelatorii mărturisesc și ele tot despre un aspect antropologic, despre un aspect profund, dat deodată cu ființa omului ca atare. Cât timp omul (încă nu de tot om) trăiește în afară de mister, fără conștiința acestuia, într-o stare neturburată de echilibru paradisiac-animalic, el nu întrebuițează decât metafora plasticizantă, cerută de dezacordul dintre concret și abstracțiune. Metafora revelatorie începe în momentul când omul devine în adevăr om, adică în momentul când el se așază în dimensiunile și în orizontul misterului”<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 355.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 355.

Dezacordul imanent al structurilor spirituale ale omului, dezacord între ceea ce omul recunoaște drept lucruri, prin filtrul aprioric al intuiției sensibile, și abstractul reprezentărilor sale conceptuale despre lucruri, îl interpretăm ca pe o amnezie, ca pe o ruptură între memorie și realitatea obiectivă, ruptură în contextul căreia asocierile spontane ar fi, în termenii tehnicii fotografice, dezvoltări ale „negativului” în soluția revelatoare a limbii vorbite. Prin această ipoteză, descriem situația omului vorbit de limba sa, acesta intrând în zodia cunoașterii luciferice și a existenței într-un mister abia din momentul în care ajunge să își vorbească limba. Abia din acel moment (din care *instinctul de a fi* a fost dublat și surclasat, înăbușit, de *mirarea de a fi*), omul locuiește în orizontul misterului; iar ceea ce face pentru a supraviețui, capacitatea sa de a plasticiza, adică de a face lucruri utile, de a se agăța de peretele vieții asemenea oricărei alte viețuitoare, este integrat într-o arhitectură revelatorie, într-un demers teleologic. Din acel moment de trezire ontologică, aproape orice activitate umană se finalizează ca interogație de natură revelatorie adresată spiritului universului, sub formă de mit, sau de orice altă creație, în piatră, sau în sunet, sub forma oricărei teorii filosofice ori științifice. Comentând această natură din perspectiva creațiilor poetice ale unui Hölderlin sau Eminescu, Blaga concluzionează:

„Cuvintele limbajului poetic devin deci revelatorii prin însăși substanța lor sonoră și prin structura lor sensibilă, prin articularea și ritmul lor. Ele nu exprimă numai ceva prin conținutul lor conceptual, ci devin revelatorii prin însăși materia, configurația și structura lor materială. Limba poetică nu întrebuințează cuvintele numai pentru darul lor expresiv-conceptual, ci și pentru unele virtuți latente ale lor, pe care numai poetul știe să le actualizeze. Aceste virtuți țin de substanța sonoră și ritmică ca atare. Cuvântul poetic este în materialitatea sa desigur *altceva* decât o stare emotivă sau un gând, dar el prezintă tocmai în materialitatea sa și ceva *analogic* stării emotive a gândului. Limbajul poetic este prin urmare prin latura sa materială, ritmică și sonoră ca atare, ceva metaforic”<sup>14</sup>.

Se observă că accentul cade pe caracteristicile materiale ale cuvintelor (substanță sonoră, structură, ritm), ca și pe faptul că materialitatea reflectă analogic starea emotivă a gândului, universul

<sup>14</sup> *Ibidem*, pp. 397-398.

afectivității și sensibilității omenești, ca un mediu de rezonanță. Prin simpla amprentare a mediilor în mijlocul cărora trăiește, omul le transformă în limbaj poetic revelator pentru că intenția cu care le atinge nu mai este doar aceea a simplei nevoi de adaptare, a nevoii de a se sprijini, ca orice altă viețuitoare, pe lumea care îl conține, ci aceea de a o depăși – omul atinge pereții lumii sale cu sentimentul prizonierului căutând o cale de a birui cenzura instituită de Marele Anonim, temeiul absolut al filosofiei lui Blaga.

Cu metaforele revelatorii, omul intră în zodia jocului cu ființa pentru a nu mai înceta să caute ceea ce a găsit deja, pentru a imagina fără încetare teorii despre misterul lumii, suspendând fără încetare unele înțelegeri și proclamând altele<sup>15</sup>; adică, așa cum fac copiii în jocul lor, care investesc lucrurile, în general tot felul de resturi, cu semnificații inedite, după cum primul o va fi observat părintele antropologiei, Leo Frobenius, în cartea sa *Paideuma*, căruia Blaga îi datorează, în ciuda pozitivismului aceluia, sămânța ideii de inconștient amprentând stilistic realitatea, ca dimensiune paideumatică, demonică, cosmotică, vie.

