

diversă ca material, dar străbătută de câteva leitmotive“. Cinci ani mai târziu, în cuvântul înainte la *Diferențialele divine*, 1940, erau precizate și elementele alcătuitoare: *Trilogia cunoașterii*, *Trilogia culturii*, *Trilogia valorilor*, *Trilogia cosmologică* și *Trilogia pragmatică*.

2. Incursiune în laboratorul creației

După încheierea dramei *Mășterul Manole* în 1926, tot mai frecvent, fiecare nouă operă este precedată de un câmp de potențialitate creatoare, în interiorul căreia se configurează dinamica afectivă a lirismului, urzeala ficțională a pieselor de teatru sau structura ideativă a viitorului studiu filosofic. În acest stadiu, opera prinde consistență și își precizează contururile. Mai totdeauna, când nu a fost laconic, Lucian Blaga s-a exprimat cu reticență despre stadiul proiectelor sale. În ianuarie 1929, după ce definitivase volumul de versuri *Lauda somnului*, îi preciza lui Ion Breazu: „Printre picături, am lucrat pentru cartea de filosofie: însemnări și iar însemnări. Cartea crește, dar nu știu când voi avea răgazul s-o scriu“¹⁴⁸. Iar în martie 1929, în scrisoarea trimisă lui Sextil Pușcariu, adăuga: „Sunt numai la adunarea materialului. La însemnări. Vor trece încă vreo doi ani până voi isprăvi-o“⁹³. În această promisiune de realizare, volumul rămâne aproape un an și jumătate. Din când în când își exprimă regretul că viitoarea operă se află încă în stadiul proiectelor, ca în februarie 1930: „Am pe conștiință cartea mea de filosofie *Eonul dogmatic* – de care însă mă apuc tot așa de greu ca de toate cărțile. Ah, ce chin!“¹⁶³.

Dar, după o vreme, viitoarea operă se smulge din faza pre-structurală, iese din informitate, și, la 27 mai 1930, Lucian Blaga are în fața ochilor minții reprezentarea concretă a structurii: „Pentru la vară nu am nici un plan, în afară de acel al scrierii cărții mele de filosofie *Eonul dogmatic*...“¹⁴⁸. Stările de

latentă sunt părăsite și, în august 1930, îi scria lui Ion Breazu: „De două săptămâni sunt iarăși acasă, în vacanță, lucrând din greu la eon”¹⁴⁸.

În a doua jumătate a lunii septembrie 1930, Lucian Blaga se afla la Geneva, la o ședință de lucru, referitoare la libera circulație a cărților și a periodicelor între țările europene, organizată de una din secțiile Ligii Națiunilor. Întâmplarea a făcut să se întâlnească aici cu Nichifor Crainic; întors de la un congres al latinității, desfășurat în sudul Franței, „unde stârnise aplauzele calde ale unui public exigent cu un discurs în onoarea lui Charles Maurras”¹⁰¹, directorul *Gândirii* a poposit câteva zile la Geneva.

Lucian Blaga s-a bucurat, fiindcă avea prilejul să înfățișeze unui specialist în teologie ideile volumului prin care punea temeiul viitoarelor trilogii filosofice, dar a căror dimensiune, atunci, nu o întrezărea încă. Plăcerea de a-l întâlni era determinată și de o îngrijorare lăuntrică: rezultatele la care ajunsese îl alarmau și se temea ca nu cumva concluziile exprimate să fie efectul prea marii singurătăți în care elaborase studiul. Nichifor Crainic semnifică întâia instanță critică prin care testa valabilitatea propriilor idei: „Deși rostea categorice rezerve față de unele teze, studiul avusese darul să găsească aprobarea sa călduroasă în acea noapte, plină de stele, și sus și jos, petrecută pe malul lacului Lemman, de pe care, din când în când, venea câte un scâncet trist de pescăruș”¹⁰¹.

