



Influențe secesion în lirica blagiană

Denisa-Maria FRĂTEAN

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, Facultatea de Litere și Arte
Lucian Blaga University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts
Personal e-mail: denisafratean@yahoo.com

Secession Influences in Blaga's Poetry

This essay analyses the impact of the years spent in Vienna on the formation of Lucian Blaga, taking into consideration the fact that, at the end of the 19th century and the beginning of the 20th century, the capital of the Empire was the centre of an impressive art movement called the “Vienna Secession”. The aim of this paper is to identify the similarities that can be established between the art of the painter Gustav Klimt, a representative figure for that period and the president of Secession, and the poetry of Blaga. The comparison includes the symbols to be found in the works of the two artists, such as the spring flowers and the serpents, the dominant colours, the type of lines used in the creation of their images and the reaction of people to their modern art.

Keywords: Vienna Secession, influences, Gustav Klimt, Lucian Blaga, symbols, chromatics, lines, serpents



Secolul al XIX-lea s-a remarcat în istoria culturală ca veac al scindării, fiind o perioadă de tranziție între clasicism și tendințele înnoitoare care s-au fost manifestat în toate domeniile, cu precădere în artă și literatură. Acest proces de modelare a valorilor și aspirațiilor lăuntrice a debutat odată cu iluminismul, „noua orientare a culturii europene”¹, apărută la sfârșitul secolului al XVII-lea. Dorința de transpunere a eului în creație, de înlăturare a imitației naturii extrinsece și de înlocuire a acesteia cu expresia pură a sinelui a fost preluată ulterior de modernism, curent artistic bazat pe „o estetică a tranzitoriului și a imanenței, ale cărei principale valori sunt schimbarea și noul”². Modernitatea a deschis, totodată, calea expresionismului care „[a] fost un timp de mare zguduire, de răscolire, de răsturnare a tuturor noțiunilor și datelor fundamentale ale vieții spirituale, sufletești și sociale a popoarelor”³.

Această mișcare radicală înnoitoare cuprinde și mișcarea de secesiune vieneză care este „echivalentul austriac al curentului *art nouveau* – expresia căutării tulburi a unei noi orientări, fundamentale în forma

vizuală.”⁴ Îndrumătorul spiritual al acestei orientări a fost pictorul Gustav Klimt care manifesta o repulsie față de realismul în spiritul căruia fusese educat și dorea să pornească într-un „voyage intérieur”⁵, prin intermediul căruia voia să își restabilească principiile și valorile. Treptat, fiind „părtaș la o criză a culturii, caracterizată printr-o combinație echivocă de revoltă oedipiană colectivă și de căutare narcisistă a unui nou sine”⁶, Klimt renunță la operele cu tematică istorică și începe să își redefinească modul de reprezentare a vieții, abstractizând concretul și concretizând abstractul. Pentru el, ultimul deceniu al secolului XIX reprezintă o perioadă de „remaniere a sinelui”⁷ marcată de numeroase controverse datorită reticenței oamenilor și politicienilor față de tot ceea ce era nou și față de orientările grupării *Die Jungen* pe care o coordona.

Desăvârșindu-și studiile la Viena, unde și-a susținut teza de doctorat în anul 1920, filosoful Lucian Blaga intră în contact cu arta vieneză specifică sfârșitului de secol XIX și începutului de secol XX. Eseul de față își propune să analizeze impactul pe care l-au avut anii petrecuți în Viena asupra scriitorului, punând însă

accentul pe influența mișcării de secesiune vieneză asupra creației lirice a poetului. Vor fi abordate, cu precădere, conexiunile stabilite între lirismul blagian și opera pictorului Gustav Klimt atât din punct de vedere cromatic și simbolic, precum și din punctul de vedere al finalității actului artistic.

