

TRILOGIA
CULTURII

LUCIAN
BLAGA
TRILOGIA
CULTURII

 HUMANITAS
BUCUREȘTI

Redactor: Silviu Nicolae
Coperta: Andrei Gamaș
Corector: Ioana Vilcu
DTP: Iuliana Constantinescu

Tipărit la S.P. Bucureștii Noi

© HUMANITAS, 1994, 2011

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

BLAGA, LUCIAN

Trilogia culturii / Lucian Blaga. – București: Humanitas, 2011

Orizont și stil, Spațiul mioritic, Geneza metaforei și sensul culturii

ISBN 978-973-50-2953-1

130.2

008

EDITURA HUMANITAS

Piața Presei Libere 1, 013701 București, România

tel. 021/408 83 50, fax 021/408 83 51

www.humanitas.ro

Comenzi Carte prin poștă: tel./fax 021/311 23 30

C.P.C.E. – CP 14, București

e-mail: cpp@humanitas.ro

www.libhumanitas.ro

SCHIȚĂ BIOBIBLIOGRAFICĂ

Lucian Blaga s-a născut la Sebeș, pe 9 mai 1895. A decedat la Cluj, pe 6 mai 1961, și, la dorința lui, a fost înmormântat în Lancrăm. Urmează școala primară germană la Sebeș (1902–1906), apoi Liceul „Andrei Șaguna” (1906–1914) la Brașov. La bacalaureat prezintă „Teoria relativității” (restrânsă) de Albert Einstein. Se înscrie la teologie, ca mulți ardeleni, pentru a evita înrolarea în armata austro-ungară. În anii 1916–1920 studiază filozofia și biologia la Viena, unde o cunoaște pe viitoarea soție, Cornelia Brediceanu, studentă la medicină. În 1919 debutează cu *Poemele luminii și Pietre pentru templul meu* (aforisme și însemnări), primite deosebit de bine de criticii vremii. În 1920 susține la Viena doctoratul cu teza „Kultur und Erkenntnis”. Se căsătorește și se stabilește la Cluj. Cănuțea pentru un post în învățământ la Universitatea din Cluj, dar nu este acceptat. Colaborează cu articole și eseuri la diferite reviste (*Patria, Voința, Gândirea, Adevărul Literar și Artistic, Universul literar, Cuvântul* ș.a.). Publică piese de teatru, volume de poezii, volume de eseuri și studii. În 1924 se stabilește cu soția la Lugoj, unde Cornelia își deschide, în casa părintească, un cabinet stomatologic. Este numit atașat de presă la Varșovia (1926), la Praga și apoi la Berna (1928–1932), Viena (1932–1936), Berna (1937). În 1930 începe elaborarea și publicarea operei filozofice: *Trilogia cunoașterii: Eonul dogmatic, Cunoașterea luciferică* (dedicat lui Nicolae Titulescu), *Cenzura transcendentă* (1930–1934); *Trilogia culturii: Orizont și stil, Spațiul mioritic, Geneza metaforei și sensul culturii* (1935–1937); *Trilogia valorilor: Știință și creație, Despre gândirea magică, Religie și spirit, Artă și valoare* (1938–1942). În februarie 1938 este, pentru numai câteva săptămâni, ministru subsecretar de stat la Externe, apoi ministru plenipotențiar la Lisabona. În anii petrecuți în serviciul diplomatic continuă eforturile de a ajunge profesor universitar. În 1936–1937 este ales

