

Creative Commons License: CC BY-SA 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.en>

Andrzej Zawadzki

Katedra Komparatystyki Literackiej

Wydziału Polonistyki

Uniwersytetu Jagiellońskiego

e-mail: andrzej.zawadzki@uj.edu.pl

ORCID: 0000-0002-9118-6343

Lucian Blaga: rumuńskie horyzonty przestrzenne

Lucian Blaga (1895–1961), należący do najważniejszych filozofów rumuńskich I połowy XX wieku, w Polsce jest słabo znany¹. Jego najbardziej cenionymi dziełami filozoficznymi są tak zwane trylogie z lat czterdziestych: *Trilogia cunoașterii* [Trylogia poznania] (1943), *Trilogia culturii* [Trylogia kultury] (1944) oraz *Trilogia valorilor* [Trylogia wartości] (1946). Problematyka przestrzeni zajmuje ważne miejsce w filozofii kultury Blagi, wyłożonej najpełniej w drugiej z wymienionych tu trylogii, i jest jej integralną częścią. Zanim więc przejdę do spraw bezpośrednio związanych z problematyką tego artykułu, muszę, oczywiście w największym skrócie i o tyle, o ile jest to w tym miejscu niezbędne, przedstawić założenia tej filozofii.

Kategorie nieświadomości, matryce stylistyczne i nismus formativus: Główne założenia teorii kultury Luciana Blagi

Fundamentalne dla koncepcji Blagi jest założenie o podstawowej roli nieświadomości jako źródła wszelkiej twórczości kulturowej. W swej koncepcji nieświadomości Blaga nawiązuje nie do Freudowskiego rozumienia

¹ W języku polskim ukazał się wybór wierszy Blagi *Poematy światła i inne utwory*, wyb., przeł. i posłowie L. Szuperski, Kraków 1978.

tego pojęcia, lecz do tradycji wcześniejszej, czyli romantycznej filozofii natury, którą jednak traktuje jedynie jako zapowiedź, zbiór intuicji do opracowania i rozwinięcia². Jak się wydaje, źródła koncepcji Błagi należy zatem szukać w dziewiętnastowiecznej, idealistycznej filozofii niemieckiej, która od Kanta, przez Fichtego oraz Schellinga aż do Eduarda von Hartmanna upatrywała, w mniejszym czy większym stopniu, źródeł twórczości właśnie w sferze tego, co nieświadome³.

Nieświadomość, czy raczej to, co nieświadome, *inconștientul*, to nieświadomy duch, czy też *noos* [TC, s. 80], rozległa, aktywna i dynamiczna rzeczywistość duchowa. Nieświadome jest całkowicie niezależne od świadomości i wobec niej heterogeniczne, jest „inną dziedziną” (*celălalt tărâm*), stanowi zatem autonomiczny, odrębny, jak też głębszy ontycznie poziom, a w konsekwencji ma wobec świadomości pozycję uprzywilejowaną. Błaga określa go też jako nieświadomy *noos*⁴.

Nieświadome jest uporządkowane, ma – to może najbardziej interesujący i oryginalny wkład rumuńskiego myśliciela w filozofię nieświadomości – strukturę kategorialną, analogiczną do tej, w którą jest wyposażona

² L. Błaga, *Trilogia culturii w: Opere*, vol. 9, București 1985, s. 92 (dalej jako TC z podaniem numeru strony).

³ By przywołać kilka tylko dobitnych sformułowań: „twórca, który dzieło zawdzięcza swej genialności, nie wie, skąd biorą się u niego idee do tego dzieła [...]” [I. Kant *Krytyka władzy sądzenia*, przeł. J. Gałęcki, Warszawa 1986, s. 232]. Schelling w *Filozofii sztuki* stwierdza, że „Wiadomo już od dawna, że w sztuce nie wszystko osiąga się świadomie, że ze świadomą czynnością musi łączyć się nieświadoma moc i że doskonała jedność i wzajemne przenikanie się obydwu tworzy to, co w sztuce najwyższe” [F. Schelling, *Filozofia sztuki*, przeł. K. Krzemień, Warszawa 2015, s. 483], a w *Systemie idealizmu transcendentnego* powiada: „Dzieło sztuki ukazuje nam tożsamość aktywności świadomej i nieświadomej” [F. Schelling, *System idealizmu transcendentnego*, przeł. K. Krzemień, Warszawa 1979, s. 357]. Fichte traktował geniusza jako amoralnego, arbitralnego i nieświadomego [zob. L. Pareyson, *Estetica dell'idealismo tedesco*, Milano 2014, t. 2: *Fichte e Novalis*, s. 78]. Eduard von Hartmann traktuje świadomość i nieświadomość jako dwie postaci aktywności ludzkiego ducha: „W świetle naszych wcześniejszych badań alternatywa, czy świadome współuczestniczy, czy nie, w powstawaniu wszystkich i każdego świadomego procesu duchowego nie jest zbyt trudną do rozstrzygnięcia. Już istotowa równość [Wesengleichheit] świadomej i nieświadomej działalności duchowej nie pozwala na stwierdzenie ich zasadniczej odmienności ich źródeł” [E. von Hartmann, *Filozofia nieświadomego. Wybór tekstów*, przeł. B. Markiewicz, Warszawa 1982, s. 41]. W swej estetyce niemiecki filozof wyróżnia tak zwane przez niego nieświadome piękno formy, lub przyjemność zmysłową, jako pierwszy stopień konkretyzacji piękna, jak też zakłada, że „piękno formy jest czynnikiem racjonalnym, a sytuując się w sferze podświadomości (przy świadomości wyłącznie zmysłowej) pozostaje ono racjonalnością nieodkrytą” [D. Pakalski, *Estetyka Eduarda von Hartmanna*, Toruń 2013, s. 133]. O Schellingu i von Hartmannie Błaga wspomina zresztą bezpośrednio w swej pracy [zob. TC, s. 84].