### Arta ca inițiere întru libertate

În încheiere, vom reevalua conceptul de artă din perspectiva celor câștigate prin discuția conceptelor blagiene, începând prin a rezuma exemplara *plăsmuire* a mitului nostru fondator, pentru relevanța sa din punctul de vedere al conceptelor de mister, creație și de joc, concepte pe care le dorim explorate în acest eseu, nu înainte de a reaminti că, pentru Blaga, simpla existență întru mister are darul de a transforma universul în limbaj revelatoriu: „Rolul pe care în poezie îl are limbajul revine în sculptură materiei și volumului, în pictură pasteii, liniei formelor, în arhitectură masei tectonice și organizării spațiului. Rămâne un miracol această virtute a materiei de a colabora atât de hotărâtor la revelarea misterelor, proces a cărui inițiativă stă în puterea artistului. (...) Plăsmuirea în latura sa pur materială, devine prin chiar aspectele ei neînglobate într-o semnificație conceptuală o metaforă revelatorie. În punctul

---

<sup>15</sup> *Ibidem*, pp. 354-355.

tangențial cu artistul, materia dobândește, în toate artele, o secretă funcție metaforică. (...) Substanța obiectiv întruchipată a creației de cultură de orice natură este în ultimă analiză, și într-un fel oarecare, totdeauna metaforă revelatorie”<sup>16</sup>.

Așadar, conform acestui mit (iar mit nu înseamnă nicidecum ceva fals, ci, așa cum atât Blaga, cât și Mircea Eliade o arată, mitul reprezintă echivalentul în cheie analogică a teoriei științifice, cu deosebirea că în vreme ce „mitul asimilează aparențele concrete întocmai, viziunile științifice tind să li se substituie”, de unde și natura lor falsificabilă) povestit în *Cartea Facerii*<sup>17</sup>, lumina din ziua întâi a Creației nu are altă sursă decât porunca divină „Să fie lumină”, rolul ei fiind de a despărți (sau, cum o spune Sorin Dumitrescu, de a *încrățima*), de a impune o discontinuitate în ceea ce era „întunericul de deasupra genunii”. Manifestându-se Dumnezeu ca „lumină”, a fost „dimineață”, apoi „seară” – ziua întâi; apoi din nou seară și dimineața zilei a doua a Creației, o modulație în tonul întunericului, o schimbare de frecvență sonoră repetată și urmată de altele adăugate diapazonului Creației până în ziua a patra când, odată cu crearea luminătorilor cerești, modulația este copleșită de ritm. Întunericul sau nota fundamentală este echivalent nimicului până la manifestarea lui Dumnezeu ca lumină, lumina necreată, care revelează „întunericul”, „nimicul”, „lumina”, precum și nuanțele „seară” și „dimineață”. Lumina dintâi e o modulație a notei fundamentale: dacă sunetul luminii ar fi fost continuu, nemodulat, atunci nu ar fi avut loc nici o creație, ci doar înlocuirea întunericului cu lumina, a unei note, cu o alta, nimic altceva nu s-ar fi petrecut. Creația rezultă din frecvența pulsatorie a manifestării luminii, iar mai târziu, începând cu ziua a patra, este revelată ca atare prin ritmurile cosmice ale luminătorilor cerești al căror șablon are rolul activării conștiinței de sine și al revelării corespondenței analogice între principiul sau logosul universal și cel omenesc. Pe baza acestei analogii primordiale se întemeiază cultura, care este *dia logos*.

Ceea ce fascinează la o lucrare de artă autentică (pe care o simțim *vorbită* natural) nu este atât ceea ce vedem, cât ceea ce presimțim. E ca într-un joc în care știm că l-am găsit pe cel ascuns

<sup>16</sup> *Ibidem*, pp. 399-400.