membru plin al Academiei Române. Discursul de recepție este „Elogiul satului Românesc”. În toamna anului 1938, la Cluj, ține lecția de deschidere a „Catedrei de filosofia culturii” și este numit profesor universitar. La începutul anului 1939 solicită regelui Carol al II-lea rechemarea din diplomație. În 1939 se stabilește la Cluj ca profesor universitar. După Dictatul de la Viena (august 1940) se refugiază la Sibiu împreună cu Universitatea Regele Ferdinand I. În 1942–1943 înființează și conduce revista de filozofie *Saeculum*, la care colaborează Constantin Noica, Zevedei Barbu ș.a. Începând din 1942 publică, la Fundațiile Regale, „edițiile definitive” ale operelor: *Poezii* și cele trei *Trilogii*. Își tipărește ediția definitivă a *Operei dramatice* la Editura Dacia Traiana din Sibiu. În 1946 se întoarce cu universitatea la Cluj. Este perioada în care încep atacurile împotriva lui (Lucrețiu Pătrășcanu, Nestor Ignat ș.a.). În 1946 își dă demisia *public* din PNP (partid înființat ca anexă a PCR), a cărui orientare nu o putea accepta. Între 1946 și 1948 publică ultimele două cursuri litografiate, pe care le include în planul Trilogiilor conform *Testamentului editorial*. În 1948 este exclus din viața publică, adică din Universitate și Academie. Lucrările lui sunt eliminate din programele analitice, din biblioteci și bibliografii. Numele lui poate fi citat numai ca exemplu ideologic negativ, „dușman de clasă”. Nu mai poate publica lucrări originale. Începând din 1951 traduce *Faust* de Goethe, versiune care apare în 1955. Între 1950 și 1960 traduce din lirica universală și selecții din operele lui Lessing, care i se publică. Din 1948 până în 1951 lucrează la Institutul de Filozofie, și, între 1951 și 1959, la Filiala din Cluj a Bibliotecii Academiei. În 1959 se pensionează, o pensie de la Uniunea Scriitorilor, singurul for din care nu a fost eliminat. Între 1946 și 1960 își încheie sistemul filozofic, scrie pentru sertar câteva cicluri de poezii, *Hronicul și cântecul vârstelor* și romanul *Luntrea lui Caron* (în două redactări), conferințe și aforisme. În 1956 este propus, în străinătate, pentru Premiul Nobel. Își definitivează pentru tipar aproape toate lucrările de sertar. În august 1959 redactează de mână un *Testament editorial*. În ce privește opera originală, moare ca *autor interzis*. La aproape doi ani după moarte îi apar primele antologii de poezie și apoi, încet, alte lucrări. Romanul *Luntrea lui Caron* este publicat în prima ediție la Editura Humanitas în 1990.

NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI

Aceste trei eseuri ale lui Lucian Blaga au văzut pentru prima dată lumina tiparului în perioada 1935–1937, apărând la Editura Cartea Românească din București (*Orizont și stil* în 1935, *Spațiul mioritic* în 1936, *Geneza metaforei și sensul culturii* în 1937). Ulterior, au fost publicate în cadrul unui volum unic, ca părți ale *Trilogiei culturii*, în 1944 (Fundăția Regală pentru Literatură și Artă, București), în 1969 (Editura pentru Literatură Universală, București) și în 1985 (volumul 9 al seriei de *Opere* îngrijite de Dorli Blaga, Editura Minerva, București). Ediția de față reia într-un singur tom – cu unele modificări și aduceri la zi – ediția a cincea a eseurilor, publicate în trei volume de Humanitas în anul 1994 și urmând în linii mari ediția din 1969, datorată lui Sorin Mărculescu.

Propunându-ne să oferim o versiune modernă a *Trilogiei culturii*, care să ușureze accesul cititorului de astăzi la opera filozofică a lui Lucian Blaga, am sacrificat unele aspecte de interes filologic și am operat anumite actualizări asupra ultimei ediții revăzute de autor (cea din 1944, folosită de noi ca text de bază). Totalitatea grafiilor, precum și majoritatea formelor lexicale și flexionare considerate învechite în momentul de față au fost modificate conform normelor academice în vigoare. Astfel, am înlocuit forme precum *creațiunelrelațiunelconstrucțiunelpenetrațiuneliradiațiunelatențiune* cu variantele actuale *creațieielrelațieielconstrucțieielpenetrațieieliradiațieielatenție*, dar am păstrat *efulgurațiune* (considerându-l un termen forjat de autor) sau *reacțiune* (ca termen opus lui *acțiune*); am înlocuit genitivele feminine în *-ei* (*întregei, misticei, criticei, remarcei, ideei*) cu cele în *-ii* (*întregii, misticii, criticii, remarcii, ideii*); am modificat pretutindeni *acu* prin *acum, aci* prin *aici*; în cadrul *Spațiului mioritic*, am înlocuit *reformațiune* cu *Reformă* (scris cu majusculă); am actualizat pretutindeni anumite forme verbale (*sufăr/suferă, descopăr/descoperă* ori