⁴ Tym prymatem nieświadomego *noosu* nad świadomym *logosem* Błaga dystansuje się od idealizmu i panlogizmu Hegla [TC, s. 455–456].

Kantowska świadomość transcendentalna⁵. Kategorie tej świadomości – substancja, przyczynowość, jedność i inne – porządkują, jak wiadomo, doświadczenie bezpośrednie, zmysłowe, określają świat dany jako przedmiot możliwego poznania [TC, s. 409], są „formalno-konstytutywnymi momentami inteligencji” [TC, s. 402]. Błaga określa je jako kategorie receptywności. Kategorie nieświadomości natomiast są określone jako kategorie spontaniczności, gdyż jako „efektywne, realne moce obecne w nieświadomości” [TC, s. 439] determinują i kształtują podstawy duchowej twórczości człowieka, który nie jest świadomy ich wpływu; jako kategorie abisalne, by podkreślić ich „głębinowy”, nieświadomy charakter, czy też funkcję swoistego *a priori* [TC, s. 413]; jako kategorie stylistyczne, przy rozumieniu stylu jako środka służącego przekraczaniu i kształtowaniu przez człowieka sfery bezpośredniości, które jest warunkiem wszelkiej twórczości kulturowej [TC, s. 450–452]⁶. W przeciwieństwie do kategorii receptywności, kategorie spontaniczności cechują się, oprócz swego charakteru nieświadomego, także tym, że nie zachowują strukturalnej trwałości i jednolitości, lecz są, by tak rzec, „giętkie”, mogą wchodzić ze sobą w relacje, wypierać jedno drugie w ramach tego samego gatunku, interferować między sobą, przekształcać się, ulegać „restrukturyzacji”, a także wyczerpywać. Dalej, nie mają charakteru uniwersalnego, lecz „lokalny”, w różnych obszarach geograficznych, historycznych okresach czy u różnych ludów można odnaleźć różne kategorie spontaniczności. Wreszcie, kategorie spontaniczności wyraźniej też świadczą o twórczym charakterze ludzkiego ducha niż kategorie receptywności, a „przejawiają się w planie świadomym w formie zrealizowanej w różnych wytworach kultury” [TC, s. 99; 418].

Tak scharakteryzowane, abisalne, nieświadome, stylistyczne kategorie spontaniczności tworzą tak zwaną matrycę stylistyczną. Jest ona „nieświadomym zespołem”, „może być trwałym substratem wszystkich dzieł życia jakieś jednostki; matryca stylistyczna może być, przynajmniej jeśli chodzi o czynniki zasadnicze, podobna, aż to równoważności, u większej liczby jednostek, u całego ludu, a nawet u części ludzkości w tej samej epoce” [TC, s. 177]. Błaga definiuje ją także jako „wiązkę kategorii, które z nieświadomości odciskają się na wszystkich wytworach ludzkiej ręki, a nawet życia, o tyle, o ile może ono być kształtowane przez ducha” i dodaje: „W tym

⁵ Pomijam tu, jako zbyt techniczną, szczegółową dyskusję problematyki kategorii w filozofii pokantowskiej, którą przeprowadza Błaga [zob. TC 402–407].

⁶ Podobnie, pomijam tu konkretne rozważania Błagi dotyczące problematyki stylu w kontekście filozoficznym, historycznym, jednostkowym, zbiorowym pokoleniowym itd. [TC, s. 69–80; 439–441].

kontekście musimy odnotować, że nasz «świat» nie jest kształtowany tylko przez kategorie świadomości, ale też przez wiązkę innych kategorii, których siedzibą jest nieświadomość” [TC, s. 179–200]⁷.