În săptămânile ce vor urma a recitit și a adus alte rectificări textului: „...sunt grozav de ocupat – se confesa lui Ion Breazu, la 1 octombrie 1930. Tot cu *Eonul* [...]. Mi-a dat nespuse de mult de lucru. A trebuit să organizez pentru întâia oară un material luat din toate categoriile imaginabile. Metafizică, teologie, matematică, biologie, filosofia culturii, teoria cunoașterii...”¹⁴⁸. La 26 octombrie 1930, nota cu un suspin euforic: „Zilele acestea am isprăvit cartea la care lucrez pe îndelete de ani de zile: *Eonul dogmatic*”⁹³, iar în a doua jumătate a lunii martie 1931, trimitea volumul la tipar.

Altă dată, spațiul de expectanță se reduce la câteva săptămâni. Așa, de pildă, în după-amiaza zilei de 16 aprilie 1937, Cornelia a observat cum soțul său, după ce studiase atent, cu

creionul în mână, câteva zeci de pagini dintr-un recent volum de filosofie, s-a așezat la birou și a început să scrie.

„– Sunt sigură – i s-a adresat – că tu răspunzi acum cărții pe care ai răsfoit-o adineauri.

– Da. N-ai idee ce rodnică e filosofia mea. Mi-am câștigat un punct din care orice obiect aș privi, am o nouă perspectivă. Sistemul se dezvoltă ca o avalanșă“¹⁴¹.

Correspondența din vara și din toamna anului 1937 atestă studiul atent al unei temeinice literaturi de specialitate: „...am făcut multe însemnări pentru *Trilogia valorilor*. Deocamdată pentru vol. 2: *Artă și valoare*, îl înștiința, la 21 august 1937, pe Vasile Băncilă. Mi-e teamă că de acu n-o să mai mă pot ține de planul și ordinea prestabilită“¹⁸². „...adun material, scriu. Student în estetică...“²⁶, îi notifica la 6 septembrie lui Ion Chinezu. La 14 septembrie, „totul“ se afla încă „în faza de însemnări (vreo 150 pagini)“²⁶, dar abia încheiase scrisoarea adresată lui Ion Chinezu și, pe neașteptate, a început să scrie într-un ritm alert, cu un fel de desperare, în care se împleteau deopotrivă fascinația ideilor, beatitudinea creației și teama de existența unui pericol iminent ce i-ar fi putut periclita munca în orice clipă. Liniile directoare ale viitoarei structuri se conturaseră mai devreme decât crezuse, noua sinteză cerea imperios obiectivarea printr-o surprinzătoare spontaneitate pentru cei din jur. „Lucian a terminat azi întâia redactare a volumului său *Artă și valoare*, nota Cornelia în *Jurnalul* său. Acum două săptămâni nici nu se gândea să-l înceapă. Dintr-o dată s-a hotărât și s-a apucat de lucru. În douăsprezece zile de muncă încordată (în medie 5 ore pe zi) a scris volumul (178 pag. mari)“¹⁴¹.

Alteori, opera este precedată de o tensiune interioară, în câmpul căreia se conturează o intenție deliberatoare. După încheierea studiului *Eonul dogmatic*, Lucian Blaga a simțit dorința de a medita asupra istoriei naționale prin intermediul unui personaj reprezentativ. Inițial, stimulul creativ fusese exterior. În martie 1928, la Paris, Ion Breazu i-a sugerat un „subiect“ având în centrul său personalitatea lui Horea. Dacă, atunci, Lucian Blaga înregistrase propunerea ca un fapt divers, ulterior, ideea a prins consistență. În luna mai 1931, îi solicita lui Ion Breazu cartea episcopului Roman Ciorogariu, *Horia, Cloșca și*

Crîșan: „Chestiunea mă interesează foarte mult. Nu mi-ai putea-o procura? De asemenea mi-ar trebui ceva bibliografie despre același extraordinar personaj, ca s-o citesc când vin în țară”²¹⁰.