Înainte de a începe studiul detaliat și paralela între cele două arii tematice, poezia și pictura, în vederea unei înțelegeri optime a operei bliagiene, este necesară incursiunea în biografia poetului. Astfel, urmărind autobiografia acestuia, putem observa faptul că încă din copilărie a intrat în contact cu mediul german, fiind „înscris din nou în clasa I primară la școala germană”⁸ din Sebeș în anul 1902. De asemenea, tatăl său, prin lecturile lui din Schopenhauer și Kant, l-a influențat pe tânărul poet, el fiind încă de mic pasionat de cărțile care se aflau în biblioteca familiei: „Nu m-am regăsit, până când, într-un ceas de singurătate, prinsei a căuta prin biblioteca Tatii. Aflai printre altele, niște colecții vechi de ale Convorbirilor literare de prin anii când Tata era june. Am scos din raft un volum, m-am dus în grădină, m-am întins sub un măr. Răsfoind, descoperii un fragment din Faust în traducere”⁹.

Dacă în tinerețe a fost pasionat de lectura germană, odată cu trecerea timpului, ajungând la Viena în anul 1916 pentru a nu fi înrolat în armată, Blaga a devenit fascinat de arta plastică. Astfel, aflat în capitala Imperiului, filosoful a intrat în contact cu noile tendințe și curente artistice, în primul rând prin intermediul revistelor pe care le găsea în cafenelele frecventate. Una dintre aceste locuri în care obișnuia să își petreacă timpul era cafeneaua *Museum* unde aflase „într-un ungher al cafenelei rezervat lecturii, mulțime de reviste de artă, printre care și unele de avangardă”¹⁰. În acest mod ia naștere dorința lui de a se familiariza cu noile tendințe culturale. Întâmplarea face că la Biblioteca Universității l-a întâlnit pe Ion Clopoșel, un fost licean la Brașov și acesta l-a pus în legătură cu un prieten de-al lui care urma cursurile de arhitectură. Acesta i-a adus lui Blaga „niște broșuri-manifest de artă modernă”¹¹, textul fiind însoțit și „de ilustrații din domeniul picturii revoluționare ce se încerca”¹². În acest context a luat Lucian Blaga primul contact cu inovațiile artei „expresioniste” al cărei obiectiv era acela „de a transcende lucrurile, în relațiunea cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul”¹³. Acest interes a fost alimentat și în timpul plimbărilor prin oraș alături de Cornelia Brediceanu, împreună vizitând muzeele, bisericile și teatrele vieneze. Un an mai târziu, în 1917, întors pentru o perioadă de timp la Sebeș-Alba, poetul afirmă că „Mă cufundam – pentru vreo câteva luni – în istoria artelor. Cu ajutorul unor excelente monografii și tratate, făceam într-adevăr exerciții de elasticitate spirituală. Căutam, ca un râu ce se dezgheață, să-mi sparg carapacea criteriilor clasiciste. [...] Cu o intuiție ce se acomoda obiectului cu o tot mai vădită flexibilitate,

deșteleneam ținuturi, ce le ignorasem până atunci și-mi croiam părție spre o largă și generoasă înțelegere a diverselor stiluri”¹⁴. Abia din acest moment în opera scriitorului pot fi regăsite elemente expresioniste și trăsături specifice mișcării de secesiune.

Având ca motto „Vremii arta sa. Artei libertatea sa”, secesiuniștii și-au propus „să-i ofere omului modern un refugiu în fața constrângerilor vieții moderne”¹⁵. În vederea îndeplinirii acestui țel, arhitectul Josef Olbrich a conceput Casa Secesiunii sub forma unui „templu al artei”¹⁶. Spre deosebire de majoritatea arhitecților din secolul XIX care proiectau muzeele „după modelul palatelor, în emulație burgheză a mecenatilor renascentiști și aristocrați”¹⁷, Olbrich s-a inspirat după modelul sanctuarului din Segesta, un templu păgân neterminat, oferind, astfel, unicitate sediului. Acest „sanctuar” al membrilor mișcării de secesiune, fiind plasat în centrul capitalei, i-a inspirat și i-a călăuzit pe mulți artiști, printre care și Lucian Blaga, el locuind pe Mariahilferstrasse, la doar câteva străzi distanță de acest monument ce impresiona prin pereții „albi și strălucitori, caști și imaculați”¹⁸. Putem intui, în acest mod, faptul că prima influență indirectă a artei secesioniste asupra poetului a fost de ordin cromatic. În urma unei analize a operelor lirice, se poate observa cu ușurință preponderența albului în cromatica bliagiană. De ce tocmai această nonculoare? Deoarece „[a]lbul acționează asupra sufletului nostru precum liniștea absolută (...). Această liniște nu e totuna cu moartea, ea abundă de posibilități vii.”¹⁹ Astfel, principalul scop al secesiunii și al liricii bliagiene este acela de a reda omului Arcadia pierdută în negura timpului, de a-l transpune pe lectorul avizat într-un univers luminiscent.

