De la simpatetic la demoniac. Considerații asupra creatorului în filozofia lui Lucian Blaga și Liviu Rusu[1]

Anamaria-Alexandra MIHĂILĂ

Universitatea „Babeș-Bolyai" din Cluj-Napoca, Facultatea de Litere
"Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca, Faculty of Letters
Personal e-mail: mihaila.anamaria93@yahoo.com

From sympathetic to demoniac. Reflections upon the creator in Lucian Blaga and Liviu Rusu's philosophy

The aim of this essay is to analyse the aesthetical conceptions of Lucian Blaga and Liviu Rusu regarding the relationship between the creation and its creator. Beyond the shared philosophical influences of the two academics, their philosophic beliefs communicate their vision about art and the author. They develop their aesthetic universe starting from an imbalanced state that needs to be rebuilt through creation. Debating the origins of the artwork, placing those in a subconscious projection, in play or through an evolutive path, establishing the creative affliction, bypassing censorship through the artistic performance are only some of the features discussed in this paper. In an attempt to unravel both the converging and conflicting aspects of their works we believe to have retraced the inception of the Romanian art philosophy.

Keywords: creator, creation, aesthetics, transmutation, abstraction

Preliminarii

Revenirea lui Blaga în studiile filozofice postdecembriste coincide cu o resuscitare a interesului pentru estetica românească. Or, dacă Liviu Rusu imagina o estetică dinamică nu fără ecouri în lumea occidentală, viziunea lui Blaga asupra artei și a creațiilor de cultură a rămas, o vreme îndelungată, mai degrabă anonimă. Odată cu înlăturarea cenzurii comuniste, întâlnirea lui Rusu cu Blaga a devenit posibilă și în receptare, într-un demers anevoios de recuperare a unei filozofii a artei autentice și autohtone.

Așa cum constată Vasile Voia în *Tentația limitei și limita tentației*, nu doar predilecția pentru Goethe evidentă prin studii și traduceri (amintim aici studiul *Daimonion* al lui Blaga, precum și traducerea din *Faust* și *Goethe, câteva aspecte* a lui Liviu Rusu), ci și un destin similar și o potențială influență reciprocă ar legitima un astfel de studiu comparativ: „într-adevăr un destin comun pare să lege, până la un punct, două existențe creatoare, de aleasă intelectualitate, din urbea universitară a Clujului de altădată. Amândoi fii de preoți ardeleni, formați în spiritul limbii și culturii germane, amândoi comentatori sau traducători ai lui Goethe pentru care au manifestat o pasiune de o viață. Amândoi fuseseră numiți deodată de către Consiliul Facultății de Litere și Filozofie al Universității din Cluj ca profesori titulari de Estetică, respectiv de Filosofia culturii, cum amândoi fuseseră înlăturați din Universitate deodată sau la o mică distanță de timp de către regimul comunist. La Institutul de Lingvistică și Istorie Literară din Cluj fuseseră amândoi încadrați în 1950"[2].

Dincolo, totuși, de implicațiile goetheene ale gândirii lor filozofice, Lucian Blaga și Liviu Rusu scriu într-o epocă a fulminațiilor intelectuale europene, cărora li se asociază sau față de care se detașează polemic: psihanaliza postfreudiană și teoriile jungiene, estetica existențialistă sau cea expresionistă. De aceea, modelele care deschid orizonturile viziunii lor asupra artei ca o creație de cultură nu pot fi ignorate. Cu toate acestea, Blaga nu

resemantizează doar concepțiile filozofiei occidentale, ci, spre deosebire de Rusu, el își coagulează universul teoretic și în jurul unui imaginar mitic, oriental.

Studiul de față, însă, nu își propune un demers exhaustiv cu privire la influențele operelor celor doi esteticieni sau ale modelelor lor filozofice (mai mult decât largi, dacă ne gândim, de pildă, la trilogiile blagiene), ci încearcă o analiză comparativă a teoriilor acestora, plecând de la viziunea lor asupra originilor operei de artă, de la relația creatorului cu opera sa, de la destinul și tipologiile creatorului. Vom analiza, în cele ce urmează, teoriile lui Blaga și Liviu Rusu, menționând că utilizăm aici o accepțiune restrânsă a termenului de „creator", și anume acela de creator de operă de artă, renunțând, așadar, la implicațiile numeroase ale termenului oferite de Lucian Blaga (care discută despre creatorul de cultură în sens larg, cu referințe și la creația divină). Deși restructurează o adevărată geografie estetică, asimilând critic un areal extins de gândire asupra creației de artă, Liviu Rusu nu rămâne doar un istoric al reprezentărilor fenomenul artistic, cum s-ar crede, ci configurează, asemeni lui Blaga, un nou sistem de valori prin problematizare.

Așadar, deși Blaga anunță un model de gândire în filozofia culturii, iar Liviu Rusu amplifică dezbaterile estetice de până la el prin accentuarea mobilului psihologic al creației, aceștia revin mereu la fenomenul artistic pe care îl impun, inevitabil, ca soluție ontologică salvatoare a unei trăiri plăsmuitoare damnate. Or, daimonia originară, renegările constante ale artistului creator (din sine sau din afara lui) și redescoperirea artei ca finalitate existențială justifică, pe deplin, un studiu precum *De la simpatetic la demoniac. Considerații asupra creatorului în filosofia lui Lucian Blaga și Liviu Rusu*.