datorescl datorează, constituiescl constituie), precum și termeni ca *rezervoriu, comentariu, enunț, răsfărânger, contemporan*, înlocuiți cu *rezervor, comentariu, enunț, răsfărânger, contemporan*. Am păstrat numai acele forme caracteristice autorului în lipsa cărora textul ar fi pierdut orice marcă personală (de exemplu *ecvație, fantazie, etiop, faustesc, cercual, conchilie, școale, structiv, demăsurat, ecvatorial, abreviatură, zbuclnire, superrealiști, autoric* sau dubletul *acoperiș–coperiș*), precum și ortografierea unor nume proprii (*Plato, Praxitel, Lionardo, Procop, Avel* etc.).

În ceea ce privește punctuația din textul de bază (cu precădere o anume dispunere a virgulelor specifică, se pare, lui Blaga), am păstrat-o doar în măsura în care nu contravenea normelor gramaticale ale limbii române. De asemenea, au fost corectate tacit câteva erori de redactare și de culegere, iar cuvintele sanscrite au fost transliterate potrivit normelor științifice acceptate.

EDITURA

I
ORIZONT ȘI STIL

FENOMENUL STILULUI ȘI METODOLOGIA

Chestiunile abordate în lucrarea de față, oricât de disparate ar părea, se revarsă toate în una singură. Ne propunem să vorbim despre „unitatea stilistică“ și despre factorii ascunși care condiționează acest fenomen. Zona ce am ales-o pentru cercetare o socotim, dacă nu printre cele mai aride ale filozofiei, totuși printre cele mai complexe și mai abstracte în același timp. Subiectul are desigur și aspecte mai puțin rebarbative, sau chiar prietenoase și îmbietoare, care se pretează la comentarii și disocieri din cele mai subtile, și mai ales la un prodigios și pasionant joc al fantaziei. Pe noi problema ne atrage însă nu prin complicațiile și prin peripețiile posibile, de suprafață, ci printr-o latură gravă și mai dificilă a sa. „Unitatea stilistică“ – fie a unei opere de artă, fie a tuturor operelor unei personalități, fie a unei epoci în totalitatea manifestărilor ei creatoare, sau a unei întregi culturi – este, între fenomenele susceptibile de-o interpretare filozofică, unul dintre cele mai impresionante. Stilul, atribut în care înflorește substanța spirituală, e factorul imponderabil prin care se împlinește unitatea vie într-o varietate complexă de înțelesuri și forme. Stilul, mănunchi de stigme și de motive, pe jumătate tănuite, pe jumătate revelate, este coeficientul prin care un produs al spiritului uman își dobândește demnitatea supremă la care poate aspira. Un produs al spiritului uman își devine sieși îndestulător, înainte de orice,

prin „stil“. Pornind la drum într-o cercetare pe mai multe planuri deodată, ne declarăm din capul locului fixați asupra unei pietre unghiulare: stilul e un fenomen dominant al culturii umane și intră într-un chip sau altul în însăși definiția ei. „Stilul“ e mediul permanent în care respirăm, chiar și atunci când nu ne dăm seama. Uneori se vorbește, ce-i drept, despre „lipsa de stil“ a unei opere, a unei culturi. Ciocănită mai de aproape, expresia aceasta ni se descoperă ca improprie. Ea redă o situație, dar o agravează nejustificat. Avem suficiente motive să presupunem că omul, manifestându-se creator, n-o poate face altfel decât în cadru stilistic. În adevăr, frecventând mai stăruitor istoria culturii, istoria artelor, etnografia, dobândești impresia hotărâtă că în domeniul manifestărilor creatoare nu există vid stilistic. Ceea ce pare lipsă de stil nu e propriu-zis „lipsă“, ci mai curând un amestec haotic de stiluri, o suprapunere, o interferență. O situație caracterizată prin termenul „amestec haotic“ e în sine destul de precară, dar nu contrazice teza noastră despre imposibilitatea vidului stilistic.