Poeziile în care această „culoare a inițierii”²⁰ predomină sunt numeroase. Dintre acestea, demne de a fi amintite sunt, în primul rând, cele care pun în prim-plan simbolurile florale, deoarece „Blaga reduce florile la culoare [...] le percepe ca produse ale luminii, nu ale pământului, sacralizat prin prezența lor”²¹. Printre acestea se numără „florile de prun, curate, albe” (*Pustnicul*), florile de măr și crinii prezenți ca imagini vizuale în poezii precum *Biografie*, *Peisaj trecut* și *Rune*. Acesta din urmă este „sinonimul albului și, prin urmare, al purității, inocenței și fecioriei”²², un simbol lunar și feminin ce răspândește liniște de-a lungul volumelor de poezii. Albe sunt și imaginile referitoare la chipul feminin în diferitele lui forme: „În curând picioarele albe/vor umbla peste ape” (*Bunăvestire*), „danțatoarea albă” (*Veac*), „albe fecioare” (*Tăgăduiri*), „Albă frumusețe tu, fără apunere/pustietoare minune tu” (*Veghe*). De asemenea, aceste prezențe imaculate se regăsesc și în imaginile ființelor diafane „serafimi cu părul nins” (*Paradis în destrămare*) sau în asocieri cu fenomenele naturii: „vântul alb” (*Plajă*), „vremea se cerne, și-o pulbere albă/pe tâmpale s-așază” (*La curțile*

dorului) și „fulgerul alb” (*Cântecul bradului*). Toate aceste imagini artistice sunt reflexia sufletului dornic de tihnă care adesea admira „statuia albă a Almei Mater din mijlocul grădinii”²³ Universității în perioada studiilor la Viena.

Amintind fugitiv simbolistica și importanța motivelor florale în opera blagiană, trebuie menționat faptul că „[s]ecesiunea proclamă funcția sa regeneratoare, numindu-și revista «Ver Sacrum»²⁴ („Primăvară sacră”), după un ritual prin care, la Roma, tinerii erau consacrați de către părinți misiunii de a salva societatea în vremuri de restriște, de a lupta pentru popor. Făcând o analogie, se poate stabili faptul că tinerii vienezi „își închinău ei înșiși viața misiunii de a salva cultura de părinții lor”²⁵. Acest scop nobil este sugerat și în primul număr al revistei prin imaginea fetei nubile *Nuda veritas*, la picioarele căreia Klimt a desenat simboluri vernale, exprimând, în acest mod, speranța regenerării. Faptul că și în opera poetului Lucian Blaga pot fi observate astfel de simboluri, în special păpădia, dediteii și macii, toate flori primăvăratică, nu poate fi pus sub semnul coincidenței. Păpădiile „cu coifuri de aur ca ale noastre” (1917) fac trimitere la tabloul *Minerva* realizat de Klimt, această zeităte fiind reprezentativă nu doar din punct de vedere vestimentar, ci și datorită statuetei pe care o ține în mâna dreaptă, figurină ce întruchipează imaginea *Nudei veritas* însoțită de motivele florale. De asemenea, „Dediteii aceștia cu bluze albastre” (1917) sugerează optimismul înspre un viitor în care arta va revoluționa lumea, iar „macii câmpului” (*Vară nouă*) „desemnează pământul, dar reprezintă, de asemenea, puterea somnului și a uitării care îi cuprinde pe oameni”²⁶, sugestie a trecutului care trebuie estompat și a focalizării înspre viitor.