Originile actului creator
Arta primitivă și „mutațiunile biologice"

Dacă Blaga anulează orice posibil evoluționism prin situarea artei în orizontul misterului și al revelării, recunoscând totuși mutațiile biologice și ontologice care stau la baza actului creator, pentru Rusu, originea activității creatoare se află în starea de suferință organică resimțită în urma unui dezechilibru ce trebuie restabilit și în dorința depășirii acestuia: „dorința care, după cum vom vedea în altă parte, joacă un rol așa de important în determinarea creației artistice, este de asemenea un factor determinant în unele expresii ale organismelor inferioare [...] Intensificarea mișcărilor are la bază o dorință. Aceasta, la rândul ei, este consecința unui dezechilibru organic, dezechilibru produs în starea energetică a organismului și datorită epuizării rezervelor de energie vitală"[3].

Totuși, explică Rusu, dacă uneltele construite de primii oamenii ar deveni artistice prin simplul fapt că întemeierea lor provine dintr-o nevoie de redescoperire a unui echilibru interior, orice încercare de înfrumusețare a obiectului utilitar ar fi inutilă și ilegitimă[4]. Dar, tocmai nevoia de a depăși valoarea utilitară a obiectului îi conferă acestuia caracter artistic. De altminteri, Blaga afirmă că, asemenea omului primitiv descris de Rusu, „civilizația animală este, spre deosebire de cea umană, astilistă și atemporală, adică nonistorică, adică noncreatoare. Omul, spre deosebire de animal, nu există numai întru imediat și pentru securitate, ci și în alt orizont: întru mister și pentru revelare"[5].

Astfel, din moment ce disocierea speciilor se legitimează printr-o mutație biologică evidentă, pre-omul paradisic și omul deplin, creator, deci luciferic, se diferențiază printr-o mutație mai profundă, ontologică. Totodată, dacă pentru Liviu Rusu frumosul natural și frumosul artistic se suprapun, pentru Blaga cele două categorii estetice sunt iremediabil diferite. Așa cum distanța dintre primele antropoide și omul complet e definită prin creație, tot astfel frumosul natural se distinge radical de frumosul artistic prin legea non-transponibilității.

De fapt, pentru filozoful trilogiilor, chiar tendința de a evada din natură și desprinderea, așadar, de mediul originar al omului primitiv, a contribuit la valorificarea operelor de artă. Vorbind despre intropatie, Blaga discută teoria conform căreia la originea artei nu ar sta tendința de a imita natura, ci aceea de a se pune la adăpost de pericolele acesteia prin abstractizare[6]. Or, acest prim nivel de abstractizare e, incontestabil, unul artistic. Pentru Liviu Rusu dorința de echilibrare a tensiunilor venite, de această dată, din exterior, din presiunea exercitată de nevoile biologice umane, e o dorință de abstractizare artistică: „În creațiile sale, omul își exprimă aspirațiile cele mai înalte. Iar, pentru omul primitiv, aspirația cea mai înaltă este de a se ști la adăpost în privința necesităților esențiale ale vieții. Tendința spre activitatea artistică nu se naște din activitatea practică, ci, dimpotrivă, ea luptă cu aceasta din urmă pentru a se elibera de ea"[7].

Mai mult, nici impulsurile instinctive, nici jocul ca descătușare de energii și de tensiuni esențiale nu fundamentează pornirile creatoare. Opera de artă, ca orice altă creație spirituală, nu se naște din prelungirea impulsurilor instinctive (deși Rusu nu le contestă nicidecum importanța), ci, mai degrabă, ca eliberare din simpla trăire animalică, pur biologică și situarea într-un orizont superior, specific uman: „nemulțumirea resimțită din cauza naturii sale inferioare, dorința de a depăși ceea ce este elementar în ea, îndeamnă omul să se ridice deasupra simplei satisfacții biologice și să-și pună probleme deasupra necesităților primare ale vieții"[8]. Jocul, prefigurat de către unii esteticieni ca activitate originară a creației artistice sau înrudit cu aceasta[9], este renegat în teoriile lui Blaga: „S-a găsit un simulacru de justificare a artei, atribuindu-i-se funcția de joc sau rol tonic de a intensifica vitalitatea. Alții au interpretat arta ca vis, ca expresie compensatorie a unei deficiențe sau a unui dezechilibru psihic, individual. Aceste soluții denaturează

sau simplifică situația până la caricaturizare”[10].

