

CLAUDIA COSTIN

*Structuri mitice și
simboluri dominante în
dramaturgia lui Lucian Blaga*

Ediția a II-a revăzută și adăugită

CERNĂUȚI

PH «RODOVID»
2016

*Structuri mitice și
simboluri dominante în
dramaturgia lui Lucian Blaga*

CUPRINS

INTRODUCERE	7
I. „MITOSOFIA” BLAGIANĂ	11
I.1. Mitul – „revelare a misterului”	11
I.2. Mit și magie	16
I.3. Gândirea magică	31
I.4. „Mitul demonicului”	35
I.5. Artă, etnic și mit	38
II. LUCIAN BLAGA ȘI „NOUL STIL”	43
III. STRUCTURILE MITICO-DRAMATICE	49
III.1. Miturile transcendenței	49
III.1.1. Mitul „Marelui Orb” – <i>Zamolxe. Mister păgân</i>	49
III.1.2. Mitul lui Isus-Pământul – <i>Tulburarea apelor</i>	75
III.1.3. Mitul inocenței pierdute – <i>Cruciada copiilor</i>	102
III.2. „Fețele” creatorului	118
III.2.1. Mitul creației – <i>Arca lui Noe</i>	118
III.2.2. Mitul creației prin jertfă – <i>Meșterul Manole</i>	145
III.2.3. Mitul poetului cetății – <i>Anton Pann</i>	162
III.3. Mitul omului-pasăre – <i>Avram Iancu</i>	171
III.4. Ipostaze mito-freudiene	186
III.4.1. Alteritatea eului – <i>Daria</i>	186
III.4.2. Dedublarea eului – <i>Ivanca</i>	196
III.5. Dorul, „aspirație trans-orizontică” – <i>Pantomima</i> <i>Înviere</i>	204
IV. SIMBOLURI DOMINANTE	213
IV.1. La nivelul semnificației textelor dramatice	214
IV.2. La nivelul structurii textuale	216
IV.2.1. Personajele	216

IV.2.2. Obiecte cu valență simbolică	230
IV.2.3. Elemente ale jocului scenic	233
IV.2.4. Simbolurile cromatice	237
IV.2.5. Numerele	242
IV.2.6. Simboluri polivalente: lumina și focul	247
IV.2.7. Spațiul imaginar – dimensiune a ființei: peștera și muntele	255
V. PRO TEATRALITATE	259
V.1. Dimensiunea expresionistă a teatrului	259
V.2. Teatralitatea teatrului	268
BIBLIOGRAFIE	273

INTRODUCERE

În universul complex al operei lui Lucian Blaga, dramaturgia se situează între poezie și filosofie, alcătuind un univers complex, însă omogen, în care „*tăcerile substanțiale*” au fost topite în creuzetul miturilor și al simbolurilor. Descinderea în mit i-a oferit deschiderea spre orizontul original, tainic și accesarea la adevărurile ontologice primordiale. Structura mitică e transsubstanțializată în „*mit dramatic*”, genul oferind posibilitate de proiectare și de reprezentare până la dimensiuni simbolice a problematicii universale ce vizează accesarea la cunoaștere, rostul omului în lume de ființă creatoare de cultură și relația acestuia cu sine, cu istoria.

Întrucât în sistemul piramidal, care e întreaga operă blagiană, cu elemente ce se suprapun (poezie, dramaturgie, filosofie), mitul este punctul de maxim interes, ca încercare „*de a revela un mister cu mijloace de imaginație*”, am acordat la începutul demersului nostru o atenție deosebită acestei chestiuni pe care filosoful culturii a teoretizat-o. Opera lui de teatru nu se circumscrie filosofiei, dar multe din ideile exprimate în ***Trilogii***, valorificate artistic în creațiile dramatice, sunt îmbrăcate în haina simbolului. Desigur, Lucian Blaga ca și modelul său spiritual, Goethe, și-a privit creațiile sub specia simbolurilor.