În ceea ce privește stilul secesionistului Gustav Klimt, din punct de vedere cromatic, se poate observa cu ușurință apetența pentru auriu și galben. Această nouă „preferință a lui Klimt pentru aur și pentru forme și culori metalice refăcea totodată legătura cu trecutul personal al pictorului. Atât tatăl lui Klimt, cât și unul dintre frații săi fuseseră gravori în aur”²⁷. Înclinația înspre lumină și strălucire poate fi observată și în design-ul Casei Secesiunii, cupola și inscripțiile de pe clădire fiind de un auriu izbitor. În acest mod, artiștii ce se înscriau în această nouă mișcare porneau într-o „îndrăzneală căutare experimentală a unui nou conținut și în același timp a unui nou limbaj”²⁸, dorind să redea în operele lor apropierea de sacru și desăvârșire, deoarece „aurul este postamentul cunoașterii, tronul înțelepciunii”²⁹. Dacă ne gândim însă la faptul că ei erau reprezentanții unei noi mișcări apărute la Viena pe la 1897, perioadă în care existau încă anumite canoane impuse în artele vizuale, se poate deduce faptul că unul dintre scopurile utilizării acestor nuanțe calde era acela de a capta atenția privitorului, de a-i modela gustul estetic după noile tendințe.

Mergând adeseori la Universitate de-a lungul anilor petrecuți în Viena, Lucian Blaga a avut cu siguranță ocazia să intre în contact cu operele lui Klimt, deoarece acesta a realizat o serie de picturi pe plafonul sălii de ceremonii, cu tema „Triumful luminii asupra întunericului”. Aceste opere erau menite să reprezinte, fiecare în parte, facultățile de *Filozofie*, *Medicină* și *Jurisprudență*, dar stilul abstract și ambiguu al lui Klimt i-a intrigat pe membri facultății fără ca acesta să fie afectat de opiniile critice formulate la adresa lui. De asemenea, „timbrele și bancnotele austriece erau concepute de către secesioniști”³⁰, principalele clădiri publice erau realizate în conformitate cu viziunea lor asupra lumii și o Galerie de Artă Modernă a fost deschisă la inițiativa lor. Toate aceste detalii, cu siguranță și-au lăsat amprenta și asupra percepției despre lume și viață a poetului.

La o analiză amănunțită, în special asupra primului volum de poezii blagiene, *Poemele luminii*, poate fi observat faptul că imaginile solare sunt cele care predomină, fiind parcă o întruchipare în logos a imaginilor vizuale realizate de Klimt. „Pictorul luminilor”, așa cum a fost supranumit Blaga, compune opere de o „strălucire” aparte care poate fi identificată cu precădere în imaginile cosmice prin simbolul soarelui, lunii și astrelor: „Soarele în răsărit” (*La mare*), „cum se izbesc de geamuri razele de lună” (*Liniște*), „mă-nchin luminii voastre, stelelor” (*Stelelor*), „și-aprins în valuri de lumină” (*Vreau să joc!*). În acest fel, atât diminețile, cât și nopțile blagiene sunt cufundate în unde luminoase, el însuși fiind un exponent al acestui univers transcendent: „De ce-n aprinse dimineți de vară/mă simt un picur de dumnezeire pe pământ” (*Pax magna*), „în nopți adânci de iarnă/când sori independenți s-aprind pe cer” (*Pax magna*). De asemenea, luminoase sunt și metaforele privitoare la sufletul, bucuria și căldura interioară: „Lumina ce-o simt/năvălindu-mi în piept când te văd” (*Lumina*), „am prea mult soare-n mine” (*Mi-aștept amurgul*). În asociere cu interioritatea luminoasă a eului, pot fi plasate și imaginile referitoare la sursa fericirii, femeia: „după ochii tăi – scăpărătorii /-care de luminoși ce-ți sunt, copilo/nu văd niciodată umbre” (*Primăvară*), „lumina mea” (*Izvorul nopții*). Așadar, imaginea picturală a acestor versuri este una dominată de auriu, de lumină, de strălucire, precum picturile lui Gustav Klimt sau reprezentarea vienezelor care „parcă ar fi dorit ca martor al vieții lor numai soarele”³¹.