Liviu Rusu, în schimb, consideră că, deși jocul nu condiționează opera de artă și nici nu constituie, în sine, originea ei, el este generat tot de tensiunile interioare creatoare. Cu toate că atât prin joc, cât și prin artă se încearcă delimitarea unui univers nou, personal și securizant ce oferă simulacre ale echilibrării acestei dinamici, tragice, în fond, „jocul are la bază un conflict, un dezechilibru mai ușor pentru stăpânirea căruia este suficientă activitatea jocului. Pe când arta are la bază un dezechilibru care poate să atingă cele mai profunde cute ale sufletului și pentru stăpânirea căruia jocul nu este suficient; este necesară o activitate mai profundă, o atitudine creatoare”[11]. În ceea ce privește problema visului ori cea a artificiilor halucinatorii acuzate de Blaga ca fiind incompatibile cu domeniul artei, Rusu consideră că ele interferează cu capacitățile creatoare ale artiștilor.

Așadar, respingerea originilor artei în îndeletnicirile primitive și anularea jocului ca potențare a energiilor creatoare, coincid cu o reafirmare a omului ca ființă singulară prin creație și cu descoperirea unor temeiuri specifice ale artei. Atât pentru Blaga, cât și pentru Liviu Rusu, omul se definește prin capacitatea sa creatoare: „Artistul nu devine creator, el este creator prin esența intimă a naturii lui. El își trăiește existența prin tensiunile lui creatoare. El nu poate alege între a crea și a nu crea, fiindcă în baza dinamismului vieții sale interne el nu poate fi decât creator”. Totuși, dacă pentru Rusu, arta se naște din nevoia de restabilire a unui dezechilibru interior profund, ca „tendință de frânare și armonizare”[12] a lui, pentru Blaga, creația de cultură – deci, implicit, arta – e rezultatul existenței omului în orizontul misterului, opera fiind „precipitat metaforic impregnat de categorii stilistice”[13]. Oricum, obiectul artistic se construiește ca cenzură compensatorie și, paradoxal, salvatoare. În estetica lui Rusu, ea temperează dezlănțuirile interioare și le traduce estetic, iar, în filozofia lui Blaga intervine ca înfrânare transcendentă care oferă promisiunea existenței întru mister și pentru revelare.

Inconștientul și creația artistică

Întâlnirile premature ale lui Liviu Rusu cu Pierre Janet și cu teoriile freudiene și jungiene influențează decisiv creația lui estetică și gândirea despre artă, dar, precum Blaga, Rusu respinge orice dogmatism, problematizând în jurul categoriilor psihanalitice. După cum observă Dumitru Micu, școala freudiană nu l-a mulțumit niciodată pe deplin pe Blaga[14], deși i-a suscitat interesul pentru ceea ce Ion Bălu numește „celălalt tărâm al culturii”[15]. Mircea Vaida discută despre o întâlnire fecundă a acestuia cu ideile lui Eduard von Hartmann[16], cunoscut de Marian Papahagi ca promotorul „dispoziției creatoare” transpuse estetic de autorul *Eseului...*[17]. Întrucât viziunea limitativă a lui Freud și a psihanaliștilor nu corespunde cerințelor acestora, ei vor dezvolta teorii complementare cu privire la originea operei de artă și la creația de cultură.

Cum Freud descrie inconștientul ca spațiu marginal, haotic, ce cuprinde toate refulările originare, Blaga și Rusu revalorifică acest depozitar al conștiinței și îl investesc pozitiv. *Mutatis mutandis*, pentru Blaga, creația de cultură nu provine dintr-un orizont deficitar, din refulări în dimensiunea abisală a conștiinței, ci ea e determinată de factori stilistici inconștienți care configurează o matrice stilistică. Or, ceea ce îl individualizează pe creatorul *Hronicului...* în raport cu psihanaliza clasică este, așa cum remarcă Vasile Dem. Zamfirescu, tocmai opțiunea privind relația dintre spirit și suflet. Dacă pentru Freud spiritul derivă din suflet, pentru Blaga, spiritul devine, prin creație, realitate autonomă[18].

De asemenea, Leonard Gavriliu observă că, dacă inițial Blaga elogiază teoriile psihanalitice, el revine ulterior la paradigma romantică ce nu mai restrânge inconștientul, făcându-l tributar conștientului[19]: „Inconștientul romantismului e miraculos și, în aceeași măsură, susceptibil de venerație. Cu totul altceva este inconștientul psihanalizei: o mașinărie psihică încă nu de tot cunoscută, dar în întregime despuiată de orice miracol [...]. Inconștientul psihanalitic, departe de a fi substanță divină, păstrează în sine, închiși ca în beciuri subterane, monștrii tuturor pornirilor rele”[20]. Așadar, pentru filozoful trilogiilor, inconștientul nu mai e un „subsol al conștiinței”, ci devine o realitate psihică, independentă, de o complexitate sporită. Mai mult, mutația ontologică care stă la baza definirii omului ca om e impregnată de categorii abisale, descoperite de Blaga în inconștient, de o matrice stilistică ce însoțește încercările zadarnice de a zdruncina limitele cunoașterii prin creație.