Într-o manieră cu totul originală în spațiul nostru literar, Lucian Blaga a dramatizat poetic miturile în al căror *scenariu* a găsit situații fundamentale ale vieții omenești. De-a lungul timpului, exegeții „*mitosofiei*” sale dramatice au operat diverse ierarhizări și grupări ale pieselor sub aspectul temelor sau al structurilor mitice, nu întotdeauna pertinente. Opera trebuie privită, cum spune Eugène Ionesco, precum o „*creație creatură*”, un „*organism viu*” și, de aceea, stabilirea unei ierarhii a componentelor acesteia poate fi o întreprindere pe cât de subiectivă pe atât de injustă și perimată astăzi. Fiecare parte

a întregului îl definește și îl singularizează pe dramaturgul care a revelat *sub specie absoluti* întrebările și aspirațiile general umane. Cele zece *scriituri* ale universului teatral constituie o „cosmopee”, termenul creat de Lucian Blaga denumind „cele mai înalte și mai complexe creații literare ale spiritului uman”.

Având în vedere că în atenția noastră se află mitul și simbolurile, am identificat structurile mitice care constituie fundamentul mai multor texte dramatice. Astfel, **Zamolxe**, **Tulburarea apelor** și **Cruciada copiilor** se circumscriu mitului transcendenței. Conflictul eului cu sine, pe de o parte, și al eului cu lumea, pe de altă parte, se declanșează pe fondul unui moment de criză spirituală a unei umanități. Mitul Marelui Orb este mitul unui nou început și este subiacent mitului lui Zamolxe, al „eternei reîntoarceri”. Relația dintre om și divin comportă acel aspect specific „sofianicului”, „organicului”, de sacralizare a lucrurilor printr-un transfer al transcendenței coborâtore în lumea văzută ca un receptacul. Omul ca ființă religioasă nu este subordonat divinității, unui *deus absconditus* și această viziune panteistă e transsubstațializată și în **Tulburarea apelor**. Ființa umană, printr-o intervenție exterioară, care necesită sacrificiul de sine, este orientată către transcendent în scopul cunoașterii, al redobândirii libertății interioare și al depășirii condiției ontologice. Și în **Cruciada copiilor** transpare o religie apropiată de viața organică, de natură, cu rădăcini în religia panteistă a lui Zamolxe. Călătoria interioară duce la mântuirea ființei, la revelație.

Arca lui Noe, **Meșterul Manole** și **Anton Pann** sunt valorificări ale mitului creației, fiecare text reprezentând o *ipostază* a creatorului. Acesta se află într-un dublu conflict, interior și exterior, cel interior determinat de limite transcendentale, mai ales în cazul Meșterului Manole, iar cel exterior provocat de incompatibilitatea cu universul uman imediat, căci el, artistul, creatorul nu-și mai aparține sieși, ci operei care întreține dorința de cunoaștere și de accedere la absolut, chiar cu prețul jertfirii iubirii și a propriei ființe.

Dramele închid o meditație asupra condițiilor în care se realizează o operă, a sacrificiului impus de o necesitate interioară. Omul devine cu adevărat „*om deplin*” prin creație, aceasta asigurând un triumf al vieții printr-o mutație ontologică. Opera, act de cultură, conferă ființei cea mai înaltă condiție pe care o poate dobândi în univers.

Mitul metamorfozei păsării în om și din nou în pasăre este dramatizat în piesa *Avram Iancu*, personajul istoric fiind investit cu atributele miticului. Creator al *faptei* istorice, el devine simbolul „*omului deplin*”, al „*energiei românești*” în acțiune. Evadarea din istorie se produce în absolut, în unitatea cosmică.

Dimensiunii mitice îi aparțin și dramele *Daria* și *Ivanca*, reliefări ale angoaselor, ale obsesiilor inconștientului. Printr-un impuls exterior, ființa umană al cărei *eu* s-a alterat datorită unui stigmat din copilărie și conformismelor sociale sau care trăiește într-o permanentă dedublare cauzată de complexul oedipian, se poate elibera, devine capabilă prin iubire sau faptă de redimensionare, de redobândirea libertății interioare sau a armoniei cu sine. La nivelul experienței individuale, dominate de obsesii, de complexe, omul păstrează ceva din comportamentul mitic.