Broșura lui Ciorogariu, răspundea destinatarul, este superficială; autorul doar popularizează datele existente în volumele *Tezaurul de documente istorice* al lui Papiu-Ilarian și în *Revoluția lui Horia*, de Nicolae Densusianu; de aceea îi recomandă insistent studiul celui de-al doilea, fiindcă autorul a cercetat amănunțit arhivele din Austria și Ungaria; aceeași carte fusese utilizată de Liviu Rebreanu pentru *Crăișorul*.

Totuși, viitoarea operă dramatică refuza să se configureze în jurul acestui nucleu germinativ și, în primăvara anului 1933, proiectul este abandonat: „A fost o imposibilitate materială de a crea pe Horea, își va justifica renunțarea Lucian Blaga, într-un interviu; ar fi trebuit să stau un an în Munții Apuseni, printre țărani. Și mai era o imposibilitate tehnică: piesa ar fi trebuit scrisă în dialect țărănesc, în limba moșilor”²⁰⁹. Motivarea, cu o ușoară tentă polemică, explicabilă în context, cuprindea și câteva inexactități periferice. Nu era nevoie să rămână un an printre moși și cu atât mai puțin să utilizeze un limbaj dialectal. În realitate, substructura nu izbutea să prindă consistență, nu se integra dominantelor sale sufletești.

Treptat, potențialitatea creatoare se deplasează spre o generalitate elementară și impulsurile inconștiente ale psihismului sunt atrase de un tipar esențial, de un arhetip aflat în adâncurile subconștientului, apt să configureze un erou tragic și o viziune mitică asupra istoriei. Avram Iancu simboliza adecvat destinul neprielnic al românilor din Transilvania: „Pentru drama lui Avram Iancu – afirma în decembrie 1932 – am concepția și cadrul mitic – produs exclusiv al imaginației mele – prin care vreau să-l ridic pe un plan neistoric”¹⁶³.

Noțiunii de „neistoric”, Lucian Blaga îi imprimă sensul de „general-uman”: „Am încercat în orice caz să *subliniez* și să *distilez* (subl. exped.) materialul brut și adesea provincial până la cvintesența unui mit tragic”¹⁶³. Ceea ce a acționat în acest caz a fost o intuiție esențială, o experiență originară, pe care Lucian

Blaga însuși o percepea difuz în toate determinările existenței. Dincolo de aparențe, dramaturgul a avut sentimentul că întâlnește în tragismul personalității lui Iancu, în luminile și umbrele existenței lui o similaritate de destin. Nu întâmplător, în epistola către Ion Chinezu, din decembrie 1934, adăuga, referindu-se la această piesă: „Am trăit așa de des sentimentul acestui nadir al vieții, că nu pot să nu-l comunica și celorlalți“²⁶.

Cartea care a cunoscut cea mai lungă elaborare, a fost studiul filosofic *Spațiul mioritic*. În ultima săptămână a lunii februarie 1923, a apărut drama *Tulburarea apelor*, în care – mărturisirea autorul – plămuisse alături de sălbatica Nona, un personaj misterios ce întrupa „niște crezuri, sau mai curând niște eresuri“¹⁰¹. Întâmplarea a făcut ca la începutul aceleiași luni, în timp ce piesa lui de teatru se tipărea, Lucian Blaga să citească în *Gândirea* eseuul lui Nichifor Crainic, *Isus în țara mea*, și a fost frapat de similitudinea existentă între eresurile imaginate de el însuși în spațiul ficțional al dramei și „modurile populare“ ale spațiului folcloric arhaic, relevate de Crainic. Identitatea mergea atât de departe, încât propoziția: Isus se îngeamăna cu „puterea zămislitoare a pământului“ fusese utilizată de Lucian Blaga în sintagma „Isus-Pământul“, iar modalitățile, relevate de Nichifor Crainic, de reprezentare ale lui Christos în colindele autohtone, „într-un mit crescut ca din vloga pământului românesc“, localizând nașterea domnului „în ieslea boilor domoli și cumiști, care suflă de-ajută, aburesc de-ncălzesc și durerile-mblânzesc. Plaiul și câmpul îl culcă pe paietele grâului, pe florile fânului...“²¹¹ – le imaginase și le materializase Lucian Blaga în limbajul folosit de Moșneag: „Isus a luat trup în iesle printr-un vis bun“, Isus „e piatra, Isus e muntele, totdeauna lângă noi – izvor limpede și mut...“.