Precum Blaga, Rusu respinge antagonismul dintre conștient și inconștient, considerând că „inconștientul acumulează și elaborează energiile care vor pătrunde sub formă de imagini în conștiință”[21]. Bunăoară, conflictul originar al creației fundamentat în inconștient e anticipat de Rusu înainte ca el să fie dezvoltat în *Orizont și stil*. Spre deosebire de Blaga, în estetica lui Rusu „tendințele primitive, inconștiente, ce își caută exteriorizarea sunt înfrânate, exprimarea lor e negată în conflictul creator artistic. Sublimarea ca și propulsia categorială stilistică a inconștientului la Blaga țin de o mișcare centrifugală a eului, tendință căreia i se opune – în teoria lui Liviu Rusu – un egocentrism, un refuz al acțiunii în folosul unei concentrări în inferioritate”[22].

Or, dacă la Freud distanța dintre inconștient și conștient era una asimilabilă întrucâtva celei dintre haos și cosmos, la Blaga și Rusu categoriile se răstoarnă, inconștientul dobândind caracter cosmotic. Vedem, așadar, necesară reorganizarea raportului dintre dimensiunile până acum antitetice. Dacă psihanaliza recurge la o „teorie a sublimării”, prin care cenzurează instinctele manifestate apoi în conștiință, Blaga

instaurează personanța, ca formă atenuată de cenzură, ca „dinamism al vieții psihice prin care inconștientul iradiază și pătrunde în conștiință, conferindu-i acesteia relief și adâncime, îi tulbură precizia și luciditatea, dându-i în schimb mai multă plasticitate, o infinită gamă de nuanțe, de vag, de neliniște, de contradicții, de obscurități și penumbre, deci un profil mult mai bogat multidimensional" . În schimb, trecerea din inconștient către conștient în teoria lui Liviu Rusu este imediată, tensiunile inconștientului fiind reechilibrate prin artă odată cu aducerea lor în conștiință, prin inspirație și dispoziție creatoare.

Mai mult, cei doi discută, în termeni diferiți, e drept, despre inconștientul colectiv jungian. Dacă pentru Blaga acesta ajută la configurarea unei spațialități originare ideale, pentru Rusu el constituie un „fond uman inconștient comun" care justifică, mai degrabă, un fenomen precoce al intertextulității, interdependența de imaginar a scriitorilor și posibilitățile traducerii operelor de către public. În timp ce Blaga se distanțează de arhetipul jungian, Liviu Rusu consideră că, de fapt, „artistul autentic aduce în conștiință ceea ce există în profunzimea conștiinței colective. Acționând liber, el este antrenat de conștiința colectivă"[23]. Astfel, originile operei de artă și, în sens larg, chiar ale creației de cultură revin, oarecum, inconștientului, de unde se ivește dezechilibrul agresiv, daimonia creatoare pentru Rusu ori stilul și categoriile abisale ale lui Blaga.

„Mutațiunea ontologică": Între destin tragic și posibilitate salvatoare

În teoriile filozofice în care discută despre creație și creator, Blaga analizează concepte metafizice, ontologice și de altă natură, care depășesc cadrul restrâns al logicii, înțeleasă în sens limitativ, cartezian. Omul nu mai devine om în măsura în care gândește (acel *Cugito ergo sum* e suspendat la Blaga, după cum constată Marta Petreu[24]), ci se autodefinește ca ființă plăsmuitoare, potențiatoare a unui mister absolut prin cunoaștere luciferică, deci negativă.

Or, dacă pentru Blaga creația se fundamentează ca justificare a omului ca om, fără, însă, a se respinge ipoteza unei duble centralități (Marele Anonim ca centru absolut, intangibil și propriul eu creator, care instaurează un univers autonom, opera fiind, la Blaga, cosmoid), pentru Rusu, centrul ce se vrea recuperat prin creație coincide cu o reechilibrare a tensiunilor interioare. Astfel, la Blaga, forțele ce pun în mișcare actul creator sunt atât egocentrice (centrul descoperit în ființa creatoare, potențiatoare a misterului absolut), cât și excentrice (nu echivalăm, totuși, aceste încercări cu plus-cunoașterea, respinsă de filozof), la Rusu, ele sunt centripete, exclusiv egocentrice. Totuși, opera-cosmoid, univers propriu și autonom al unei temporare stări de echilibru, le este comună: „Eul său, avid de a domina, pretinde o lume în care el singur să fie stăpân. În sufletul artistului crește astfel un conținut adânc și puternic care la un moment dat devine amenințător pentru echilibrul psihic"[25].

Astfel, opera integrează scopul existenței umane, creația ca nucleu ființial reafirmă umanitatea, o repune într-un circuit din care, odată cu filozofiile naturaliste ori prin teosofia dogmatică fusese anihilată: „Acest destin creator, asociat existenței umane ca atare, este privit de Lucian Blaga în dublă perspectivă de natură ontologică sub latura sa pozitivă, el este expresia unei adânciri native a însuși modului de existență al omului, fiind declanșat printr-o mutație ontologică, mutație ce constituie mărturia unei finalități transcendente, respectiv mărturia transcenderii modului de a exista în lume"[26].

Cum tipologia creatorului e configurată în jurul conceptului de daimonie, figurile creatorilor și creația în sine este antinomică, ea își cuprinde teza și antiteza, fiecare gest creator fiind urmat de un nou dezechilibru ce amplifică, la nesfârșit, gestul sisific: „Conflictul interior pune omul în dezacord cu lumea exterioară. Artistul face un pas mai departe: el se pune în dezacord cu sine însuși. Acest dezacord cu sine însuși este aspectul esențial al sufletului artistului"[27].