Pantomima *Înviere*, pe nedrept omisă sau judecată lapidar de critica de specialitate, este dramatizarea mută a dorului, „*aspirație trans-orizontică*”, „*ipostazie*” a existenței umane, în care miticul și magicul coexistă în inconfundabila *stilizare* de expresie blagiană.

De structurile mitice ale universului dramatic sunt legate simbolurile care ne permit deschiderea spre nuanțări perpetue. Din punctul nostru de vedere, în ceea ce privește teatrul lui Lucian Blaga, simbolurile pot fi privite la nivelul semnificației fiecărei piese, întrucât textul în ansamblu este un *cosmoid* cu valoare simbolică, și la nivelul armăturii scriiturii. Pentru al doilea nivel, considerăm că simbolurile dominante le constituie personajele (actanți, opozanți și catalizatori), obiectele cu statut de personaj (orologiul și toaca), elementele jocului scenic, simbolurile cromatice, numerele, simbolurile

polivalente (lumina și focul) și spațiul imaginar ca dimensiune a ființei și a Ființării (peștera și muntele).

Fără a avea pretenția exhaustivității, lucrarea identifică acele simboluri pe care le-am considerat dominante, obsedante în teatrul poetului-filosof. În universul miturilor și al simbolurilor, Lucian Blaga a găsit modalitatea cea mai potrivită de revelare a interogațiilor privind rolul omului în Cosmos.

Ca și opera lirică, cea dramatică își are sorgintea în căutarea *luminii* metafizice, în nepotolita sete de absolut. În piesele de teatru, mitul ori secvența mitică este spațiul imaginar ideal reflectării viziunii sale profund originale asupra onticului și a omului trăitor în „*orizontul misterului întru revelare*”.

Teatrul creat de Lucian Blaga continuă să fie unul modern, în el regăsindu-se caracteristicile dramaturgiei contemporane: importanța acordată nu acțiunii, ci conflictelor de *idei-forțe*, abstractizarea ideilor, crearea de personaje fără contururi precise, care de multe ori sunt euri multiplicare ale autorului, cultivarea metaforicului și a simbolicului, evadarea din realitate, folosirea frecventă a elementelor lirice, dar mai ales evidențierea dimensiunii tragice a condiției umane.

Universul dramatic este expresia unei conștiințe artistice, care a trăit în *mirabile* tăceri neliniștile metafizice, sentimentul dezmărginirii și al prezenței *totului* cosmic.

I. „MITOSOFIA” BLAGIANĂ

I.1. Mitul – „revelare a misterului”

O teorie cu totul inedită asupra mitului și a gândirii mitice o formulează Lucian Blaga care în prima jumătate a veacului trecut, mai exact între 1931 și 1942, și-a publicat principalele studii de filosofie, din care a rezultat ulterior o „*arhitectură trilogială*”, unică în spațiul nostru cultural și, de ce nu, european. Filosoful s-a simțit atras de unitatea încărcată de magie a „*totului*”, de organicul ce coroborează etnicul de cosmic. Sistemul cultural și cel al valorilor derivă din „*singularitatea omului*”, din situarea lui în „*orizontul misterului*”, specific trăirii și conștiinței umane creatoare de cultură prin încercări de revelare.

Fie că e vorba de amplul capitol ***Geneza metaforei și sensul culturii*** (1937) din ***Trilogia culturii***, de cel intitulat ***Gândire magică și religie*** (1941-1942) din ***Trilogia valorilor*** sau de ***Daimonion*** (1926, 1930), ne întâmpină „*același spirit de sever control al concepțiilor și punctelor de vedere anterior formulate de alții, și mereu noi idei având prospețimea ineditului*”¹. Trebuie să recunoaștem că teoria despre mit a filosofului culturii, care ocupă un loc singular în cultura română, este inedită, îndrăzneată și cu totul originală. Ea este rezultatul aceluia curaj metafizic ce l-a caracterizat pe poetul de la Lancrăm, curaj recunoscut, de altfel, de Mircea Eliade și, pe care, „*de la Hegel, nu l-a mai avut nici un filosof contemporan*”². În sistemul unitar de filosofie a culturii, mitul deține un loc însemnat, fiind una dintre acele „*întrebări ultime*” pe care Lucian Blaga încearcă să o dezlege, folosindu-

¹ Ovidiu Drimba, *Filosofia lui Blaga*, Casa de editură “Excelsior-Multi Press”, București, 1994, p. 30.