În genere, omului i-a trebuit timp îndelungat până să bage de seamă că trăiește necurmat în cadru stilistic. Trezirea aceasta tardivă se explică prin aceea că prezența stilului, mai ales în stratificările sale mai profunde, e pentru un anume loc și pentru un anume timp oarecum egală și neîntreruptă. Stilul e ca un jug suprem, în robia căruia trăim, dar pe care nu-l simțim decât arareori ca atare. Cine simte greutatea atmosferei sau mișcarea Pământului? Cele mai copleșitoare fenomene ne scapă, ne sunt inezisabile din moment ce suntem integrați în ele. Astfel și stilul. Să nu se mire nimeni că recurgem la asemenea mari termeni de comparație. Ne vom convinge repede, în cursul cercetărilor noastre, că stilul e în adevăr o forță care ne depășește, care ne ține legați, care ne pătrunde și ne subjugă. De obicei stilul îl remarcăm mai întâi la alții, așa cum și mișcarea astronomică o sesizăm mai întâi în coordonatele altor stele și nu la

steaua noastră, în ale cărei spațiu și mișcări suntem noi înșine angajați. Punerea în lumină a unei unități stilistice, scoaterea ei în evidență, presupune înainte de toate ieșirea din cadrul acestei unități, adică distanțare. Distanțarea față de fenomen e o condiție elementară pentru obținerea aceluși sistem de puncte de reper necesar descrierii și inventarierii fenomenului.

Idea de stil are sfere de diversă amploare. Ne mișcăm într-o sferă mai strâmtă când vorbim despre stilul unui tablou, dar într-o sferă mai largă când vorbim despre stilul unei epoci sau al unei culturi întregi. În oricare din aceste accepții, conceptul de stil rămâne de fapt și aproximativ același, el devine doar mai abstract sau mai concret, și-și sporește sau își reduce numărul concretelor ce i se subsumează. Prezența hegemonică a unui stil e cu atât mai greu de stabilit, cu cât sfera e mai largă. Scoaterea în relief a unei unități stilistice presupune, în afară de distanțare, și un efort, un efort de raportare a detaliului la întreg, a detaliilor întrolaltă și nu mai puțin înălțarea până la o viziune sintetică. Fără de contactul susținut cu amănuntele și fără de suișul dârz spre unitatea stăpânitoare, conceptul de stil rămâne inabordabil. Ciuntirea unilaterală a facultăților noastre de transpunere în concret, sau ale acelor de transportare în abstract, ne taie deopotrivă orice posibilitate de acces spre fenomenul „stil”. Rămâne o ipoteză plauzibilă că sensibilitatea stilistică, darul special care ne prilejuiește comprehensiunea stilului, nu se constituie numai grație simțurilor, ci și grație virtuților analitice și sintetice ale spiritului. E vorba aici despre sensibilitatea stilistică necesară *constatării* unui stil, iar nu despre sensibilitatea stilistică ce ar putea să stea eventual la baza plămădirii unui stil. Constituirea unui stil, fenomen înscris pe portative adânci, se datorează unor factori în cea mai mare parte inconștienți, câtă vreme constatarea ca atare a unui stil e o afacere a conștiinței. Producerea unui stil e un fapt primar, asemănător faptelor din cele șase zile ale Genezei; constatarea ca atare a unui stil e un

fapt epigonic, de reprivire duminicală. Producerea unui stil e un fapt abisal, de proporții crepusculare; constatarea unui stil e un fapt secund, încadrat de interesele unui subiect treaz, care vrea simplu să *cunoască*. Dar printre problemele ce se pun cunoașterii, problema aceasta a „stilului“ e una din cele mai complexe și mai dificile.