<sup>17</sup> Biblia, Anania, cf. <https://biblia-online.ro/>

înainte chiar de a-l fi văzut, și anume cu toată ființa noastră. „Nu poți scoate din materialul sensibil frumosul decât pentru că-l deții dinainte. *Nu m-ai căuta dacă nu m-ai fi găsit* este, spune Noica, actul estetic însuși”<sup>18</sup>. De pildă, în opinia noastră, supra-realitatea i s-a impus lui Platon ca o necesitate logică în momentul în care și-a dat seama că Eros este sărac (moment portretizat în *Banchetul*<sup>19</sup>, unde, convivi deja aduc laude zeului Eros, așa cum o cerea tema banchetului, în vreme ce Socrate stă neclintit, afară, într-o firidă, adâncit în sine) odată ce caută mereu frumusețea, adică ceea ce nu are, iar pe de altă parte i s-a impus ca necesitate morală în momentul în care și-a dat seama că Eros e muritor odată ce experiența posedării frumosului îl epuizează, singura salvare constând, pentru omul animat de Eros, în posedarea frumosului absolut, supra-real. Așadar, Platon nu teoretizează în gol, ci caută și găsește soluții impuse de însăși condiția umană, de necesitățile acesteia; ca victimă a unui labirint existențial, filosoful caută și găsește ieșirea. Dorul sau nevoia de iubire manifestată ca dorință de a posedea frumusețea lucrurilor și a ființelor i se impune lui Platon ca un dat irațional, ca o realitate nu mai puțin apriorică decât structura categorială kantiană. Sentimentul iubirii ne provoacă să trecem de la multiplu la unu. Nu inteligența, ci iubirea dă viață spiritului nostru și ne provoacă setea de filosofie. Eros este de fapt tatăl filosofiei. Iubirea nu este prin urmare scopul unei vieți fericite, ci, dimpotrivă, începutul, actul inițiativ al gândirii. Nu filosofia va explica ce este iubirea, ci iubirea va explica ce este filosofia și, prin extensie, arta, în măsura în care este practică filosofică, ca o cale de cunoaștere a adevărului.

Într-adevăr, nu căutarea definește arta (cel puțin nu căutarea bezmetică), ci faptul de a găsi (căutarea vizionară, întemeiată pe intuiția frumosului ca temei al plăcerii omenești și al bucuriei), căci arta este gest revelator de sine, sau nu este. Andrei Tarkovski, în cartea sa auto-biografică intitulată *Sculptînd în timp*, referindu-se la ce este și ce nu este artă în contemporaneitatea secolului XX, spune:

„Nu e nimic mai absurd decât cuvîntul căutare aplicat operei de artă. El este acoperit de slăbiciune, gol interior, lipsa adevăratei conștiințe

<sup>18</sup> Constantin Noica, *Devenirea întru ființă*, Humanitas, București, 1998, p. 73.

<sup>19</sup> Platon, *Banchetul*, Humanitas, București, 2011.

creatoare, orgoliu gratuit. (...) Arta nu e știință ca să-ți permită să faci experimente. (...) O remarcă deloc lipsită de interes despre acest subiect îi aparține aceluiași Paul Valery: *Ei (unii dintre pictorii contemporani lui Degas) au încurcat exercițiile cu creația și au transformat în scop ceea ce ar fi trebuit să fie doar mijloace. Și acesta este modernismul.* (...) Într-adevăr, arta celei de-a doua jumătăți a secolului al XX-lea a pierdut misterul. În zilele noastre, artistul a început să vrea recunoaștere imediată și deplină (...). (...) este greșit să crezi că metoda poate deveni sensul și scopul artei. (...) Dar ce înseamnă experimentul în artă? Să încerci și să vezi ce rezultă? Dar, dacă nu iese nimic, atunci nu ai ce vedea (...). (...) opera de artă poartă în ea integritatea și perfecțiunea estetică și vizionară asupra lumii – acesta este un organism capabil să trăiască și să se dezvolte după propriile reguli. Se poate oare vorbi despre experiment în cazul nașterii unui copil? E lipsit și de morală, și de sens. (...) Mi se pare amuzant că atunci când Picasso a fost întrebat despre căutarea sa, el a răspuns ingenios și precis, evident iritat de întrebare: *Eu nu caut, eu găsesc*<sup>20</sup>.