² Mircea Eliade, *Curajul creației și obsesia universalului. Convorbiri cu Lucian Blaga*, în vol. *Dimensiunea metafizică a operei lui Lucian Blaga*, Editura Științifică, București, 1996, p. 186.

se de „*matca stilistică*” pe care o definește drept „*o garnitură de categorii abisale, paracorespondente categoriilor conștientului*”³, frână transcendentă a Marelui Anonim, ce stăvilește încercările ființei umane de a i se substitui, creând și relevând misterul. În ***Geneza metaforei și sensul culturii***, ca și în celelalte studii dedicate mitului și magiei, Lucian Blaga își elaborează discursul pe trei etape: mai întâi respinge convingător concepțiile pe care le consideră eronate, care nu corespund principiilor sale axiologice, apoi propune teoria sa și o substanțializează prin apelul la exemplele pertinente din unghiul său de vedere. E anevoios a distinge o etapă de alta, întrucât ele coexistă, formând un tot armonios, bogat în observații percutante și de interes teoretic major pentru orice exeget al creației blagiene sau al mitului.

În capitolul ***Despre mituri*** al studiului amintit, filosoful își propune să restituie termenului „*mit*” înțelesul său de obârșie, întrucât „*Asemenea restaurații spirituale își au folosul lor și se impun din când în când poruncitor*”⁴. O poziție critică justă e adoptată față de abuzul „*aproape incalificabil*” făcut în primele decenii ale veacului al XX-lea la adresa cuvântului „*mit*” care circula „*zdrențuit și subțiat*”⁵. Nu poate fi mit orice idee ireală, de substanță mitică. Lucian Blaga îi reproșează lui Nietzsche criteriul „*finalității biologice*” de judecare a mitului, considerându-l „*grimasă isterică a unui decadent*”⁶. Gânditorul german e acuzat că într-o foarte mare măsură ar fi contribuit la degradarea și banalizarea mitului, la „*diluarea*” acestuia până la nonsemnificație, situație ce a generat o gravă confuzie încât, spune Lucian Blaga, „*nu mai știm ce nu este «mit»*”⁷. Ca atare, consideră necesară o întoarcere la sensul anterior fazei de degradare. Filosoful culturii distinge două grupuri de mituri:

³ *Ibidem*, p. 188.

⁴ Lucian Blaga, *Geneza metaforei și sensul culturii*, în *Opere*, vol. 9, *Trilogia culturii*, Editura Minerva, București, 1985, p. 365.

⁵ *Ibidem*, p. 366.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

miturile semnificative, care pot avea echivalent logic, și miturile trans-semnificative, fără echivalent logic, „*revelări, care ele însele ascund o ultimă taină*”⁸. Argumentează diferența dintre spiritul mitic și cel științific, însă pledează în favoarea complementarității lor. În timp ce spiritul mitic se clădește pe „*experiențe vitalizate*”, integrează „*aparențele concrete*” unei complexe viziuni și se supune analogiei, spiritul științific se sustrage acestei experiențe, înlocuiește concretul cu experiențe devitalizate și este *suveran analogiei*.

Diferența dintre mit și „*ficțiunea științifică (filosofică)*” se amplifică în cazul miturilor trans-semnificative, „*îmbibate de mister*”, a cărui „*dezvelire*” ar putea genera însăși distrugerea mitului, transformarea lui în alegorie. Greșelile exegezelor de până la el, care au denaturat mitul, sunt amendate în mod justificat. Astfel, școala psihanalitică a lui Jung a pornit de la ideea că miturile ascund o semnificație ce poate fi dezvăluită. Lucian Blaga opinează că mintea acestor interpreți a fost „*eclipsată de o iluzie*”⁹ și, ca urmare, truda lor s-a dovedit a fi fără succes, căci reducând miturile la experiențe ale subconștientului și la amintiri embriologice, au ajuns la prefacerea lor în alegorii. Așa au procedat psihanaliștii cu mitul Paradisului, al Învierii, al luptei lui Heracle cu monștrii, al metamorfozelor lui Vișnu, cu mitul iranienesc al dramei dintre lumină și întuneric. Jung și adepții lui au văzut în zeii luminii simbolul conștiinței umane și în cei ai întunericului, demonii haosului, inconștientul cu pornirile-i monstruoase. Prin urmare, în confruntările de dimensiuni cosmice dintre zei și demoni, s-ar reflecta fabulatoriu lupta dintre conștiință și inconștient. Lucian Blaga se exprimă împotriva analogiei între imaginile mitologice și structurile psihice umane și a concepției despre inconștient ca haos și dezordine și în favoarea unui „*noos inconștient*”. Opinia sa o va exprima vehement și în ***Orizont și stil***. Filosoful așază sub lumina reflectorului critic și greșeala romanticilor de a fi considerat mitul drept „*o simplă haină*”