Kategorie nieświadomości są zatem wyrazem dążenia ducha do kształtowania rzeczywistości, które Błaga określa zarówno rumuńskim terminem *nazuință formativă*, jak i łacińskim *nisus formativus*⁸. Matryca stylistyczna, w swej funkcji kategorialnej, odciska się, ze skutkami kształtującymi, na dziełach sztuki, koncepcjach metafizycznych, koncepcjach etycznych i społecznych, a także, co interesujące, na wizjach i doktrynach naukowych. Błaga dość jasno sugeruje (choć tej myśli bliżej nie rozwija), że matryca ta „generuje” nie tylko formy kulturowe, lecz także naukowe opisy świata, które skłonni bylibyśmy uznać za przejrzyste, neutralne i nieuwarunkowane kulturowo, czy też „stylistycznie”. Jako przykład filozof podaje przestrzeń trójwymiarową (zapewne chodzi tu o tak zwaną przestrzeń euklidesową):

Gdy na przykład kosmologia wyobraża sobie przestrzeń nieskończoną trójwymiarową, to ta konstrukcja teoretyczna nie ma podstaw w przestrzenności zmysłowej, niezdeterminowanej, ani też nie w niej należy szukać jej kryteriów, lecz raczej w pewnej kategorii nieświadomej, abisalnej, o naturze *stylistycznej*. Naukowiec, wyposażony w jakąś matrycę stylistyczną, uzna za „prawdopodobne” tylko te hipotetyczne twory i konstrukcje, które poza argumentami logicznymi i intuicyjnymi odzwierciedlają się przez swą strukturę i kategorie *abisalne* [TC, s. 417].

Jak się zdaje, matrycę stylistyczną i składające się na nią kategorie można więc uznać za jakąś odmianę kulturowego *a priori*, najbliższą chyba koncepcji epistem Foucaulta, a poglądy Błagi za bliskie jakiejś odmianie kulturowego konstruktywizmu, czy też stanowisku, które zakłada, że także nauka jest swego rodzaju kulturową praktyką, uwarunkowaną przez czynniki wobec niej zewnętrzne, a nie wiedzą „czystą” i w pełni obiektywną.

⁷ W innym miejscu [TC, s. 455] Błaga utożsamia matrycę stylistyczną ze wspomnianym wyżej „nieświadomym noosem”. Inne przykłady przejawów kategorii abisalnych w różnych kulturach zob. TC, s. 393–399.

⁸ Jak się wydaje, koncepcja Błagi jest tu nieodległa od teorii form symbolicznych Ernsta Cassirera, pojmowanych *jako* podstawowe energie duchowe. U Cassirera jednak te formy mają charakter świadomy [zob. E. Cassirer, *Logika nauk o kulturze*, przeł. P. Paszutowicz, Kęty 2011, s. 52].

Horyzont przestrzenny a pejzaż: Blagi koncepcja przestrzeni

Blaga wyróżnia pięć grup kategorii: przestrzenne, czasowe, formacyjne, „atmosfery globalnej” (które określa, bardziej szczegółowo, jako „nieświadomie aksjologiczne”) oraz orientacji [TC, s. 410]. Skupię się oczywiście na tych pierwszych, dopełniając ich charakterystykę o pewne istotne aspekty kategorii aksjologicznych i orientacyjnych, na tyle, na ile przestrzenne kategorie wchodzą z nimi w związki. Wśród kategorii, składających się na matrycę stylistyczną, horyzonty przestrzenne, zresztą podobnie jak i czasowe, mają znaczenie podstawowe. Nie są one formami naoczności (jak u Kanta), czy też kategoriami intelektu. Blagi nie interesuje przestrzeń rozumiana tak, jak ujmują ją fizyka czy matematyka, zwłaszcza nowożytne, lecz przestrzeń jako „twórczy czynnik duchowy”⁹ i jej kulturowe oddziaływanie. Horyzonty przestrzenne są elementarnymi strukturami i funkcjami najgłębszych warstw duchowości człowieka, „integralną częścią bytu i substancji naszego życia”, zaś „powstają i strukturyzują się pod naciskiem pewnego pierwotnego dążenia ducha do kształtu [*cadru*]” [TC, s. 119]. Ich funkcją nie jest zatem bierne przyjmowanie i „opracowywanie” jakiegoś materiału pochodzącego z doświadczenia zewnętrznego, lecz aktywne tworzenie i organizowanie ludzkiej rzeczywistości. Mogą one całościowo kształtować stylistyczną strukturę jakiejś kultury, jak również cechujące ją zbiorowe odczucie bytu i istnienia¹⁰.

Rumuński filozof wyraźnie oddziela nieświadome horyzonty przestrzenne od pejzażu, czy też krajobrazu¹¹. Pejzaż to zbiór wyobrażeń spajalnych tworzonych świadomie, zmysłowych, danych bezpośrednio, „materialnych”, mnogich i różnorodnych, zmiennych i naznaczonych uczuciowo; można też do nich odnieść pojęcie malowniczości. Horyzonty przestrzenne, jak wszystkie kategorie nieświadomości, mają natomiast charakter latentny, jednorodny i organiczny. Blaga, by podkreślić ich charakter swoiście kategorialny, niezależny i głębszy od tego, co dane sensualnie, wprost i powierzchniowo, opisuje je za pomocą takich określeń, jak: matryca przestrzenna, schemat, struktura, kościec, przestrzeń sumaryczna, niezmienna rama. Krajobraz jest więc zjawiskiem powierzchniowym, a horyzont przestrzenny formą czy strukturą głęboką, która zachowuje swą tożsamość niezależnie od przemian krajobrazu, co więcej – determinuje konkretne i różnorodne formy pejzażu. Relacja człowieka z pejzażem ma charakter świadomy, a z horyzontem przestrzennym – nieświadomy. Między głębokim horyzontem a po-

⁹ Zob. L. Blaga, *Przestrzeń pasterska*, przeł. I. Kania, „Literatura na Świecie” 1998, nr 9, s. 89.