Arta, în orice formă a ei, este jocul de a transfigura constrângerile scenariului inițiativ în libertate (a trece *dincolo*), în care conștiința imaginativă sau artistică își produce propria realitate. Miturile cosmogonice ne confruntă cu imaginea creatorului absolut care nu face ceea ce face în funcție de anumite imperative, căci el singur este imperator, ci, într-o totală libertate, face lumina, cerul și pământul, despre care, în fond, noi nu știm ce sunt. Raționalitatea din lucrurile creației reflectă relația microcosmos-macrocosmos dintre om și univers, dar fiecare lucru al creației, în sinea lui, este în fond ceva cu totul gratuit, de-o sălbăticie absolută, în fața căruia rațiunea nu poate fi decât înspăimântată – frumusețea, ca atribut divin, este înspăimântătoare.

Artistul la rândul său se implică în jocul său prin ritual (premisele artei sale) astfel trecând de la profan și predictibilitate la libertatea sacră a lucrurilor impredictibile și unice, irepetabile, prin animarea conștiinței imaginative. O lucrare de artă nu este frumoasă pentru că reprezintă ceva, ci în primul rând pentru că, dincoace de orice referențialitate, se naște ceva din nimicul unei materialități precare și a dorului de ființă.

<sup>20</sup> Fragment preluat din *Observator cultural*, nr. 1195 (935) 14-20 februarie 2024, p. 11.

Cu adevărat, lumea renaște prin joc. Demonicul, explică L. Frobenius<sup>21</sup>, nu este o manifestare a instinctului jocului, ci factorul creator în sine, lipsa de inhibiții, libertatea însăși, condiție necesară a creației. Procesul receptării senzoriale a obiectelor-fapte la omul-copil este sinonim cu o povestire în imagini vizuale, sonore, tactile, olfactive, o povestire vie, care se povestește pe sine invadând sufletul copilului. Trupul și lumea nu sunt diferențiate la început, când nu există conștiință a eului, ci împreună alcătuiesc lumea. Freud: „Nu încapă nici o îndoială că în punctul de plecare al evoluției mentale nu există nici o diferență între eu și lumea exterioară”<sup>22</sup>. În starea infantilă, materialul faptic este acumulat în mod firesc, nesistematizat. Mai târziu, odată cu maturizarea (care este căderea din eternitate repetată cu fiecare individ), acest material este raționalizat, iar faptele raționalizate, mult prea condiționate de semnificația lor, care se relevă numai în sistem, mult prea definitive în semnificația lor pentru ca demonicul să le mai poată însufla un alt destin, limitează drastic creativitatea. Copilul, iar mai târziu artistul, preferă mai degrabă resturi de obiecte obiectelor întregi, preferă posibile părți ale unui întreg, care să nu contrazică prin evidența lor referențială rolul distribuit de paideuma infantilă. Faptele acumulate sunt semințe, germenii căzuți în pământul stării infantile; din aceste semințe germinează cu totul altceva decât ne-am putea aștepta sau ar trebui – copilul nu știe ce ar trebui, și această paradisiacă ignoranță este condiția libertății, este chiar libertatea: a fi răpit din puterea propriei memorii pentru a avea experiența indicibilă a ființei. În jocul său, copilul, de la un moment dat, nu mai vede, nu mai aude (pentru a-l trezi e nevoie să se strige, să se recurgă chiar la gesturi fizice, cu riscul de a-i provoca un șoc, la fel ca atunci când ar fi trezit dintr-un somn profund) decât lumea jocului său, acolo unde el este tot ce vrea să fie, unde nimeni din afara cercului său magic nu are acces, decât prin inițiere.

---

<sup>21</sup> Leo Frobenius, *Paideuma*, Editura Meridiane, București, 1985, pp.103-104.

<sup>22</sup> Sigmund Freud, *Introducere în psihanaliză. Opere Esențiale*, vol. 1, Editura Trei, București, 2010, p. 98.