⁸ *Ibidem*, pp. 373-374.

⁹ *Ibidem*, p. 374.

*primitivă*¹⁰ ce împodobește „ideea”. Dacă perspectiva romanticilor de a judeca mitul ar fi fost corectă, atunci s-ar fi putut afla care este acea idee, însă aceasta nu a fost niciodată revelată cu adevărat. Mai mult, mitul trans-semnificativ „*nu poate fi măsurat și comparat cu o idee, decât în sens negativ*”¹¹. Mitul relevând metaforic o trans-semnificație, nicidecum o semnificație, nu poate să redea ideea. Miturile trans-semnificative, inconvertibile logic, au fost salvate din catastrofele umanității datorită solidarității spiritului omenesc cu ele. Modelate de „*categoriile abisale ale unui popor*”¹² și desprinse „*din matricea stilistică a unui neam sau grup de neamuri, întocmai ca și celelalte produse ale culturii*”¹³, miturile se diferențiază de visuri care nu apar modelate stilistic și, asemenea oricărui fenomen natural, sunt a-stilistice.

Că miturile sunt „*plăsmuiri de intenție revelatorie și întâiele mari manifestări ale unei culturi*”¹⁴, a căror apariție se produce în „*coordonate stilistice*”, Lucian Blaga a dovedit-o privind câteva dintre mitologiile lumii. În mitologia indică poetul-filosof sesizează preferința pentru gigantesc și pentru cifrele astronomice în determinarea timpurilor istorice ale zeităților. Reprezentantul suprem, Vișnu, locuiește dincolo de timp și spațiu, într-un lăcaș intangibil și, după timpuri cosmice, reabsoarbe toate zeitățile. Doar substratul inițial este adevărat, ceea ce este dincolo e vis, plăsmuire. Orizontul „*excesiv*”, atitudinea *catabasică*, de retragere din orizont, antropomorfismul și distanțarea față de lume reprezintă particularitățile stilistice ale acestei mitologii¹⁵. În schimb, mitologia germană alcătuiește universul, lumea din zei și demoni, din fapte vizibile, ceea ce îi conferă o notă realistă puternică. Zeii și demonii sălășluiesc în locuri accesibile, în

¹⁰ *Ibidem*, p. 375.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*, p. 378.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Cf. Lucian Blaga, *Getica*, în vol. *Isvoade*, Editura Minerva, București, 1972, p. 86.

munți, păduri, ape. Germanii, spune Lucian Blaga, „*intrau în codru ca într-o divinitate*”¹⁶. În nici o altă mitologie nu apare un atât de „*patetic accent*” al caducității, al amurgului zeităților. Totul se îndreaptă spre lume, nu din lume spre exterior. În mitologia germană nu se regăsește nici o urmă a unui substrat divin și ceea ce cu adevărat există e spiritul concret. Idealismului caracteristic spiritului grec i se opune „*realismul fantastic*” al spiritului german. Coordonatele stilistice pe care au fost plăsmuite miturile poporului german sunt orizontul infinit, atitudinea anabasică, de afirmare în lume, antropomorfismul, confruntarea pentru dominațiune și dramatismul tragic.