¹⁰ Tamże, s. 91.

¹¹ Blaga odróżnia te pojęcia, choć, zdaje się, nie zawsze jasno i konsekwentnie.

wierzchniowym krajobrazem może zachodzić zgodność, ale też, co interesujące, sprzeczność:

jakiś duch, indywidualny bądź zbiorowy, może nie świadomie żyć w określonym horyzoncie przestrzennym nawet wtedy, gdy rzeczywisty krajobraz jego codziennego życia na każdym kroku wchodzi w sprzeczność ze strukturą przestrzeni nieświadomej [TC, s. 118].

Tę sprzeczność Błaga pokazuje dokładnie przy charakterystyce przestrzeni rumuńskiej, do czego jeszcze powrócę.

Horyzonty przestrzenne jako kategorie nie są „czystymi”, zamkniętymi w sobie strukturami, lecz wchodzą w relacje z innymi kategoriami, zwłaszcza tymi, które Błaga określa jako kategorie „atmosfery globalnej”, lub jako „nieświadomie aksjologiczne”, oraz kategoriami orientacji. Można by je określić ogólnie jako pewne złożone struktury sensu. Przykładowo, tej samej kategorii przestrzennej różne kultury mogą nadawać odmienne znaczenia i inaczej ją wartościować. Te aksjologiczne operacje Błaga śledzi na przykładzie różnic w sztuce: choć i artysta europejski, i artysta indyjski (chodzi o klasyczne formy sztuki Europy i Indii) „nieświadomie” żyją w horyzoncie przestrzeni nieskończonej, ten pierwszy nadaje jej sens pozytywny, zaś ten drugi – negatywny. W sztuce europejskiej forma początkowa „oddycha otwarta, w szerokim horyzoncie, rozrzedzanym w nieskończoność”, ekspanduje, poszerza się, dążąc do wielkiej nieskończoności¹². Sztuka indyjska, mimo niezwykłego bogactwa i wybujałości form, sugeruje ruch ku nieskończoności małej, lecz gęstej, „wibruje wewnątrznie” [TC, s. 145]¹³. Tę samą tendencję do negatywnej waloryzacji przestrzeni nieskończonej, utożsamianej z kręgiem samsary, oraz, w rezultacie, dążenie do „inwolucji” pozornego bytu osobowego aż do utożsamienia z bezosobowym Atmanem, odnajduje Błaga w większości wielkich filozoficzno-religijnych systemów indyjskich: w klasycznym braminizmie, Sankhji, dżinizmie, buddyzmie, systemie Nagardżuny [TC, s. 146–151].

¹² Podobny stosunek do przestrzeni jest, w myśli Oswalda Spenglera, jedną z cech faustowskiego człowieka Zachodu, „zatraconego w nieskończonej przestrzeni” [zob. O. Spengler, *Zmierzch Zachodu: zarys morfologii historii powszechnej*, przeł. J. Marzęcki, Warszawa 2014, s. 365]. Wspominam tu o Spenglerze, gdyż Błaga z nim polemizuje, o czym piszę dalej.

¹³ Heinrich Zimmer określa tę cechę sztuki indyjskiej jako „zjawisko ekspandującej formy” [tegoż, *Mity i symbole w indyjskiej sztuce i kulturze*, przeł. M. Szymański, Warszawa 2014, s. 165–168]. Błaga przywołuje prace Zimmera w kontekście swych uwag o mitologii indyjskiej [TC, s. 377, 379]. We wspomnianej tu rozprawie (s. 19), wydanej w 1946 roku, Zimmer zresztą, nieco podobnie jak Błaga, pisze o nieświadomym zanurzeniu ludzi w czasie i przestrzeni ich kultur.