La fel în artă, care nu este reprezentare a unor anumite lucruri decât în aparență – în esență, arta este revelare a capacității omenești de a vedea, este restituire a acestei capacități de a vedea: pentru că ceea ce fascinează la fructele pictate de un Cezanne, de pildă, nu este asemănarea lor cu niște fructe, ci faptul subtil că, sub aparența conceptuală a unor fructe, sub acest cer inevitabil al experienței noastre conceptuale, putem vedea ceva care, deși seamănă cu niște fructe, nu sunt de fapt fructe, ceva despre care de fapt nu știm ce sunt, ceva care ne fascinează tocmai prin ineditul absolut, ceva extrem de erotic îndată ce înțelegem să înlăturăm vălul conceptual și iluzoriu care învăluie orice realitate împiedicându-ne să-i percepem nuditatea ontologică și primordială. *Aceasta nu e o pipă* nu înseamnă că ceea ce vedem este de fapt imaginea unei pipe, ci înseamnă că vedem ceva care n-ar trebui confundat cu o pipă pentru că, de fapt, nu ar trebui confundat și redus la un semn lingvistic menit a trimite către o referențialitate obiectivă; înseamnă că ceea ce ne umple vederea este acoperit instantaneu de mintea noastră cu un vâl conceptual datorită fricii de necunoscut. Pentru că, dacă ar fi o pipă, atunci ar trebui să putem fuma din ea; dacă este un semn care indică o pipă, atunci e un semn de circulație, nu artă, care ar trebui să ne îndrume către salonul fumătorilor de pipă; dar dacă este artă, atunci vom accepta că nu știm ce este și o vom privi așa cum se cuvine, ca pe mărturia unei alterități absolute, ca pe altceva decât ca pe o umbră a propriei noastre existențe.

Pentru orice om trecut de vârsta copilăriei, arta este șansa de a vedea pur și simplu. Ca oameni maturi, nu vedem decât ceea ce credem că vedem, decât imaginea conceptuală despre realitatea respectivă, trăind de fapt într-o lume a reprezentărilor despre lume, iar nu în lumea ca atare. Mintea, adevăratul nostru ochi, nu vede decât ceea ce a ajuns să cunoască, respinge starea de mirare cenzurând-o și refulând-o sub covorul prejudecăților despre lume. Ca ființe sociale dependente de un limbaj, ajungem să fim foarte repede prizonierii limbajului, ca într-o închisoare din care numai poezii sau hermeneutica ne mai pot ajuta să evadăm.

Scopul hermeneuticii este, în mod paradoxal, eliberarea de sens. Hermeneutica este infinită doar dacă o transformăm din mijloc în scop. Hermeneutica de dragul hermeneuticii este ca și cum am

evada din închisoarea conceptuală a limbajului și a reprezentărilor despre realitate măbind la nesfârșit închisoarea. A hermeneutiza o operă de artă nu ar trebui să se înțeleagă ca o valorizare pozitivă de tipul *aceasta este aceasta*, ci ca o valorizare negativă de tipul *aceasta nu e nici aceasta, nici aceasta, nici asta, nici altceva*, așa încât, după ce ne-am eliberat de orice semnificație pozitivă posibilă (așa cum rostim câte un cuvânt de atât de multe ori încât, odată eliberat de semnificația sa, ni se vedește straniu și în fond nefamiliar, de parcă l-am auzi pentru întâia oară), să putem, în fine, să vedem cu adevărat, ca pentru întâia oară.

Un obiect de artă, ceea ce rămâne din travaliul care este de fapt arta, indiferent de epoca în care s-a ivit sau de școala care l-a produs, indiferent dacă e din categoria formalului sau a abstractului, va fi o revelație în primul rând pentru creatorul său, sau nu va fi artă. Căci, dacă opera de artă va coincide cu proiectul inițial, cu ceea ce artistul va fi avut inițial în minte, atunci nu se va deosebi cu nimic de munca unui meșter oarecare, croitor, sau tâmplar – va fi operă de adaptare la mediu, proiect încheiat. Ori, opera de artă nu poate fi terminată, ci doar abandonată, întreruptă, ca un gest care indică revelator absolutul. Orfeu este artistul care încearcă să o aducă la lumină pe Euridice, iar opera de artă este lumea așa cum se vede și se simte de către Orfeu cel fericit că o va aduce la lumină pe Euridice. Când Orfeu își întoarce privirea de la lume la frumusețea pură, atunci gestul său revelator se întrerupe, iar lucrarea sa abandonată nu mai poate fi decât oferită lumii.