În ceea ce privește mitologia greacă, atât de cunoscută, ordinea e legată de un orizont finit, dincolo de care nu se află nimic. Haosul e înlăturat și ceea ce cu adevărat există e ființa limitată, armonică. Reprezentantul ordinii, părinte al zeităților e Zeus. Spre deosebire de germani, unde puterea decide rangul zeilor, la greci, frumusețea este decisivă. Zeus, Hera, Atena, Afrodita, Artemis, Apollo, Ares sunt „*arhetipuri de frumusețe și de armonie*”¹⁷, în opoziție cu zeii întunericului și monștrii, al căror atribut este urâtenia. Zeitățile grecilor sunt ființe ideale, autonome, care „*nu se deplasează decât creând margini*”¹⁸ și nu sunt radical localizate ca cele ale germanilor. Orizontul finit, limitat, afirmarea ponderată în lume, staticul, antropomorfismul și retușarea existenței umane după un model ideal constituie aspectele stilistice specifice acestei mitologii.

Deci, mitologia care aparține întregii omeniri și care circulă peste tot, ia diverse aspecte, materialul ei fiind modelat potrivit „*matricei stilistice*” specifice fiecărui popor, „*matrice*” care decide asupra stilului operei de artă și de știință.

I.2. Mit și magie

¹⁶ Lucian Blaga, *Geneza metaforei și sensul culturii*, în *op. cit.*, p. 382.

¹⁷ *Ib idem*, p. 384.

¹⁸ *Ibidem*, p. 385.

Un merit incontestabil al filosofului Lucian Blaga este acela de a fi încercat să stabilească deosebirea între mit și magie, între gândirea mitică și cea magică. Între exegeții mitului, gânditorul român se pare că e primul care constată confuzia ce s-a făcut adesea între mit și magie. Concepția metafizică, dezvoltată la nivel descriptiv și aplicativ, din studiul *Despre gândirea magică*, publicat în 1941 și inclus ulterior în *Trilogia valorilor* (1946), aduce o nouă viziune, eidetică, asupra noțiunii de mit și de magie, derivată din concepția generală despre cunoaștere și cultură. Se cuvine precizat că filosoful face o corectă disociere și între religie și mit. Mitul, un „cosmoid”, o „simili-lume” unitară ca și celelalte creații de cultură, a fost inventat din intenționalitatea revelatorie a ființei umane și se legitimează singur, fără a-i fi necesare forme religioase de gândire, în timp ce religia adeseori recurge și chiar își asimilează forme de gândire mitică și magică. Distincția între mit și magie e de natură „calitativă”. În studiul *Despre gândirea magică*, în mod firesc Lucian Blaga acordă o mult mai mare atenție magiei, fără a neglija însă mitul asupra căruia precizările fuseseră făcute în *Geneza metaforei și sensul culturii*. În înalta perspectivă în care poetul-filosof îl reia, mitul este „metaforă revelatorie, învoaltă, și stilistic structurată”¹⁹, e „încercarea de a revela un mister cu mijloace de imaginație”²⁰. Mitul are rolul de a converti misterul ontologic „în chip pozitiv, prin figuri care satisfac prin ele însele”²¹. Predecesorii lui Lucian Blaga au crezut că magicul este fie o variantă a miticului, fie un atribut al acestuia. Filosoful român pornește de la ideea că gândirea mitică ar conține în unele cazuri un coeficient magic. Dar, cel mai adesea, modurile mitic și magic apar în formă mixtă. În acest sens, el e de părere că putem întâlni mituri fără elemente magice, deci în stare pură, magie fără elemente de mit și forme mixte de întrepătrundere a mitului cu motive magice. Un exemplu de mit

¹⁹ *Ibidem*, p. 386.

²⁰ Lucian Blaga, *Despre gândirea magică*, în *Opere*, vol. 10, *Trilogia valorilor*, Editura Minerva, București, 1987, p. 219.