Znaczeniowy charakter mają też tak zwane kategorie orientacji, przy czym termin orientacja należałoby tu rozumieć jako „orientowanie się na coś”, kierunek, kierowanie się w sensie fizycznym, które jest postawą dla tworzenia się sensów „wyższych”, egzystencjalnych, czy kulturowych. Mówiąc najkrócej, owe kategorie są „sposobem, w którym nieświadomość interpretuje fundamentalny sens wszelkiego możliwego ruchu w ramach jakiegokolwiek horyzontu” [TC, s. 151] i dopełniają aksjologiczną warstwę horyzontów przestrzennych całościową interpretacją egzystencji, czy życia w ogóle, jako trajektorii w perspektywie jej przeznaczenia. Człowiek Zachodu, funkcjonujący nieświadomie w ramach waloryzowanego pozytywnie horyzontu nieskończoności, swój stosunek do niego pojmuje zawsze jako ruch w przód, rozwój, dynamiczną, wręcz agresywną ekspansję, podbój. Taki stosunek do horyzontu Błaga określa jako anabazę. Hindus, żyjący również w horyzoncie nieskończoności, choć wartościowanym negatywnie, dąży do wycofania się z owego horyzontu, wykazując tendencję, określoną przez autora *Trilogia kulturii* jako katabaza. Jej najdobitniejszym przykładem jest kultura egipska, którą Błaga określa *en gros* Heideggerowskim terminem bycia ku śmierci¹⁴. Możliwy jest też neutralny stosunek do horyzontu, który Błaga, na podstawie danych etnograficznych, dostrzega w kulturze etiopskiej; miała ona wypracować wizję trajektorii życia jako bezruchu, organicznego wzrostu bez początku ani końca, w którym człowiek nie jest intruzem w porządku natury, ale jej momentem i przedłużeniem [TC, s. 152–155].

Swą koncepcję kategorii nieświadomości, w tym nieświadomych horyzontów przestrzennych, autor *Trilogia kulturii* rozwija w polemice z tak zwaną morfologią kultury, reprezentowaną między innymi przez Lea Frobeniusa¹⁵ i Oswalda Spenglera. Jak wiadomo, Spengler w *Zmierzchu Zachodu* badał, mówiąc oczywiście w wielkim skrócie, wypracowane głównie przez tak zwane przez niego wyższe kultury – do których zaliczał starożytną, zachodnią, egipską, chińską, arabską, Majów – wyobrażenia na temat przestrzeni i czasu, przejawiające się w sztuce, symbolice, ale także teoriach naukowych, głów-

¹⁴ T. Wilkinson w swej książce *Powstanie i upadek starożytnego Egiptu* uznaje Egipt za „cywilizację ogarniętą obsesją śmierci”, choć dodaje, że przedmiotem troski Egipcjan była nie śmierć sama, lecz raczej sposoby jej przezwyciężenia [T. Wilkinson, *Powstanie i upadek starożytnego Egiptu*, przeł. N. Radomski, Poznań 2019, s. 170]. Dostrzega tę obsesję już w prehistorycznych kulturach Egiptu, ale jej nasilenie datuje na lata po upadku Starego Państwa (2175–1700 p.n.e.) [zob. też O. Spengler, *Zmierzch Zachodu: zarys morfologii historii powszechnej*, s. 125].

¹⁵ Frobenius, antropolog i afrykanista, przebywał w Rumunii w roku 1917 wraz z okupującym wówczas ten kraj wojskiem niemieckim i prowadził badania głównie w Dobrudży. Zob. Leo Frobenius in România | Veni, vidi, velo!, archive.org/web/20130601225527/http://ciclist.wordpress.com/2012/06/25/leo-frobenius-in-romania/ [dostęp 31.08.2021].

nie matematyce. Błaga poświęca dyskusji z morfologią kultury wiele miejsca i trudno tu wchodzić w szczegóły tej polemiki, jednak jego zarzuty sprowadzają się w gruncie rzeczy do trzech kwestii: po pierwsze, Spengler wywodzi wszystkie cechy specyficzne poszczególnych kultur z jednego tylko i determinującego czynnika, jakim jest intuicja przestrzenna, którą niemiecki filozof określa jako prasympol głębi, czy też rozciągłości¹⁶. Przykładowo, dla apollińskiej kultury greckiej będzie to skończona, zamknięta w sobie bryła, dla faustowskiej kultury zachodniej przestrzeń nieskończona, a dla magicznej, arabskiej – sklepienie. Po drugie, ogranicza swe badania do wyobrażeń czy symboli tworzonych świadomie; po trzecie, traktuje kultury jako zamknięte w sobie organizmy [TC, s. 108–111]. Tymczasem Błaga, jak była o tym mowa, interesuje się czymś, co można by określić jako kulturową nieświadomość, zakłada wielość i przenikalność jej kategorii, jak też chce badać nie konkretne, zmysłowe czy symboliczne przedstawienia, ale kategorie, czy miejsca kategorialne, które mogą być zajmowane przez różne, choć – jak by zapewne wyraził się strukturalista – ekwiwalentne w ramach tego samego paradygmatu kategorialnego wyobrażenia, na przykład przestrzeni, czy czasu¹⁷.

Przestrzeń pasterska, przestrzeń stepowa

Wśród nieświadomych horyzontów przestrzennych Błaga wymienia zwłaszcza nieskończony, trójwymiarowy, wklęsły, płaski i nieskończony fałisty, znamieny dla głębokich warstw kultury rumuńskiej. Jak Błaga charakteryzuje ów horyzont? Na czym polega jego związek z duchowością rumuńską? W jakich cechach rumuńskiej kultury można dostrzec szczególnie wyraziste jego przejawy?

Falistość rumuńskiego horyzontu przestrzennego wyznacza powtarzająca się, rytmiczna i ciągła alternacja ruchu w górę i w dół, którego fizycznym,

¹⁶ Zob. O. Spengler, *Zmierzch Zachodu: zarys morfologii historii powszechnej*, s. 112.