„Asemănările – adăuga Lucian Blaga – mi-au confirmat sentimentul că mă găseam pe drumul unor creații, ce aveau înrudiri subterane cu creațiile culturii populare“¹⁰¹ și, după lectura aceluși eseu, Lucian Blaga a început să fie preocupat de aspectele teoretice ale folclorului. Sistematizate de-a lungul anilor, ideile le-a prezentat lui Nichifor Crainic în vara anului 1928, când, cu prilejul unei scurte întâlniri în Elveția, amândoi se plimbau „pe

sub coamele munților, pe la cumpăna apelor la Kandersteg“: „Atunci mi-a spus Crainic că trebuie neapărat să scriu odată un studiu filosofic despre cultura noastră populară, în care amândoi vedeam cea mai frumoasă realizare europeană a acestui tip de cultură. Ani în șir m-a urmărit gândul și îndemnul lui Crainic l-am simțit ca o muștrare că iar întârzi. Cartea promisă lui Crainic nu puteam însă să o scriu decât în momentul când ea avea să se integreze organic în concepția mea filopsocică. Așa a luat ființă *Spațiul mioritic*“¹⁰¹, apărut în anul 1936.

Redactarea propriu-zisă era nu mai puțin dificilă: „Lucrez greu – se confesa lui Mircea Eliade în iulie 1937. Și de aceea mă felicit de cei șase ani de gazetărie la *Patria* și la *Cuvântul* în care am învățat să scriu zi de zi cu sau fără inspirație. Cred și eu că gazetăria este de mare folos pentru un scriitor. Într-un anumit sens este folositoare chiar și gânditorului, căci îl dezbară de superstițiile termenilor tehnici, îl învață să scrie curgător, pe înțeles, îl hotărăște să-și exprime gândul într-o formă frumoasă, așa cum făceau filosofii din alte vremuri...“². Cuvintele lui Lucian Blaga le-a repetat Cornelia în fața lui Mircea Eliade: „Lucrează greu, foarte greu!“.

Procesul de redactare – rezuma Mircea Eliade frazele lui Lucian Blaga –, se desfășura ritmic, în cadrul unei activități cotidiene permanente: „...în fiecare dimineață, înainte de a merge la Legație, scria timp de două ore într-un caiet. Prima redactare a unei cărți avea între șaptezeci și optzeci de pagini. Apoi o dicta d-nei Blaga și, dictând, el adăuga, corecta, dezvoltă. Și pe acest ultim manuscris lucra săptămâni sau luni“².

Între manuscrisul abia încheiat și apariția lui fragmentară în paginile periodicelor literare sau editarea în volum, Lucian Blaga așeza, cu spațiu temporal de minimum trei, patru săptămâni și maximum un an, spre a obține o detașare suficientă față de text, necesară pentru a-i justifica rezistența valorică, indispensabilă spre a-și confrunta intenția cu realizarea estetică, obligatorie pentru a-i sesiza eventualele carențe de construcție și inevitabilă spre a înlătura posibilele deficiențe ale expresiei lingvistice.

În acest interval de expectanță, refuza cu obstinație orice ofertă de colaborare, la ziare sau reviste: „Poeziile ce le am nu sunt încă publicabile, fiind încă pline de zgură”²¹⁰, răspundea, în noiembrie 1928, invitației lui Ion Breazu de a-i trimite câteva poeme pentru revista *Societatea de mâine*. Aceluiași, îi menționa la 27 iunie 1930: „Cu *Eonul dogmatic* stau bine. Sper să-l dau gata peste vreo două săptămâni, firește în prima formă brută. Apoi îl las să se odihnească o lună. În septembrie îl bag iarăși în fabrică, în cea *stilistică*”¹⁵⁸ (subl. exped.). Asupra studiului *Artă și valoare*, terminat în prima formă în septembrie 1937, va reveni după un an, în septembrie 1938 ș.a.