²¹ *Ibidem*, p. 291.

fără motiv magic este următorul: zeul Kronos din mitologia greacă „își consumă cu nesaț propriile odrasle”. Cu mijloace imaginative și fără a dezvolta silogisme, grecii încercau să-și reveleze misterul vremelniceii, al curgerii inexorabile a timpului. Lucian Blaga amintește și de legenda românească a inorogului, considerând-o tot ca exemplu de gândire mitică în formă pură. Deci, mitul convertește misterul existenței. Magicul este altceva. E o „pseudo-plăsmuire”, o „semirevelare stereotipă a misterelor existenței”²², care întreține „apetitul nostru de mister” și care se asociază cu diferite mituri sau plăsmuiri culturale de un caracter stilistic deplin realizat. Lucian Blaga ne oferă un exemplu sugestiv pentru gândirea magică, fără amestec de mitic. Totemul tribului Bororo este papagalul roșu. Când membrii tribului afirmă „noi suntem papagalii roșii”, ne aflăm în fața gândirii magice. Ei se identifică, printr-o existență presupusă a unei substanțe magice comune, cu „papagalul roșu”. „Gândirea magică implică totdeauna ideea fie a unei substanțe magice, fie a unei puteri magice”²³.

Între mit și magie este stabilită o deschidere fundamentală, de structură: magia nu este asemeni mitului o creație de cultură, pentru că nu e „revelare a misterului”, ci „prelungire” a acestuia: „Cât despre substanța sau puterea magică nu s-ar putea spune deocamdată mai mult decât că ele sunt misterioase în ele însele, comportându-se cu totul paradoxal. Cu alte cuvinte ideea substanței sau a puterii magice nu am putea-o socoti ca o încercare revelatorie deplină în raport cu un mister, căci ea însăși se declară ca o prelungire a misterului. Ideea substanței sau a puterii magice e prea neîmplinită, încât să poată fi o plăsmuire mitică în adevărata accepție a cuvântului. În ideea magicului prinde consistență, ca într-un apendice lucid al său, însuși misterul ca atare. Ideea magicului nu este, ca orice mit, o convertire imaginară a misterului”²⁴.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*, p. 220.

²⁴ *Ibidem*.

În timp ce miturile poartă „*pecetea stilistică*” a unui neam, elementul magic nu suportă nici o influență stilistică. Al treilea exemplu notat de Lucian Blaga, în care miticul și magicul coexistă, este extras din **Cartea Genezei**. Aflăm că la început a fost doar un noian de ape „*peste care plutea Duhul care a zis: «Să se facă lumină»*” și atunci s-a făcut lumină. Neîndoielnic, imaginea nesfârșită a apei și a Duhului divin plutind sunt simboluri mitice. Puterea atribuită cuvântului prin poruncă, datorită căreia a apărut lumina, ține de gândirea magică. Interferența între mitic și magic este sesizată și în mitologia mesopotamiană a cărei idee centrală reliefează simetria între cer și pământ, pe larg discutată de Mircea Eliade în **Cosmologia și alchimia babiloniană**, studiu pe care Lucian Blaga îl cunoștea. Ceea ce există în cer își are corespondentul pe pământ, modelul ideal, perfect, fiind cel ceresc. Babilonul ceresc își găsește întruchiparea similară în Babilonul pământesc, cetate considerată „*sacră*”. Între cele două dimensiuni, cosmică și telurică, ar circula pe ambele direcții, de sus în jos și de jos în sus, puteri magice, grație cărora babilonienii ar fi investiți cu „*demnitate cvasidivină*”. Această cosmologie axată pe analogii îi sugerează teoreticianului Lucian Blaga o apropiere de cosmologia metafizică a lui Platon. Însă, la autorul celebrelor **Dialoguri**, similitudinea între terestru și celest nu mai este stabilită pentru fiecare lucru și ființă, ci pentru toate lucrurile de același gen și pentru toate ființele de același tip, cărora în cer le corespund ideile. Odată cu Platon, concepția corespondențelor dintre cer și pământ, cunoscută din mitologiile arhaice, se transsubstanțiază prin elaborarea filosofică. În cosmologia platonică, între universul pământesc și cel ceresc nu mai acționează forțe magice. Tot ceea ce aparține lumescului este creația lui Demiurgos din materialul disponibil, după modelul ideilor. Prin urmare, motivul mitologic al corespondențelor e lipsit de magie, spre deosebire de mitologiile arhaice sau de viziunea lui Swedenborg (care considera că spiritele sunt împărțite, în lumea lor, în popoare și comunități religioase și practică