Și, așa cum artistul, în travaliul său, caută, mai degrabă inconștient decât conștient, de fapt, să se elibereze de tot ceea ce vine justificativ în întâmpinarea gestului său creator minând acest gest cu semnificații de multe ori seducătoare, viciindu-l, domesticindu-l, reducându-l la cutare sau cutare concept, sau valoare, tot așa receptorul artei ar trebui să caute a-și elibera percepția de ispita oricărui orizont interpretativ, a oricărei fundături conceptuale sau axiologice, care reduce obiectul de artă la un vehicul semnificativ cu nimic diferit în esență de oricare alt semn specific unui cod oarecare de comunicare. Dacă sensul obiectului de artă este să stea prin el însuși, ontologic autonom, avându-și finalitatea în sine și nu dincolo de ceea ce este ca obiect, atunci chiar și în cazurile în care o asemenea

referențialitate este evidentă, mai ales în aceste cazuri, receptorul trebuie să facă efortul să îndepărteze acest văl al semnificației aparente cu care experiența sa învăluie cutare natură moartă, sau cutare portret, sau cutare peisaj, și să încerce să recepteze ceea ce vede așa cum omul primordial va fi receptat lumea în *illo tempore*, așa cum copilul receptează liber și viu ceea ce-l înconjoară, într-un joc de-o poeticitate cu totul gratuită.

Creație înseamnă devenire, iar devenire înseamnă recapitulare – venim din ființă ca predicție despre ființă prin chiar faptul ființării, deci suntem într-o ființă, într-o voință de a fi, care le animă pe toate, dar nu ca o fatalitate așa cum înțelegea Schopenhauer, ci ca un dar *euharistic*, sacrificial, într-o care a te împărtăși înseamnă a dobândi ființă, adică realitate, sacralitate. Termenul „sacrificium” desemna inițial actul ritualic de „a oferi ceva divinității” printr-o jertfă, un obiect sau o viață, ca ofrandă către o entitate divină. Fără sacrificiu și jertfă, se iese din logica rituală a creației. Fără jertfa sacrificială, intervine amnezia în raport cu menirea omului: omul se idiotizează (devine din căutător un consumator, adică un maț) căzând din ciclul morților și învierilor inițiatice. Creația însăși este un sacrificiu de sine. A ieși din sine și a te investi, a te cheltui într-o ceva este un sacrificiu. A ieși din sine înseamnă a te manifesta. Pasul de la non-manifestat la manifestat presupune ceva sacrificat, de obicei ceva din propria ființialitate, ceva fără de care starea de nimic nu ar putea fi depășită.

Nu în ultimul rând, ceea ce impresionează în artă este întâlnirea imposibil de anticipat teoretic prin efectele ei a unui alt fel de a percepe realitatea, adică a unui alt mod de a fi. Arta este revelare a alterității absolute. Certitudinea prezenței și a realității altuia este singura trăire umană cu adevărat reconfortantă, izbăvitoare de coșmarul refulat al subiectivității și singurătății, alături de experiența iubirii și a urii intense. Omul încearcă să își dovedească sieși că există – este motivația sa profund inconștientă. Când ne place un exemplu de artă, de fapt trăim în subconștient un oftat de ușurare că ceva real există dincolo de propria subiectivitate. Pentru că teama ca realitatea să nu fie decât o iluzie este cea mai veche refulare și probabil motivul căderii primordiale.

**BIBLIOGRAFIE:**

- Blaga, L., *Trilogia culturii*, Editura Humanitas, București, 2018;
- Blaga, L., *Trilogia cunoașterii*, Editura Minerva, București, 1983;
- Eliade, M., *Tratat de istorie a religiilor*, Editura Humanitas, București, 2013;
- Eliade, M., *Istoria credințelor și a ideilor religioase*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2000;
- Freud, S. *Introducere în psihanaliză. Opere Esențiale*, vol. 1, Editura Trei, București, 2010;
- Frobenius, L., *Paideuma*, Editura Meridiane, București, 1985;
- Gadamer, H. G., *Actualitatea frumosului*, Editura Polirom, Iași, 2000;
- Noica, C. *Simple introduceri la bunătatea timpului nostru*, Editura Humanitas, București, 1992;
- Noica, C. *Devenirea întru ființă*, Editura Humanitas, București, 1998;
- Platon, *Banchetul*, Editura Humanitas, București, 2011;
- Platon, *Phaidros sau Despre frumos*, Editura Humanitas, București, 2011;
- Reale, G., *Istoria filosofiei antice*, Editura Galaxia Gutenberg, Târgu-Lăpuș, 2022;
- Tarkovsky, A., *Observator cultural*, nr. 1195 (935) 14-20 februarie 2024;
- Tatarkiewicz, W., *Istoria esteticii*, Editura Meridiane, București, 1978.