Cu cât sfera creațiilor, considerate sub unghi stilistic, e mai bogată și mai împrăștiată, cu atât stabilirea stilului presupune o mai categorică intervenție a puterii de abstracție, și cu atât o mai mlădioasă putere de viziune. Nu e tocmai anevoios lucru să cuprinzi, în cele câteva note caracteristice, stilul lui Rembrandt; e însă neasemănat mai greu să pui în evidență, de pildă, unitatea stilistică sub semnul căreia se strâng, recompunând un imens, dar secret organism, membrele disjuncte ale barocului. Dificultățile sporesc când, în afară de operele de artă, luăm în considerare și operele de gândire metafizică, sau chiar instituții și structuri sociale. Trebuie să-ți fi însușit oarecare știință a zborului și a planării peste amănunte, când e vorba să cuprinzi cu privirea, în același ansamblu stilistic, de exemplu tragedia clasică franceză, metafizica lui Leibniz, matematica infinitezimală și statul absolutist. Numai de la mare, stăpânitoare altitudine se vor putea sezisa notele stilistice comune acestor diverse momente istorice, de conținuturi în aparență cu totul disparate. (Asemenea note comune ar fi: setea de perspectivă, pasiunea frenetică a totalului, duhul ordinii ierarhice, un credit excesiv acordat rațiunii etc. Din astfel de note recompunem „barocul“.)

Fenomenul „unității stilistice“ nu e o plăsmuire conștientă, urmărită ca atare, programatic, din partea spiritului; în fond ingineria spirituală, lucidă, e mult mai puțin productivă decât se crede. Planul conștient nu poate niciodată înlocui pe deplin axele unei creșteri organice. Fenomenul stilului, răsăd de seve grele ca sângele, își are rădăcinile împlântate în cuiburi dincolo de lumină. Stilul se înfințează, ce-i drept, în legătură cu preocupările

conștiente ale omului, dar formele pe care le ia nu țin decât prea puțin de ordinea determinațiilor conștiente. Pom liminar, cu rădăcinile în altă țară, stilul își adună sucurile de acolo, necontrolat și nevămuit. Stilul se înființează, fără să-l vrem, fără să-l știm; el intră parțial în conul de lumină al conștiinței, ca un mesaj din imperiul supraluminii, sau ca o făptură magică din marele și întunecatul basm al vieții telurice. Întrebarea: care sunt substraturile unui stil? – ne conduce până în pragul primejdios și încântător al „naturii naturante“. Nimic mai ușor, de altfel, decât să arăți cât de puțin conștient se plămădește fenomenul „stil“. Oricât creatorii ar prinde de veste că sunt părinții unor fapte spirituale, ei nu-și dau decât foarte stins, sau aproape deloc, seama de caracterul stilistic mai profund al produselor lor. În cele mai multe cazuri, creatorii nu ajung până la conștiința că opera realizată implică accente și atitudini, și poartă și o pecete formală, care le depășesc intențiile. Sub acest aspect paternitatea devine problematică. Autorii unor opere spirituale nu ignoră, e drept, cu totul formele și articulațiile stilistice ale propriilor opere; ei își dau neapărat seama de anume aspecte stilistice ale operelor lor, dar aceste aspecte sunt exterioare. Or, stilul nu e alcătuit numai din petale vizibile; stilul posedă și rânduri-rânduri de sepale acoperite și un cotor de forme oarecum subteran și cu totul ascuns. Esteticienii, descoperind stilul ca patrimoniu unitar, de forme, accente și motive, al unei regiuni sau epoci, au fost așa de surprinși de logica și consecvența lăuntrică a acestora, încât au crezut că fenomenul trebuie atribuit unei specifice „voințe de formă“. Cu aceasta se instalează în estetică o uimită și neajutorată greșeală de interpretare. Interpretarea putea să satisfacă pentru un moment, dar nu în permanență. În răstimp ne-am mai obișnuit cu măreția firească, și deloc făcută cu socoată, a fenomenului. Urmarea acestei obișnuiri este o nouă atitudine, grație căreia înclinăm să interpretăm stilul ca un fenomen care, în esența