După scurgerea timpului necesar, textul întâieii redactări era supus unei lecturi repetate și corectat cu creioane și cerneală de culori felurite; uneori, pasaje ori segmente diverse erau redactate din nou; apoi, manuscrisul în întregime era rescris, recorectat și, în sfârșit, dactilografiat, în două sau în trei exemplare. Lucian Blaga obișnuia să trimită dactilogramele lui Sextil Pușcariu, O. W. Cisek, Ion Breazu și Ion Chinezu, spre a le testa receptivitatea și a le asculta criticile posibile. Așa a procedat cu dramele *Daria*, *Meșterul Manole* și *Avram Iancu*. Analiza atent, interesat ori iritat observațiile întâilor săi cititori, dar pe cele mai multe nu le accepta, fiindcă dispunea de un sistem de autoevaluare critică la care se raporta permanent. Identitatea dintre spiritul critic și judecata estetică excludea dependența de opiniile și aprecierile venite din afară și explică siguranța de sine și fermitatea punctului de vedere personal.

La 14 noiembrie 1934, Ion Breazu considera că *Avram Iancu* „are un defect”: i-ar lipsi „linia dramatică de o amploare și siguranță clasică”, nu are concentrarea și simplitatea *Cruciadei copiilor*, „misticismul și simbolismul ei”¹⁷⁵. Piesa, răspundea Lucian Blaga, cinci zile mai târziu, „nu poate fi comparată” sub raportul construcției și structurii compoziționale, „cu drama clasică. Ea are un caracter baladesc. Și am ținut eu să-i dau acest caracter, fiind singurul care se potrivește materialului”¹⁷⁵.

Repingea și sugestia lui Ion Chinezu de a „actualiza” semnificația personajului principal: „...nu pot să introduc scene de retorică și patos tricolor, oricât publicul ar cere asta. Mai bine nu reprezint piesa. Din Iancu nu pot să fac un vizionar al întâ-

iului rege al românilor. Asta mege împotriva intuiției și a instinctului meu poetic²¹².

Pasaje diverse din corespondență atestă, concludent, că Lucian Blaga percepea cu identincă receptivitate valoarea propriului text dramatic, dar sesiza că valorizarea lui trebuia reliefată prin jocul scenic: „...fără de un actor care să știe nuanța la infinit pe Teodul [din *Cruciada copiilor*, n.n.] acest act desigur că poate părea prea lung, deși la citit face mai curând impresia contrară¹⁸⁴.

Lucian Blaga solicita cunoscuților opiniile critice despre piesele sale de teatru, ca spectatori potențiali, aflați în sală la o posibilă reprezentare scenică și, din acest unghi, analiza și, uneori, rar, accepta o anume modificare. În decembrie 1929, somat să citească drama *Cruciada copiilor* „cu creionul în mână” și să-și facă „toate observațiile îndeosebi dacă vezi vreun «ardenlenism»¹⁶³, Ion Breazu elogiază acțiunea, relevă originalitatea subiectului, caracterizează personajele și încheie cu două-trei considerațiuni mărunte asupra lexicului: „...pg. 27: Doamna: «Ai venit să faci prăpastie între părinți și copiii» – să sapi prăpastie e mai plastic; pg. 41: Doamna: «Mă rog de Satan, mă vând lui Satan» – Satana e mai românească; pg. 43: Întâiul servitor: «...ganguri» – oare n-ar fi mai bine foșoare?»¹⁶⁵.

„Am găsit drepte cele mai multe observații ce mi le-ai făcut”, răspundea Lucian Blaga, dovedind, prin adoptarea punctului de vedere al celuilalt, puțința unei obiectivizări lucide. „Cum însă în piesă e vorba de-un «burg» medieval voi lăsa cuvântul «ganguri» așa... În cazul acesta «foșoare» nu corespunde¹⁴⁸.