Un alt punct în care arta secesionistă și opera lui Blaga sunt convergente îl reprezintă ritmul predominant curbiliniu al stilului amândurora. În ceea ce privește creația lui Klimt, analizând cu precădere portretele feminine, se pot identifica o multitudine de „simboluri caleidoscopice – cercuri, volute”³², „forme ovale de ochi, elipsele despicate vulvar”³³, acestea fiind plasate pe veșmintele modelelor reprezentate, ca semn

al gingășiei, al întregului, al grațiosului. Trei dintre cele mai reprezentative tablouri ale sale sunt *Portretul Adelei Bloch-Bauer, Danae și Sărutul*, toate mizând pe juxtapunerea simbolurilor feminine amintite anterior cu cele masculine – pătratul, dreptunghiul, triunghiul, formând un tot unitar în care psihicul se îmbină într-un mod armonios cu materia, cu teluricul. De asemenea, liniile curbe, rotunjite pot fi identificate în conturul veșmintelor care se amestecă într-un „continuum unitar al liniei”³⁴ cu habitatul. Gestică, poziția mâinii, a trupului, toate sunt redată cu multă grație, sugerând o linie vălurită. Această apetență înspre liniile curbe, întruchipate în special în imaginea cercului care desemnează „etapele perfecționării interioare, armonia progresivă a spiritului”³⁵ nu domină doar creațiile lui Klimt, ci și operele celorlalți secesioniști printre care Koloman Moser. Posterul realizat de el pentru cea de-a XIII-a ediție a expoziției secesiunii care a avut loc în 1902 are în centrul lui un cerc aflat la intersecția cu alte trei astfel de simboluri ale perfecțiunii. În plus, coperta revistei *Ver Sacrum* din anul 1899 realizată de Otto Wagner cuprinde numeroase cercuri ce par a se afla pe punctul de a fi distorsionate de o ființă născută din filele revistei, simbol al opozițiilor față de această mișcare radicală.

Cu privire la opera lui Blaga, ritmul curbiliniu ilustrat în creațiile secesioniștilor poate fi observat încă din prima poezie ce deschide volumul *Poemele luminii* prin imaginea lumii-„corolă de minuni” ce „indică un sens al perfecțiunii văzută ca rotunjime, circulară sau sferică”³⁶. În ilustrațiile spațiului mioritic, liniile curbe pot fi identificate cu ușurință prin imaginile dealurilor, văilor și câmpiilor: „peste văi/și peste munți și peste șesuri” (*Izvorul nopții*), „Pretutindeni pe pajiști și pe ogor” (*Paradis în destrămare*). Spațiul celest este reprezentat sub forma unui arc prin sugestia bolții și descrie o mișcare circulară oferită de succesiunea zi-noapte și deplasarea astrelor: „Liniște este destulă în cercul/ce ține laolaltă doagele bolții” (*Liniște între lucruri bătrâne*). Atunci când cele două spații se îmbină, creează imaginea unei sfere care „traduce la el nu numai perfecțiunea universului, ci și atributul de matrice protectoare, de înveliș securizant”³⁷: „Ai trăit cândva pe funduri de mare/și focul solar l-ai ocolit pe de-aproape” (*Pasăre sfântă*), „văd bolți prăbușite în apă” (*Fum căzut*). În acest „spațiu-matrice, înalt și indefinit ondulat”³⁸, la o scară mult mai restrânsă, pot fi identificate și alte linii curbe, în special în imaginile vizuale referitoare la prezența feminină: „Ca dintr-o nevăzută amforă rotundă/îți verși mlădie trupul gol în iarbă” (*Moartea lui Pan*), „arcuirea zveltă a sprâncenei tale” (*Hafis*). „Putem spune așadar că, atunci când poetul trasează liniile cele mai generale ale unei geometrii cosmice specifice, figurile care se constituie sunt cele ale cercului și sferei”³⁹, proces care poate fi observat și în creația secesioniștilor, însăși Casa Secesiunii având

plasată deasupra o cupolă aurită în formă sferică.