Pentru Blaga însă, actul creator e mereu în relație cu Marele Anonim. Prin cenzura transcendentă și prin frânele transcendentale, creatorului i se interzice accesul către celălalt daimonion creator, dar destabilizat, vulnerabil, amenințat de capacitatea plăsmuitoare a omului. Așadar, „transascendența" e dublată, prin creație, de o „transdescendență"[28], prin care tragismul existențial se suprapune unei reafirmări a demnității umane prin creație. Misterul absolut nu subjugă omul, ci, dimpotrivă, îl incită la creație[29]: „Mutațiunea ontologică sau existențială din care a rezultat omul ca om, stă la temelia destinului creator în dubla sa ipostează: de demnitate umană sau măreție și de inevitabil tragism"[30].

Liviu Rusu afirmă această origine daimonică[31] a creatorului, disociind-o de orice metafizică: „Viața, dar mai ales viața artistului, este o existență antinomică. Conflictul între ceea ce tinde spre exteriorizare și ceea ce i se opune din interioritatea sa, apoi neliniștea provocată de această interioritate care îndeamnă din nou la exteriorizare, de altădată sub formă spiritualizată, cu un cuvânt conflictul dintre lumea biologică și idealul suprabiologic, iată conținutul vieții sale"[32]. Conflictul creator pornește dintr-o tensiune existențială, cu nucleul în inconștient, care, odată echilibrată prin creație, se restabilește, dar care e limitată la egocentrism. Mai mult, destabilizarea interioară care stă la baza actului creator, instaurează o relație conflictuală a omului nu doar cu lumea, ci chiar cu el însuși. Or, creația, la fel ca la Blaga, declanșează doar o imagine-surogat a reechilibrului.

De aceea, omul este condamnat, prin natura sa, actului creator. El reia la nesfârșit o gestică ritualică, aparent inutilă, în încercarea de a detensiona energiile ce continuă

să se dezechilibreze ori de a potența un mister care nu depășește niciodată limitele cenzurii transcendente. Dar Blaga și Liviu Rusu investesc pozitiv suferința. Printr-un demers hegelian, al afirmație prin negare, existența creatoare, citim într-un aforism, ia formele unei existenței eroice. În acest sens, figura dramatică a Meșterului Manole e, pe deplin, pilduitoare. Nu pretextul datoriei față de divinitate și nici angajamentul social l-au determinat la jertfă, ci, așa cum constată Cheie-Pantea, „creația, dorul de a zămisli frumusețe"[33].

Așadar, Blaga, „respingând morala dostoievskiană care, în spiritul creștinismului, predică fericirea în suferință, se arată dispus să-i recunoască suferinței un rol pozitiv, dar numai pe plan de creație"[34]. Astfel, în *Elanul Insulei*, Blaga insistă asupra explicațiilor inițiale, afirmând că doar „suferințele creatoare", cele care se convertesc în creație culturală, pot legitima o suferință și, mai mult decât atât, le pot răscumpăra[35]. Mai mult, pentru Liviu Rusu, o creație este autentică atâta timp cât depășește simpla inspirație și rezidă dintr-un adevărat proces autodistructiv, prin care creatorul însuși renunță la sine și se reconstruiește: „Să renunți la lumea interioară înseamnă să renunți la viața spirituală, să te retragi în ea, să riști să devii prizonierul ei și să pierzi contactul cu realitatea exterioară, care este totuși o exigență a echilibrului vieții"[36].

Valențele creatoare ale suferinței, declanșate fie prin cenzură transcendentă, fie prin dezechilibru interior, anulează tragismul destinului artistic. Arta profilează o realitate autonomă, paralelă, cosmoidală, care nu substituie universul reprezentat științific, ci, mai degrabă, îl reface metaforic; „aici se înscrie destinul creator al omului, înțeles drept călătorie spirituală în urmărirea unui ideal, ce i se refuză statornic"[37], destin care se armonizează la nesfârșit printr-o continuă activitate creatoare. Când Blaga delimitează un destin creator pornind de la categoriile imaginarului, de la o filozofie pe care și-o asumă pe deplin și pe care o desăvârșește, Liviu Rusu își justifică teoria estetică a suferinței creatoare plecând, mai degrabă, de la experiențele biografice ale scriitorilor. Așadar, spre deosebire de autorul trilogiilor, esteticianul clujean, deși depășește și el interpretarea psihanalitică ortodoxă, îi rămâne, în fond, profund îndatorat.