Cu studiile filosofice nu proceda la fel. Prezentarea verbală a structurii volumului *Eonul dogmatic* lui Nichifor Crainic la Geneva a fost o excepție. Se mulțumea doar să anunțe, laconic, stadiul redactării, însoțind informația de sublinierea fără reticente a sporului de noutate adus cu fiecare nou volum: „Convingerea mea intimă e că dau [cu *Eonul dogmatic*, n.n.] întâia operă de filosofie *originală* (subl. exped.) românească⁹³, se confia lui Sextil Pușcariu, la 26 octombrie 1929, apăsând pe adjectivul „originală”; studiul aducea „un gând nou (subl. exped.) în filosofie; e vorba de o metodologie metafizică²⁰⁸, îl

prevenea pe Ion Breazu la 9 ianuarie 1931. *Cunoașterea luciferică* „adâncește mult, din punct de vedere epistemologic tezele fundamentale ale *Eonului*“²⁶, îi specifica lui Petru Comarnescu, în octombrie 1932; ea reprezintă „întemeierea largă a omului; sunt destul de mulțumit de ea“¹⁴⁸, îl anunța pe Ion Breazu, în decembrie 1932; încheind, la 25 martie 1937, cu *Geneza metaforei și sensul culturii* cea de a doua trilogie, avea convingerea, îndreptățită, că așeza o „temelie definitivă filosofiei românești. Sunt două opere, de care sunt mândru“¹⁶³.

Credința în valoarea perenă a propriei opere se îngemăna armonios cu un proeminent sentiment al competenței, al semnificației și al relevanței propriei personalități, ca unitate purtătoare a funcțiilor epistemice, pragmatice și axiologice. În toamna anului 1928, revista *Societatea de mâine* i-a solicitat un eseu referitor la evoluția gândirii contemporane transilvănene: „Un studiu despre filosofia viitorului Ardeal? – întreba cu nedisimulată maliție Lucian Blaga. Dă-mi voie să fac o glumă: ar trebui să-mi schițez singur viitorul meu sistem“²¹⁰.

Citindu-i operele, în manuscris sau în volum, ori vizionându-i piesele de teatru, prietenii și cunoscuții îi sesizează mai totdeauna modernitatea, valoarea ideatică și noutatea imagistică. Drama *Fapta*, îl vestea O. W. Cisek, la 19 decembrie 1925, „este cumva și suprarealistă și amintește uneori de Georg Kaiser, prin aceasta n-aș vrea să spun că ar fi influențată, ci că există o afinitate lăuntrică între tine și el“¹⁴⁴. Că asemenea rânduri surprindeau înșiși gândurile lui Lucian Blaga o dovedesc frazele următoare comunicate la 21 mai 1931 lui Petre Drăghici, autorul unei conferințe despre *Poezia lui Lucian Blaga*: „...să fii foarte atent acolo unde vorbești de «influențe». În multe cazuri nu e vorba decât cel mult de afinități. Se întâmplă de multe ori fenomene analoage, care nu se pot trata ca *influențe*“²⁶ (subl. exped.).

A doua zi după ce participase la reprezentarea *Meșterului Manole*, poetul Ion Barbu îi scria cu un entuziasm nereținut și o neobișnuită căldură: „...piesa ta e un eveniment excepțional pentru mine și cred pentru toți câți au asistat. Am simțit cum bietele făpturi actoricești erau sculate din mediocritatea lor, de vorba ta

inspirată, și ridicate la Coturnă* și Hymn. Un suflet de tragedie antică părea că bănuiește peste noi²¹³.

Drama *Avram Iancu* actualizează „tristetea unui trecut, pe care a-l înțelege numai este o dramă” – își împărtășea gândurile Emil Cioran, la 12 aprilie 1935, după lectura piesei; ea „așteaptă un compozitor care să-i dea accente sumbre de *Boris Godunov*. Citind *Avram Iancu* auzeam vag și îndepărtat acorurile unei muzici subterane. Tot ce este adânc ia în conștiința mea contur muzical²¹⁴.