sa nucleală, se produce în afară de orice intenții, și uneori în pofida oricăror intenții ale conștiinței, iar nu pe temeiul, pe de-a-ntregul inventat, al unei treaz susținute „voințe de formă“. De obicei numai oamenii care geograficește sau cronologicește trăiesc și respiră în spiritul unei alte unități stilistice sunt în situația de a lua act în chip conștient de „unitatea stilistică“ a operelor aparținătoare unei anume regiuni sau vremi. Faptul simplu de a fi integrat într-un stil zădărnicește apariția conștiinței despre acest stil. Este extrem de probabil că vechii greci, în cea mai pură perioadă stilistică a lor, nici n-au bănuit măcar corespondențele de stil, pe care astăzi le stabilim fără caznă, între un templu acropolean și matematica euclidiană, sau între sculptura lui Praxitel și metafizica platonice. Tot așa e extrem de probabil că autorii fără nume ai catedralelor gotice nici n-au visat măcar că formele acestor clădiri și tectonica abstractă a metafizicii scolastice sunt înfrățite prin pecețile unuia și aceluiași stil, și că aceste diverse produse ale geniului uman posedă undeva, în temeliile lor, un cotor comun de forme. Creatorii sunt totdeauna mult mai înrădăcinați în stilul lor decât ei ar putea să prindă de veste. Creatorii au de obicei numai conștiința periferială despre stilul lor. Cei dintâi care au cuprins ideea stilului gotic, de pildă, trebuie să fi fost italicei; acei italici de veche cultură care stăruiau în tradiția romanicului și care cu toată ființa lor refuzau să vadă în fenomenul gotic altceva decât un grav neajuns și o primejdie de sălbăticiere. Ideea despre gotic a acestor italici echivala cu o reacțiune; ei înțelegeau stilul gotic ca un snop de negații, ca o pădure de stihii ale nopții încă nedomesticite, ca o abatere profund condamnată de la o veșnică normă. Reacțiunea aceasta implica totuși aperseptia unui fenomen unitar într-o masă de aparențe haotice. De la o asemenea reacțiune, de mare amploare aperseptivă, dar negativă, până la ideea pozitivă despre stilul gotic era încă un pas enorm de făcut. Să însemnăm că pasul decisiv a fost făcut, fără ezitare, de abia în

timpul romanticilor. În opoziție multiplă față de tradiția clasică, romanticii, împinși de o secretă afinitate, au privit cei dintâi cu totul treji fenomenul gotic, prețuindu-l ca atare sub toate aspectele și până la exaltare. Se vede din acest unic exemplu istoricește controlabi cât de epigonă e „cunoașterea“ stilului față de „fenomenul“ în sine al stilului.

Ideea de stil, în genere, e o cucerire relativ târzie a spiritului european. O astfel de idee a fost imposibil să se ivească câtă vreme o colectivitate creatoare de stil trăia încercuită în sine însăși. Or, europeanul a trăit până mai acum o sută de ani, succesiv sau alternant, în asemenea înlănțuiri izolatoare. Ideea, mai abstractă, de stil ca atare a putut să prindă ființă numai în clipa când oamenii au luat în chip neașteptat contact, succesiv sau deodată, cu mai multe stiluri străine lor, fie atingând alte regiuni, fie prin înviorarea duhului istoricist. Paralel cu înflorirea studiilor istorice și cu o anume elasticizare a sensibilității stilistice europene, însăși ideea de stil a evoluat, câștigând pas cu pas în amploare și profunzime. Nu e nevoie să amintim că la început se vorbea despre „stil“ numai în legătură cu operele de artă. Ideea de stil, odată alcătuită, s-a dovedit rodnică; înconjurată și de un prielnic interes teoretic, ea a fost apoi, încetul cu încetul, mult adâncită, mult lărgită. Tot mai multe genuri de produse ale activității umane începuseră a fi subsumate acestei idei. De la ideea de stil artistic s-a ajuns treptat la ideea de „stil cultural“. Ideea de stil cultural, în sens larg, e chiar cu totul recentă. Ea s-a cristalizat într-o perioadă de acut criticism conștient, într-o fază istorică de saturație intelectuală, când spiritul european, pătruns de gustul descompunerii, se complăcea într-un foarte anarhic amestec de stiluri. Apărând într-o epocă fără profil precis și de un nivel stilistic scăzut, ideea de „stil“, în ultima sa semnificație, s-a asociat și cu pasionante preocupări reformiste. La Nietzsche ideea era întovărășită ca de un regret și aureolată ca de un vis: stilul era pentru el apanajul