Configurări ale unui sistem estetic: tipologii ale creatorului

În analogie cu conceptele psihologice ale lui Ribot, Liviu Rusu construiește o tipologie a creatorului întemeiată pe criteriul gradului de efort depus în actul plăsmuitor. După cum el însuși afirmă, ordinea căutată de artist nu poate fi identificată în ordinea umană deoarece aceasta implică un efort ce o transformă într-o ordine spirituală. Or, la jumătatea drumului dintre biografism și psihanaliză, teoria estetică a lui Rusu e modelată de o categorie comună gândirii filozofice blagiene, și anume daimonicul. De la Socrate la Goethe și desăvârșită apoi în gândirea romanticilor, daimonia a fost asociată unei pulsiuni creatoare, destabilizatoare, asociată deseori categoriei nietzcheene a dionisiacului[38]. Astfel, deși supusă unei ierarhizări conforme criteriului menționat, tipologia lui Rusu, la fel ca tipologia discutată de Blaga, este subordonată acestui dezechilibru daimonic care o cuprinde.

Mai mult, Liviu Rusu discută despre o înrudire a originii actului creator cu destabilizarea patologică. Blaga însă respinge orice condiționare a procesului creației de un dezechilibru mental, dar, întrucât actul creator înseamnă o revenire la statutul de om, la rolul său ontologic, acesta îi recunoaște un potențial caracter taumaturgic. Totuși, Rusu nu se limitează la a asocia creației un rol cathartic, ci consideră că anarhia interioară este originea lor comună, ce duce la retragerea din lume și la crearea unei lumi proprii[39]. Însă esteticianul clujean reneagă ulterior echivalența valorică a actelor creatoare, tocmai prin diferența de efort pe care acestea o implică.

De altminteri, după Rusu, „ceea ce caracterizează procesul creator este că prin el artistul se determină pe sine însuși. El face sforțări să pună ordine în haosul lăuntric și în felul acesta își creează propria ființă", de aceea el diferențiază între un tip-joc, tipul simpatetic, și un tip-efort – tipul demoniac. Or, tipul-joc, prin definiția lui implică un efort care trebuie neapărat să existe pentru a reechilibra forțele distructive interioare ce justifică actul creator. În lipsa efortului nu am putea vorbi despre dezechilibrul preexistent și, deci, despre creație. Modelul propus de el, simplificat, desigur, implică un haos inițial, lăuntric, care tinde a ajunge în conștiință, dar care, printr-un efort egocentric este întors în inconștient și reechilibrat.

De aceea, după cum bine observa Marian Papahagi, Rusu însuși își răstoarnă teoria construită[40] afirmând că „tipul simpatetic se concentrează spre interior", în timp ce „tipurile demoniace depășesc limitele subiective ale eului și se revarsă spre lumea exterioară"[41]. Tipul simpatetic ar fi, așadar, cel caracterizat printr-o „neliniște, care, deși vine de la aceeași adâncime, este mai restrânsă și are o amploare mai mică, fiind mai ușor de stăpânit. Artistul simpatetic este mai puțin zbuciumat, privește lumea cu mai mult optimism [...] Sufletul îi este mai puțin tulburat, este mai armonios, mai senin"[42].

Pe de altă parte, tipul demoniac se caracterizează printr-un proces creator puternic zbuciumat și destabilizator, printr-o neliniște amplă, haotică și extrem de pronunțată, de aceea „artistul care aparține acestui tip este pradă unei lupte acerbe, de aici o dârzenie și o vehemență foarte pronunțate în tot ce creează – trăsături în evidentă opoziție cu armonia ușoară a tipului simpatetic"[43]. Creatorii care fac parte din categoria demoniacului sunt fie dominați de demonul lor, fie dominatori ai acestuia. Prima categorie se încadrează

tipului demoniac-echilibrat, în timp ce a doua categorie este subsumată tipului demoniac-expansiv.

Înainte, însă, de a dezvolta subcategoriile demonicului din *Eseu despre creația artistică*, este necesară o incursiune în gândirea blagiană asupra categoriilor creatorilor întâlnite, de data aceasta, nu în sistemul filozofic, ci în filozofia critică, în *Daimonion*. Evident, categoriile despre care vorbește Blaga se configurează în jurul viziunii goetheene asupra creației pe care, implicit, filozoful și-o asumă mânat, probabil, de obsesia transcendenței și a descoperirii salvării omului prin creație: „Goethe ținea să caracterizeze divinitatea prin ceea ce e mai demn de ea: prin creație, prin productivitate, prin săvârșire și prin faptă. Nu e decât un omagiu fără reticențe adus geniului dacă Goethe îl caracterizează prin același dar al creației, pe care, crescut dincolo de orice măsură, îl găsește și în divinitate. Mai există, de altfel, și o altă apropiere pe care Goethe o încearcă între geniu și divinitate: prin mijlocirea demonicului"[44].

Dar, pentru Goethe geniul și demonicul sunt categorii aproape consubstanțiale, în timp ce Blaga diferențiază între demonul magic și demonul creator, pornind de la criteriul genialității: „Demonicul magic e posibil și fără geniu. Demonicul creator e activ în geniu. Dacă ni s-ar pune întrebarea cum devine demonicul magic demonic creator, am răspunde: prin geniu, adică prin mijlocirea unei anumite anatomii spirituale care transformă puterea demonică de natură magică, de obicei primejdioasă, în creație pozitivă, binefăcătoare"[45].