Cu firești excepții, multă vreme, opera filosofică a lui Lucian Blaga nu a fost receptată decât accidental, la adevărata ei valoare; din cauza insuficienței pregătiri filosofice, cât și datorită precarei culturi generale, semnatarilor scrisorilor nu numai că nu sesizau valoarea ei de excepție, dar, de cele mai multe ori, nici nu ștăpâneau adecvat sensul cuvintelor utilizate.

În aprilie 1931, poetul Emil Isac a folosit imprudent un substantiv ce îi dezvăluia lacunara informație filosofică și Lucian Blaga nu a ezitat să-l tragă de urechi cu ironică delicatete: „Cât de departe sunt intelectualii noștri de înțelegerea lui Blaga – generaliza filosoful, pornind de la acest caz particular – o dovedești de fapt și tu prin aceea că în ultima carte poștală mă numești un «hedonist». Tu știi ce înseamnă acest cuvânt? *Hedonist* (subl. exped.) e un om care trăiește numai pentru plăcerea [...] și a stomacului! Asta e dragă Emil Baci. Dacă tu mă înțelegi ca hedonist – te rog să nu scrii nimic despre mine. Las' că doar au scris și vor mai scrie destul altii. Noi putem rămâne prieteni buni și fără a ne exprima în scris unul despre celălalt¹²⁸.

Abia în deceniul al IV-lea, o dată cu afirmarea unei noi elite intelectuale, opera filosofică a lui Lucian Blaga a început să fie evaluată în substanța ei și elogiată neconvențional, în structurile sale perene. „După lectura *Eonului dogmatic* – îl încunoștința, din München, Emil Cioran, la 1 iunie 1934 –, eram înclinat a crede că filosofia D-voastră are ceva închis; atunci nu vedeam în ce sens va fi fecundă. Dar după lectura *Censurii transcendente*

* Coturn-i = s.m., utilizat de Ion Barbu la feminin; denumește încălțăminte cu talpă groasă și toc înalt, purtată în Antichitate de actorii de tragedie; prin extindere conotativă, substantivului i s-a infuzat și sensul de „tragedie“.

trebuie să fac o afirmațiune cu totul contrară. Greșeala mea consta în a crede că D-voastră sunteți un om exclusiv teoretic; acum sunt convins că vedeți (subl., exped.) idei. Mă apucă însă melancolia când mă gândesc la o țară sceptică și indiferentă care nu va înțelege mult timp de ce, în ultimă instanță, filosofia D-voastră pleacă din presimțirile misterului“²¹⁴.

„Îngăduiți-mi să vă spun de astă dată – îl încredința Constantin Noica, la 4 iunie 1934 – cât de neprețuită mi se pare munca d-voastră filosofică. E probabil că știți de câtă stimă vă bucurați printre cărturarii noștri, dar nu știți, desigur, sau nu știți destul ce răsunet au lucrările d-voastră în spiritul câtorva tineri de elită, pe care îi văd în jurul meu. Un singur lucru regretăm cu toții: că sunteți un exilat. Nu vom avea niciodată norocul să vă avem în mijlocul nostru?“²¹⁵.

La 13 septembrie 1936, din Sinaia, tot Constantin Noica își expunea impresiile despre *Spațiul mioritic*: „...am fost puternic impresionat de adâncimea viziunii d-voastre. M-am întrebat chiar ce rost științific mai are sociologia – în care totuși credeam – în fața unei astfel de viziuni, sau atunci ce rost are fără o astfel de viziune“²¹⁵. La sfârșitul lunii iulie 1937, din Berlin, Mircea Eliade își decanta opiniile despre *Geneza metaforei și sensul culturii*: „E greu de spus dacă e cea mai bună din «Trilogie»: este, în orice caz, cea mai curajoasă, și deschide perspective magnifice. Încep să simt vraja simfonică a sistemului D-tale“¹⁹⁶.

3. Complexul lui Empedocle

În efortul de a concretiza în imagini gândul abstract, în strădania de a găsi expresia adecvată a reacției psihismului la stimulii realității înconjurătoare și de a integra elementele ficționale în țesătura textului, Lucian Blaga străbate continuu un spațiu decompensatoriu, în interiorul căruia organismul său se