¹⁷ Nie wszystkie zarzuty Błagi pod adresem koncepcji Spenglera wydają się uzasadnione. Niemiec rzeczywiście traktuje kultury jako organizmy [O. Spengler, *Zmierzch Zachodu: zarys morfologii historii powszechnej* s. 35; 94–99], ale metaforyka organiczna odnosi się u niego raczej do procesu nieuchronnego obumierania każdej kultury. Przestrzeń traktuje jako pojęcie [tamże, s. 101], zakłada też, że wyobrażenie świata, będącego projekcją duszy, powstaje z przekształconych w symbole elementów zmysłowych, wydaje się jednak dopuszczać pewien udział nieświadomości w powstawaniu tego wyobrażenia [tamże, s. 112]. Koncepcja przestrzennego prasympolu, przejawiającego się w różnych dziedzinach kultury (w tym także w nauce, na przykład matematyce) [tamże, s. 67], wydaje się nieodległa zarówno od Jugowskiego archetypu, jak i od matrycy stylistycznej u samego Błagi [tamże, s. 118–121].

geograficznym przejawem jest połonina – następstwo wzniesień i dolin¹⁸. W tej właśnie falistej przestrzeni jako matrycy przestrzennej Blaga upatruje metaforycznego „złotego klucza” do rumuńskości, która interesuje go najbardziej, choć jednocześnie uznaje, że owa matryca może mieć znaczenie szersze i tłumaczyć cechy kulturowej wyobraźni innych narodów, na przykład bałkańskich¹⁹. Ta falistość, nieświadome „bycie-na-połoninie” jest organicznie związane z cechującym Rumunów jako zbiorowość, *ethnos*, poczuciem losu, w którym można dopatrywać się jakiejś podstawowej, intuicyjnej wizji bytu i egzystencji. Jej najpełniejszym wyrazem jest niełatwy do przełożenia we wszystkich jego niuansach termin *dor*, słownikowo znaczący między innymi tęsknota, pragnienie. Za bliskie temu terminowi Blaga uznaje słowa *jale* (żałość, smutek) oraz *urâtul* (w tym kontekście: nuda, markotność). Rumuński filozof widzi w *dor* jakiś nieprzewidywalny składnik bytu, nieokreślony bliżej czar, kosmiczny ból, co więcej – kusi się o jego interpretację w duchu filozofii egzystencjalistycznej [TC, s. 294]. Zestawia go mianowicie z Heideggerowskim pojęciem troski (*Sorge*) jako podstawowego wymiaru egzystencjalnego²⁰. Oprócz tych ontologiczno-egzystencjalnych wymiarów *dor*, przejawia się on także w rumuńskiej twórczości ludowej – zwłaszcza w poezji i muzyce – w takich jej cechach, jak dążenie do niuansowania, pewna monotonia, wybór pewnych tonów.

Z falistym horyzontem przestrzennym jest także głęboko „zrośnięty” wewnętrzny rytm rumuńskiego języka, z metryką opartą na jambie i trocheju, która narzuca dominację wiersza raczej krótkiego, w przeciwieństwie do, na przykład, poezji nowogreckiej, cechującej się „oddechem szerokim jak morze”²¹. To zrośnięcie jest widoczne najpełniej w doinie – rumuńskiej bal-

¹⁸ Zob. L. Blaga, *Przestrzeń pasterska*, s. 88. Tytuł eseju Blagi, jak zresztą całego drugiego tomu *Trilogia culturii*, brzmi *Spațiul mioritic*. Nawiązuje on do znanej rumuńskiej ballady ludowej *Miorița*, której głównym motywem jest spokojne, pełne pogodzenia z losem oczekiwanie na śmierć przez pasterza, ostrzeżonego przez owieczkę, że jego towarzysze planują go zgładzić.

¹⁹ Tamże, s. 91.

²⁰ Blaga oddaje Heideggerowski termin *Sorge* jako *îngrijoare*. Tłumacz *Bycia i czasu* na rumuński, Gabriel Liiceanu, tłumaczy *Sorge* jako *grijă*, [zob. G. Liiceanu, *24 cuvânte cheie ale lui Heidegger*, București 2012, s. 93–104]. *Dor* w interpretacji Blagi można by też potraktować jako pewne nastrojenie, czy też położenie, w znaczeniu podstawowego otwarcia na byt [zob. M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 2004, s. 172–180]. Wspólnotowy, etniczny wymiar owej cechującej Rumunów tęsknoty wydaje się też nieodległy od Heideggerowskiego pojęcia doli jako pewnego sposobu „dziania się wspólnoty, ludu”, zob. *Bycie i czas*, s. 483. Na marginesie warto wspomnieć, że inny rumuński filozof, Constantin Noica jeden z rozdziałów swej książki *Creație și frumos* poświęcił właśnie pojęciu *dor*, zestawiając je z niemieckim terminem *Sehnsucht*, [zob. C. Noica, *Cuvânt împreună despre rostirea românească*, București 1996, s. 247].