Or, Liviu Rusu nu discută tipologiile creatoare în termeni de genialitate, întrucât pentru el capacitatea creatoare implică deja această categorie. El delimitează, la rândul său, două tipuri de creatori demonici, demonicul expansiv și demonicul echilibrat, amândoi, cum menționam, demonici creatori în viziunea lui Blaga. Astfel, „tipul demonic echilibrat are comun cu tipul simpatetic armonia, dar îl deosebește intensitatea conflictelor lăuntrice"[46]. El domină printr-un efort considerabil trăirile lăuntrice care tind să-l ia în posesie. În schimb, „tipul demoniac expansiv are, și el, un aspect comun cu cel echilibrat, anume intensitatea conflictelor. Dar, fie din cauza intensității conflictelor, fie din lipsa unor forțe lăuntrice, el nu reușește să pună stăpânire pe demonul interior. [...] Exaltarea sa îl poartă deseori până la o beție extatică, unde se simte în elementul său, departe de pământ, care pentru el nu este decât o temniță"[47].

Concluzii

Așadar, sistemul filozofic al lui Blaga și estetica lui Liviu Rusu se coagulează în jurul conceptelor de cenzură transcendentă, de mutație ontologică, de dezechilibru și suferință creatoare. E lesne de înțeles că, pentru Blaga, cenzura transcendentă delimitează două orizonturi existențiale – cel mundan și cel metafizic – creația denunțând incompatibilitatea acestor lumi și salvarea omului prin trăirea întru mister și pentru revelare, în timp ce, în estetica lui Rusu, opera de artă e rezultatul unei tensiuni interioare la care se revine constant, din care nu se poate ieși.

Cenzura transcendentă a lui Rusu e autocratică prin egocentrism. Oricum, condamnat unui etern zbucium creator, unui dezechilibru nimicitor, creatorul devine om, se desăvârșește, prin delimitarea lumii proprii, cosmoidale. Negreșit, cele două filozofii despre artă sunt apologii ale ființei creatoare. Odată cu Blaga și Liviu Rusu, opera își este autosuficientă, ea nu se mai raportează la universul exterior decât pentru a se reîntoarce la origini și pentru a se recrea la nesfârșit.

De la simpatetic la demoniac, de la demoniac magic la demoniac creator, distanța între tipologii se diminuează cu atât mai mult cu cât orice încercare creatoare implică o destructurare lăuntrică; daimonia ține lumea în ființă, amplifică tensiunile originare ale actului plăsmuitor sau sporește misterul și incită cunoașterea luciferică. Între un estetician și un filozof al culturii, între o teorie la jumătatea drumului dintre biografism și psihologie și o alta la întrepătrunderea dintre filozofie și mitologie, între Liviu Rusu și Lucian Blaga se dezvoltă două sisteme de gândire fundamentate pe interdicție și mutație ontologică, pe cenzură și eliberare prin act creator.

Note:

1. Premiul revistei „Transilvania" din Sibiu la Colocviul Național Studențesc „Lucian Blaga", organizat de Facultatea de Litere și Arte a Universității „Lucian Blaga" din Sibiu.
2. Vasile Voia, *Tentația limitei și limita tentației*, Ed. Ideea Europeană, București, 2012, p. 186.
3. Liviu Rusu, *Eseu despre creația artistică. Constribuții la o estetică dinamică*, traducere din limba franceză de Cristina Rusu, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1989, pp. 51-53.
4. *Ibidem*, p. 64.
5. Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, Ed. Minerva, București, 1987, p. 468.
6. Vezi Lucian Blaga, *Zări și etape*, Ed. Pentru Literatură, București, 1968, pp. 54-56.
7. Liviu Rusu, *op. cit*., p. 66.
8. *Ibidem.*
9. Kant și Schiller, de pildă, vorbesc despre similaritatea actului ludic și a celui artistic, afirmând că, în măsura în care amândouă sunt desfășurate de om, ele devin activități dezinteresate. Herbert Spencer, pe de altă parte, descoperă în joc o dezinhibare de energii neîntrebuințate, creația artistică fiind interpretată ca avându-și originile în aceeași concentrare de energii, dar care sunt dispuse altfel. Karl Gross îi oferă jocului dimensiune utilitaristă. Teoria de la care se dezvoltă ipoteza lui Liviu Rusu, însă, este cea a lui Pierre Janet (deci tot o teorie psihanalitică) despre jocul ca mobilizator de forțe,