unui trecut romantic și motiv de atitudini profetice, patetic susținute. În lumina ideii de stil, Nietzsche condamna mai ales un prezent fără de culoare și fără de față. Pe urmă ideea, dezbatându-se de orice romantism, s-a consolidat, desfășurându-se ca meditație filozofică curată, vastă și lucidă. La un Simmel, Riegl, Worringer, Frobenius, Dvořák, Spengler, Keyserling și alții, ideea de stil devine aproape „o categorie“ dominantă, pur cognitivă, prin pervazul căreia sunt privite toate creațiile spiritului uman, de la o statuie până la o concepție despre lume, de la un tablou până la un așezământ de însemnătatea statului, de la un templu până la ideea intrinsecă a unei întregi morale omenești. Cu aceasta ideea de stil a cucerit aproape o poziție categorială. Suntem așa de obișnuiți să condamnăm prezentul, încât nu-i mai acordăm favoarea nici unui singur gând bun. Totuși timpul nostru are și laturi care ar merita oarecare elogiu. Ni s-a dat să trăim într-o epocă de generoasă înțelegere pentru toate timpurile și locurile și de foarte elastică sensibilitate stilistică. Iată un aspect la care ar trebui să luăm puțin seama, dacă voim să scăpăm întru câtva de complexul de inferioritate ce ne ține fixați. În nici o altă epocă, omul european nu se poate mândri cu o atât de vibrantă capacitate de simpatie și înțelegere față de produsele spirituale de aiurea, în timp și în spațiu. În nici o alta epocă sensibilitatea n-a avut mlădieri atât de universale. Această putere de înțelegere conștientă a luat chiar proporțiile impunătoare ale unui record care nu știm cum va mai putea fi întrecut. Să ni se arate când și unde realități atât de străine pentru continentul nostru, cum sunt duhul african, sau duhul antic – și medieval-american, sau duhul asiatic au mai fost obiectul unei atât de comprehensive simpatii ca astăzi, pe acest târziu pământ european! Nu vom trece cu vederea, firește, nici reversul medaliei. În adevăr, concomitent cu sporul fără măsură al înțelegerii pentru toate stilurile de pretutindeni și de totdeauna, se pare că a dispărut dintre noi „unitatea stilistică“

CUPRINS

<i>Schiță biobibliografică</i>	5
<i>Notă asupra ediției</i>	7

I. ORIZONT ȘI STIL

Fenomenul stilului și metodologia	11
Celălalt tărâm	25
Despre personanță	44
Cultură și spațiu	49
Între peisaj și orizont inconștient	61
Orizonturi temporale	72
Teoria dubletelor	86
Accentul axiologic	97
Atitudinea anabasică și catabasică	111
Năzuința formativă	118
Matricea stilistică	140

II. SPAȚIUL MIORITIC

Spațiul mioritic	157
Spiritualități bipolare	173
Transcendentul care coboară	202
Perspectiva sofianică	210
Despre asimilare	235
Pitoresc și revelație	243
Duh și ornamentică	261
Despre dor	278
Intermezzo	284
Evoluție și involuție	286
Influențe modelatoare și catalitice	304
Apriorism românesc	323

III. GENEZA METAFOREI ȘI SENSUL CULTURII

Cultură minoră și cultură majoră	331
Geneza metaforei	348
Despre mituri	368
Aspectele fundamentale ale creației culturale	392
Categoriile abisale	415
Concepte fundamentale în știința artei	431
Cosmos și cosmoide	439
Sub specia stilului	453
Semnificația metafizică a culturii	458
Impasurile destinului creator	478
Singularitatea omului	491