În ceea ce privește simbolul central al mișcării de secesiune, acesta este cu siguranță șarpele, ales datorită conotațiilor bogate, el fiind atât întruchiparea binelui, cât și a răului. La intrarea în Casa Secesiunii, puteau fi observate cele trei furii având capul acoperit cu șerpi, simbolizând redeșteptarea vieții instinctuale din fiecare operă în parte. De asemenea, la baza desenului *Nuda Veritas* din primul număr al revistei *Ver Sacrum* pot fi identificate aceste ființe ambivalente, creând alături de simbolurile vernale și oglinda prezente în desen un adevărat nucleu-imagine a redescoperirii sinelui și a reflectării asupra interiorității. Această reprezentare grafică a fost dezvoltată ulterior de Klimt în seria de picturi intitulată *Water Serpents* în care senzualitatea femeii dobândește noi valențe, fiind asemănată, datorită liniei mlădioase a trupului, cu un șarpe, simbol al vigilenței, al fecundității, dar și al ispitei.

Toate aceste sensuri metafizice pe care le primește noțiunea de „șarpe” se regăsesc și în opera poetului Blaga, însăși înclinația lui înspre mișcările ce descriu întoarcerea, scufundarea și îmbrățișarea sugerând aceste lucruri. Spațiul mioritic prezentat în această formă oferă iluzia unui Uroboros ce descrie „un ciclu de evoluție închis asupra sieși”⁴⁰. În acest spațiu protector, securizant, în care lumea htoniană și lumea cerească se unesc, pot fi identificate și alte astfel de simboluri, fiecare cu semnificația proprie. La fel ca în opera lui Klimt, acest simbol are o dublă accepție, fiind o întruchipare a binelui pe de o parte, dar și a maleficului pe de altă parte. O poezie ilustrativă pentru prima noțiune este poemul *Către cititori* în care „Șarpele binelui”, în asociere cu soarta, arhanghelii, cerul și sentimentele reprezintă o noțiune fundamentală asupra căreia eul liric a meditat îndelung. Fiind și un simbol primordial, el reprezintă corporalizarea ispitei, fiind pus adeseori în asociere cu femeia: „Când șarpele întinse Evei mărul, îi vorbi” (*Eva*), „un nou măr al cunoașterii crește/să-ți prăpădească sămânța cu șerpii lui” (*Piatra vorbește*). De asemenea, cripticul și misterul sunt alte semnificații pe care le dobândește șarpele în contextul operei lirice bliagene: „S-a duce tot mai adânc până unde/se-nchid toamna șerpilor sub stâncă” (*Haiducul*).

Ultima, dar nu cea din urmă asemănare între operele de artă de factură secesionistă și înclinația artistică a lui Blaga o reprezintă dorința de a șoca prin intermediul unei perspective inedite, originale, realizate pe baza unor asocieri neobișnuite între elemente grafice sau cuvinte. Artiștii expresioniști care „se revarsă panteistic în elemente, în pământ, în soare, în stele, în faună și floră”⁴¹ reușesc să modeleze aceste noțiuni astfel încât să transforme antitezele în complementaritate. Una dintre cele mai controversate picturi ale lui Klimt este *Medicina*, deoarece pictorul a ales un mod metaforic de a reprezenta ciclul vieții, în contradicție cu expectanțele medicilor și profesorilor

care aveau viziuni clasice asupra acestei științe. Klimt, pentru a reda semnificațiile acestei discipline, folosește simboluri împrumutate din Grecia antică, precum Hygeia, „ambiguitatea par excellence”⁴², care îi oferă șarpelui potirul Lethei pentru a bea din lichidul său primordial. Prin această reprezentare, Klimt înfățișează unirea vieții cu moartea, speranța regenerării și a vindecării. Etapele existenței sunt reprezentate printr-o serie de siluete stilizate, iar despărțirea sufletului de trup este redată prin intermediul unei femei, desprinsă de grupul compact din partea dreaptă a tabloului. Hygeia, plasată în prim-plan, este singura care poate vindeca, fiind detașată de vârtoarea în care sunt prinse celelalte ființe. Această perspectivă inedită asupra medicinei ca știință a trezit multe controverse, în primul rând datorită orizontului limitat al privitorilor. Un alt exemplu grăitor îl reprezintă pictura *Jurisprudența* care, în mod tradițional, trebuia să fie reprezentată sub forma unei medieri între sărăcie și bogăție, între bărbat și femeie, între producător și consumator, idee surprinsă inițial de Klimt prin intermediul unei balanțe la care a renunțat ulterior dintr-un sentiment de revoltă la adresa celor care i-au criticat operele anterioare de pe plafonul Universității. Această nemulțumire interioară s-a materializat într-o reprezentare a Jurisprudenței ca întruchipare a crimei și pedepsei.