²¹ Zob. L. Blaga, *Przestrzeń pasterska*, s. 96–97.

ladzie²². Jej struktura rytmiczna objawia coś z ludzkiego losu: jednostajny, miarowy, melancholijny ruch góra-dół, kolejne wznoszenia się i upadania²³. O ile rytmiczna struktura doiny, jak też wewnętrzny, głęboki rytm języka rumuńskiego były przykładami pełnej zgodności horyzontu przestrzennego i zrodzonej na jego gruncie twórczości ludowej, to egzemplifikacji zjawiska, polegającego na rozbieżności tegoż horyzontu i pejzażu, szuka Błaga w architekturze, a konkretnie w różnicach zachodzących w konstrukcji siedmiogrodzkich wiosek rumuńskich oraz saskich. I jedno, i drugie funkcjonują w tej samej przestrzeni fizycznej, nierzadko obok siebie, lecz ich budowa jest uwarunkowana odmiennymi horyzontami przestrzennymi. Choć Rumuni dawno już sprowadzili się z połonin na równiny, nadal tworzą swe rozproszone osiedla zgodnie z rytmem falistym. Mimo że Sasi od wieków żyją w Siedmiogrodzie, wciąż organizują swoją przestrzeń zgodnie z zachowaną w ich kulturowej nieświadomości matrycą przestrzenną wyniesioną z rodzinnych stron, ich wioski są zwarte, zaś domy położone blisko siebie tworzą jakby niewielkie, często oparte na planie kwadratu, warownie. O tym, że autor *Spațiul mioritic*, przynajmniej na poziomie analizy krajo-brazu, ma rację, może zresztą przekonać się każdy, kto uda się na wycieczkę do Siedmiogrodu.

Błaga wyraźnie uniwersalizuje przestrzeń pasterską, czyli horyzont przestrzenny znamieny dla rumuńskich Karpat, i traktuje ją jako ogólną matrycę przestrzenną rumuńskości, a tym samym jako klucz do rumuńskiego ducha i całej rumuńskiej kultury, przynajmniej ludowej (być może zaważyło na tym jego siedmiogrodzkie pochodzenie). Zbliży się zatem niebezpiecznie do Spenglera, którego – jak o tym wspominałem wyżej – krytykował za szukanie w symbolach spacialnych uniwersalnych i jedynych kluczy do rozumienia kultur. Warto zatem na koniec krótko wspomnieć o konkurencyjnej wobec rozważań Błagi, i uzupełniającej je, koncepcji rumuńskiej przestrzeni Vasilego Băncilă, filozofa dużo mniej znanego i mniej wpływowego od autora *Spațiul mioritic*, a któremu zresztą siedmiogrodzki myśliciel zadedykował tę książkę²⁴. Swoje poglądy na rumuńską przestrzeń Băncilă wyłożył najpeł-

²² W *Słowniku terminów literackich* [M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, red. J. Sławiński, Warszawa 1988, s. 94–95] doina definiowana jest jako jeden z najstarszych gatunków rumuńskiej liryki ludowej, mający postać wiersza stychicznego siedmiolub ośmioletkowego, o różnej tematyce i tonacji emocjonalnej z dominacją melancholijnej tematyki miłosnej. Doina była inspiracją dla wielu rumuńskich poetów doby romantyzmu.

²³ Zob. L. Błaga, *Przestrzeń pasterska*, s. 92.

²⁴ Vasile Băncilă żył w latach 1897–1979. Jego twórczość przedwojenna ma charakter głównie eseistyczny i mieści się w tym nurcie rumuńskiej filozofii tego czasu, którego przedstawiciele (między innymi Constantin Rădulescu-Motru czy Mircea Vulcănescu) skupiali się na

niej w pracy *Spațiul Bărăganului*. Analogicznie do dokonanego przez Ireneusza Kanię przekładu terminu *spațiul mioritic* jako przestrzeni pasterskiej, tytułową formułę książki Băncilă proponuję przełożyć, dla ułatwienia, jako „przestrzeń stepową”²⁵. Zapiski, które złożyły się na *Spațiul Bărăganului*, powstawały bardzo długo, bo od roku 1932 aż po rok 1978, i nigdy nie przybrały formy systematycznego wykładu, co powoduje, że niełatwo jest wydobyc z nich jakąś spójną koncepcję. Stosunek Băncilă do poglądów Blagi nie jest jednoznaczny. Z jednej strony, autor *Spațiul Bărăganului* nie zgadza się z traktowaniem przestrzeni pasterskiej jako jedynej znamiennej dla Rumunów. Z drugiej strony akcentuje podobieństwa tej przestrzeni z badaną przez siebie przestrzenią stepową, obie wyróżniają się otwartym i nieskończonym charakterem. U Băncilă uderza zwłaszcza połączenie wyczulenia na konkret i nastawienia na ukazanie wymiaru filozoficznego badanej przestrzeni. Z jednej strony, interesuje go jej aspekt fizyczny: wylicza specyficzne dla Bărăganu gatunki fauny i flory; etnograficzny i folklorystyczny: zbiera toponimy i osobliwości języka rumuńskiego, obecne w mowie mieszkańców tego obszaru, jak też opisuje ich zwyczaje; kulturowy: opracowuje listę pisarzy, których twórczość jest związana ze stepami baragańskiej równiny²⁶. Z drugiej strony pisze, że „Bărăgan to cała ontologia”, przestrzeń o charakterze duchowym, która zyskuje wręcz charakter mityczny, kosmologiczny, genezyjski jako „rezerwat Stworzenia”²⁷.