de energii.
10. Lucian Blaga, *Trilogia valorilor*, Ed. Minerva, București, 1987, p. 527.
11. Liviu Rusu, *op. cit*., p. 84.
12. Marian Papahagi, *Studiu introductiv* la Liviu Rusu, *op.cit.*, p. 9.
13. Lucian Blaga, *op. cit*., p. 529.
14. Vezi Dumitru Micu, *Estetica lui Lucian Blaga*, Ed. Științifică, București, 1970, p. 49.
15. Ion Bălu, *Opera lui Lucian Blaga*, Ed. Albatros, București, 1997, p. 261.
16. Vezi Mircea Vaida, *Afinități și izvoare*, Ed. Minerva, București, 1975, p. 26.
17. Vezi Marian Papahagi, *op. cit*, p. 18.
18. Vezi V.D. Zamfirescu, *Filozofia inconștientului*, vol I, Ed. Trei, București, 2001, p. 271.
19. Leonard Gavriliu, *Inconștientul în viziunea lui Lucian Blaga*, Ed. IRI, București, 1997, p. 29.
20. Lucian Blaga, *Zări și etape*, p. 429.
21. Liviu Rusu, *op. cit*., p. 91.
22. Nicolae Balotă, *Euphorion*, Ed. Pentru Literatură, București, 1969, p. 373.
23. Liviu Rusu, *op. cit*., p. 102.
24. Marta Petreu, *Filosofii paralele*, Ed. Polirom, București, 2013, p. 76.
25. Liviu Rusu, *op. cit*., p. 101.
26. Traian Pop, *Lucian Blaga. Ontologia culturii*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2006, p. 198.
27. Liviu Rusu, *op. cit*., p. 102.
28. Teodor Vidam, *Lucian Blaga și filosofia europeană a secolului XX*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2005, pp. 13-14.
29. Vezi Nicolae Balotă, „Magul tăcut", în Mircea Borcilă, *Eonul Blaga : întâiul veac : culegere de lucrări dedicată Centenarului Lucian Blaga (1895-1995)*, Ed. Albatros, București, 1997, p. 53.
30. Traian Pop, *op. cit*., p. 199.
31. Conceptul de „daimonic" preia, aici, accepțiunea pozitivă goetheeană, și anume aceea de impuls creator, respingându-se viziunea socratică, investită negativ, ca interdict al unor porniri lăuntrice imorale, antisociale.
32. Liviu Rusu, *op. cit*., p. 107.
33. Iosif Cheie-Pantea, „Existența creatoare", în Mircea Borcilă, *op. cit.*, p. 195.
34. *Ibidem.*
35. Lucian Blaga, *Elanul insulei: aforisme și însemnări*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1977, p. 76.
36. Liviu Rusu*, op. cit.,* p. 106.
37. Vezi Ion Bălu, *op. cit*., p. 277.
38. Mircea Vaida, în *op.cit*, p. 259 constată că absorbția categoriei dionisiacului și apropierea de Nietzche e iluzorie, fiindcă ea se săvârșește sub semnul lui Goethe, a prezenței lui obsedante în opera blagiană și a interferențelor cu consecințe evidente în estetica lui Liviu Rusu.
39. Vezi Liviu Rusu, *op. cit.,* p. 129.
40. Vezi Marian Papahagi, *op. cit.,* p. 20.
41. Liviu Rusu, *op. cit*., p. 277.
42. *Ibidem*, p. 276.
43. *Ibidem,* p. 277.
44. Lucian Blaga*, Zări și etape*, p. 268.
45. *Ibidem*, p. 271.
46. Liviu Rusu, *op. cit*., p. 305.
47. *Ibidem.*

Bibliography:

Balotă, Nicolae, *Euphorion / Euphorion*, Editura Pentru Literatură, București, 1969.

Blaga, Lucian, *Elanul insulei: aforisme și însemnări / The Upsurge of the island: aphorisms and notes*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1977.

Blaga, Lucian, *Trilogia culturii / The Trilogy of Culture*, Editura Minerva, București, 1987.

Blaga, Lucian, *Trilogia valorilor / The Trilogy of Value,* Editura Minerva, București, 1987.

Blaga, Lucian, *Zări și etape / Horizons and Stages*, Editura Pentru Literatură, București, 1968.

Braga, Corin, *Geneza lumilor imaginare / The Genesis of imaginary worlds,* Editura Institutul European, Iași, 1998.

Borcilă, Mircea, *Eonul Blaga : întâiul veac. Culegere de lucrări dedicată Centenarului Lucian Blaga (1895-1995)*, Editura Albatros, București, 1997.

Gavriliu, Leonard, *Inconștientul în viziunea lui Lucian Blaga / The unconscious in Blaga's perspective*, Editura IRI, București, 1997.

Muthu, Mircea, *Studii de estetică românească / Romanian aesthetic studies*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2005.

Micu, Dumitru, *Estetica lui Lucian Blaga / The aesthetics of Lucian Blaga*, Editura Științifică, București, 1970.

Papahagi, Marian, *Studiu introductiv* la Liviu Rusu, *Eseu despre creația artistică / Introductory study* to Liviu Rusu, *An essay on artistic creativity*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1989.

Pop, Traian, *Lucian Blaga. Ontologia culturii / Cultural ontology*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2006.

Rusu, Liviu*, Eseu despre creația artistică. Contribuții la o estetică dinamică / An essay on artistic creativity*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1989.

Vaida, Mircea, *Afinități și izvoare / Affinities and sources*, Editura Minerva, București, 1975.

Vidam, Teodor, *Lucian Blaga și filosofia europeană a secolului XX / Lucian Blaga and the twentieth-century European philosophy*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2005.

Voia, Vasile, *Tentația limitei și limita tentației / The limit of temptation and the temptaion of the limit*, Editura Ideea Europeană, București, 2012.

Zamfirescu, Vasile Dem, *Filozofia inconștientului / Philosophy of the unconscious*, vol I, Editura Trei, București, 2001.