Astfel de asocieri contradictorii canoanelor impuse pot fi identificate și în operele lirice ale lui Blaga, acesta recurgând la „exagerarea nelimitată a senzației, la transcendentalizarea viziunii”⁴³, un bun exemplu pentru acest proces de hiperbolizare fiind poezia *Lumina*. Raportul stabilit între intensitatea sentimentelor și momentul primordial este cel care intrigă, datorită dimensiunilor copleșitoare „Lumina ce-o simt/năvălindu-mi în piept când te văd/oare nu e un strop din lumina/creată în ziua dintâi/din lumina aceea-nsetată adânc de viață?”. Rămânând în planul transcendentului, un alt lucru ce stârnește interesul și suscită imaginația este inversarea raportului om-Divinitate sau materie-suflet prin imaginea captivitate-libertate: „O, vreau să joc, cum niciodată n-am jucat/ Să nu se simtă Dumnezeu/în mine/un rob în temniță încătușat”(Vreau să joc!). De asemenea, asocierea între bine și rău, între sacru și profan oferă imagini grăitoare pentru viziunea poetică raportată la cele două planuri ale existenței: „De unde-și are raiul-/ lumina?-Știu:Îl luminează iadul/cu flăcările lui”(Lumina raiului). Aceste versuri, în aparenta lor simplitate, contrazic percepția lectorilor cu privire la universul celest luminiscent, deoarece Blaga îi subminează autonomia și forța creatoare. Aceste puține stihuri luate drept exemplu scot la suprafață spiritul inovator al poetului și dorința de a depăși toate barierele culturale impuse.

Fiind analizate toate aceste conexiuni ce se stabilesc între creația lui Blaga și arta secesionistă, nu doar de ordin cromatic și simbolic, ci și de ordin formal, în

ceea ce privește crearea unui univers abstract, concluzia care se impune este aceea că Blaga a fost influențat într-un mod decisiv de arta vieneză, aceasta având un efect catalitic asupra stilului și operei sale, influența ei fiind „mai masivă și mai susținută”⁴⁴ decât a celorlalte culturi precum cea franceză sau indiană. Dacă spiritul francez îndeamnă la imitație, cultura germană nu se vrea a fi copiată, ci îl îndeamnă pe lector „a-și căuta și exprima natura proprie, caracterul particular, originalitatea spirituală”⁴⁵. Astfel, desfășurându-și o mare parte din activitate în cercul acestor elite de origine germană, Blaga a preluat elemente pe care le-a dezvoltat conform viziunii proprii, redescoperind resursele estetice ale culturii populare, făcând o sinteză inedită între arhaic și modern.

Note:

1. George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, București, Editura Minerva, 1976, p. 101.
2. Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*, Iași, Editura Polirom, 2005, p. 18.
3. George Gană, *op.cit.*, p. 104.
4. Carl E. Schorske, *Viena fin-de-siècle. Politică și cultură*, Iași, Editura Polirom, 1998, p. 197.
5. *Ibidem*.
6. *Ibidem*.
7. *Ibidem*.
8. Lucian Blaga, *Hronicul și cântecul vârstelor*, București, Editura Minerva, 1990, p. 29.
9. *Ibidem*, p. 69.
10. *Ibidem*, p. 141.
11. *Ibidem*, p. 133.
12. *Ibidem*, p. 134.
13. Ovid. S. Crohmălniceanu, *Literatura română și expresionismul*, București, Editura Universalia, 2002, p. 7.
14. Lucian Blaga, *op.cit.*, p. 154.
15. Carl E.Schorske, *op.cit.*, p. 205.
16. *Ibidem*.
17. *Ibidem*.
18. *Ibidem*.
19. Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri, Vol. I*, București, Editura Artemis, 1994, p. 75.
20. *Ibidem*, p. 78.
21. George Gană, *op.cit.*, p. 187.
22. Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, *op.cit.*, p. 387.
23. Lucian Blaga, *op.cit.*, p. 132.
24. Carl E.Schorske, *op.cit.*, p. 203.
25. *Ibidem*.
26. Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, *op.cit., Vol. II*, p. 254.
27. Carl E.Schorske, *op.cit.*, p. 249.
28. *Ibidem*, p. 207.
29. Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, *op.cit., Vol. I*, p. 155.

30. Carl E.Schorske, *op.cit.*, p.224.
 31. Lucian Blaga, *op.cit.*, p.132.
 32. Carl E.Schorske, *op.cit.*, p.253.
 33. *Ibidem*, p.254.
 34. *Ibidem*, p. 203.
 35. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op.cit.*, Vol. I, p. 295.
 36. Ion Pop, *Lucian Blaga-universul liric*, București, Editura Cartea Românească, 1981, p. 112.
 37. *Ibidem*, p.127.
 38. Lucian Blaga, *Trilogia culturii II – Spațiul mioritic*, Editura Humanitas, 1994, p.17.
 39. Ion Pop, *op.cit.*, p.128.
 40. Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, *op.cit.*, Vol. III, p. 416.
 41. Mircea Vaida, *Lucian Blaga. Afinități și izvoare*, București, Editura Minerva, p.101.
 42. Carl E.Schorske, *op.cit.*, p.226.
 43. Dumitru Micu, *Lirica lui Lucian Blaga*, București, Editura pentru Literatură, p.13.
 44. Ovid. S. Crohmălniceanu, Klaus Heitmann, *Cercul literar de la Sibiu și influența catalitică a culturii germane*, București, Editura Universalia, 2000, p.5.
 45. *Ibidem*, p.6.
- Bibliography:
- Blaga, Lucian, *Hronicul și cântecul vârstelor / The Chronicle and the Song of the Ages*, București, Editura Minerva, 1990.
 Blaga, Lucian, *Trilogia culturii II – Spațiul mioritic / Trilogy of Culture II*, Editura Humanitas, 1994.
- Blaga, Lucian, *Opere I – poezii antume / Works I*, București, Editura Minerva, 1982.
 Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității / Five Faces of Modernity*, Iași, Editura Polirom, 2005.
 Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri, vol. I, II, III / Dictionary of Symbols*, București, Editura Artemis, 1994.
 Crohmălniceanu, Ovid. S., *Literatura română și expresionismul / Romanian Literature and the Expressionism*, București, Editura Universalia, 2002.
 Crohmălniceanu, Ovid. S., Heitmann, Klaus, *Cercul literar de la Sibiu și influența catalitică a culturii germane / The Sibiu Literary Circle and the German Culture influence*, București, Editura Universalia, 2000.
 Fliedl, Gottfried, Gustav Klimt. *The World in Female Form*, Publishing House Taschen, 2006.
 Gană, George, *Opera literară a lui Lucian Blaga / The Literary Works of Lucian Blaga*, București, Editura Minerva, 1976.
 Micu, Dumitru, *Lirica lui Lucian Blaga / The Poetry of Lucian Blaga*, București, Editura pentru Literatură, 1967.
 Pop, Ion, *Lucian Blaga-universul liric / Lucian Blaga – his poetry*, București, Editura Cartea Românească, 1981.
 Schorske, Carl E., *Viena fin-de-siècle. Politică și cultură / Fin-De-Siècle Vienna. Politics and Culture*, Iași, Editura Polirom, 1998.
 Vaida, Mircea, *Lucian Blaga. Afinități și izvoare / Lucian Blaga. Affinities and Sources*, București, Editura Minerva, 1975.