Bibliografia

- Băncilă Vasile (2007), *Spațiul Bărăganului*, w: V. Băncilă, *Opere*, vol. 7, Brăila: Istros.
Blaga Lucian (1985), *Trilogia culturii*, w: *Opere*, vol. 9, București: Minerva.
Blaga Lucian (1998), *Przestrzeń pasterska*, przeł. I. Kania, „Literatura na Świecie”, nr 9.
Cassirer Ernst (2011), *Logika nauk o kulturze*, przeł. P. Paszutowicz, Kęty: Wydawnictwo Marek Derewiecki.
Głowiński Michał, Kostkiewiczowa Teresa, Okopień-Sławińska Aleksandra, Sławiński Janusz (1998), *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków: Ossolineum.

próbach uchwycenia fenomenu rumuńskości. Po II wojnie Băncilă nie publikował. W latach 2003–2012 wydano dwanaście tomów jego dzieł, głównie ineditów. *Spațiul Bărăganului* wchodzi w skład tomu VII.

²⁵ Bărăgan to nazwa równiny (rum.: Câmpia Bărăganului) położonej w południowo-wschodniej części Rumunii, znanej ze swego charakteru stepowego. Jednym z miast, położonych na tej równinie, jest Brăila, gdzie urodził się Vasile Băncilă.

²⁶ Jednym z nich jest Panait Istrati, którego kilka książek wydano w polskim przekładzie przed II wojną. W klimacie Bărăganu osadzona jest powieść pisarza *Ciulinii Bărăganului*.

²⁷ Zob. V. Băncilă, *Spațiul Bărăganului*, w: *Opere*, vol. 7, Brăila 2007, s. 87, 133, 206.

- Hartmann Eduard, von (1982), *Filozofia nieświadomego. Wybór tekstów*, przeł. B. Markiewicz, Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN.
- Heidegger Martin (2004), *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Kant Immanuel (1986), *Krytyka władzy sądzienia*, przeł. J. Gałęcki, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Leo Frobenius în România | Veni, vidi, velo!, archive.org/web/20130601225527/http://ciclist.wordpress.com/2012/06/25/leo-frobenius-in-romania/ [dostęp 31.08.2021].
- Liiceanu Gabriel (2012), *24 cuvânte cheie ale lui Heidegger*, București: Humanitas.
- Noica Constantin (1996), *Cuvânt împreună despre rostirea românească*, București: Humanitas.
- Pakalski Dariusz (2013), *Estetyka Eduarda von Hartmanna*, Toruń: Wydawnictwo Tako.
- Pareyson Luigi (2014), *Estetica dell'idealismo tedesco*, t. 2: *Fichte e Novalis*, Milano: Mursia.
- Schelling Friedrich Wilhelm Joseph (1979), *System idealizmu transcendentalnego*, przeł. K. Krzemień, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Schelling Friedrich Wilhelm Joseph (2015), *Filozofia sztuki*, przeł. K. Krzemień, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Spengler Oswald (2014), *Zmierzch Zachodu: zarys morfologii historii powszechnej*, przeł. J. Marzęcki, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Wilkinson Toby (2019), *Powstanie i upadek starożytnego Egiptu: dzieje cywilizacji od 3000 p.n.e do czasów Kleopatry*, przeł. N. Radomski, Poznań: Dom Wydawniczy Rebis.
- Zimmer Heinrich (2014), *Mity i symbole w indyjskiej sztuce i kulturze*, przeł. M. Szymański, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.

Lucian Blaga: Romanian Spatial Horizons

Abstract

The article seeks to present the concept of space of the Romanian thinker Lucian Blaga (1895–1961). The author of the article presents the main assumptions of Blaga's philosophy of culture, as presented in his work *Trilogia culturii*. One of its premises is the existence of deep, unconscious spatial horizons that condition many basic cultural forms, and which the Romanian philosopher contrasts with surface landscapes, which emerge through direct sensory perception. Blaga's concept of spatial horizon relies on the analyses of pastoral space (*spațiul mioritic*): an undulating spatial horizon, a source for the Romanian spirit. The article contrasts Blaga's thinking with an alternative concept developed by Vasile Băncilă, who considers the steppe landscape, characteristic of the south-eastern Danubian areas of Romania (Câmpia Bărăganului, Brăgan plain), to be equally significant for Romanian spirituality.

Keywords: Lucian Blaga, Vasile Băncilă, Transylvania, Bărăgan, pastoral space, steppe space, categories of the unconscious, landscape