aceleași profesii ca și pe pământ), și acest aspect a permis sublimarea lui filosofică. Este neîndoielnic că Platon gândea „în spirit mitic”²⁵, devenind el însuși un creator de mituri. Ceea ce pentru el erau „teorii”, de-a lungul timpului a căpătat statut de mit. Așa este concepția despre preexistența sufletelor în lumea ideilor, despre inconștient și cea din *Timaios* despre Demiurgul care concepe cosmosul după modelul ideilor. De asemenea, construirea cetății și educația paznicilor reprezintă un „mit” și chiar cetatea însăși, imagine analogică a sufletului și a ordinii cosmice, ori mitul escatologic al lui Er de la sfârșitul dialogului *Republica*. Li se alătură ceea ce azi numim „mitul peșterii” din dialogul amintit, care are „o semnificație de alegorie conștientă”²⁶. Ca și celelalte „mituri” ale sale, cel al peșterii este analogic, căci *ad res per similia*. Oamenii sunt asemănați cu niște ființe care trăiesc într-o peșteră, prin fața căreia trec fâpturi felurite, iar umbrele lor se proiectează pe pereții peșterii. Omul ar trăi în lumea sensibilă ca într-o peșteră. Ființa umană vede doar umbrele proiectate în peștera cosmică, adică ideile, existențele perfecte. Expunerea mitică a concepțiilor platonice „își păstrează farmecul în orice împrejurări și indiferent de gradul ei de luciditate”²⁷.

Pentru a aduce lumină și claritate într-o chestiune atât de delicată și de spinoasă cum este cea a gândirii mitice și a gândirii magice, fără pretenția de a deține „singura și definitivă soluție a problemei”²⁸, autorul *Trilogiilor* clasifică punctele de vedere mai importante enunțate în această problemă până la el, adoptând o poziție critică obiectivă, raționalistă față de acestea. În exegeza celor două „moduri spirituale”, Lucian Blaga distinge patru grupuri de concepții. Primul grup cuprinde teoriile care analizează structura, modurile și originea gândirii mitico-magice, gândire pe care o consideră „o fază spirituală

²⁵ Lucian Blaga, *Știință și creație*, în *Opere*, vol. 10, *Trilogia valorilor*, ed.cit., p. 105.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*, p. 106.

²⁸ Lucian Blaga, *Gândire magică și religie*, în *op. cit.*, p. 227.

depășită a genului uman”²⁹. Părintele pozitivismului, Auguste Comte, consideră că se poate vorbi de trei faze ale progresului omenirii: faza mitologică, metafizică și pozitivă, prima considerată a fi perimată, depășită. Atitudine dură, schematică și depreciativă manifestă și gânditorii germani A. Kuhn, M. Müller, E.H. Meyer, W. Mannhardt care au văzut în mit o formă primitivă a religiei și a științei și care l-au studiat numai pe „*orizontală*”, nu și pe „*verticală*”. Un merit însă în studierea mitologiei europene în zonele celei mai adânci le atribuie lui Erwin Rohde, autorul lui *Psyche* (1884) și lui Bachofen care „*exagerat și genial*” reconstituie unele aspecte ale epocii matriarhatului. Lăudabilă este și „*destoinicia*” reprezentanților școlii engleze, J. Frazer, E.B. Tylor, A. Lang, care ne oferă un bogat material informativ despre mentalitatea primitivă, organizat „*în spiritul unei înțelegeri pozitive*”³⁰. Din păcate, acești cercetători s-au rezumat la explicații limitative, din perspectiva psihologiei asociaționiste și a evoluționismului. Ei au studiat mitologia mai mult într-un sens temporal și au extrapolat teoria „*animistă*”. De exemplu, pentru Tylor, credința în existența „*sufletelor*”, care ar avea legătură cu experiența umană a morții, a somnului și a visului, reprezintă începuturile mitologiei. R.R. Marett susține originea preanimistă, vrăjitoarească a mitologiei și se îndepărtează de necesara distincție „*calitativă*” între gândirea mitică și cea magică. W. Wundt, a cărui operă, *Psihologia popoarelor*, este „*un monument al răbdării*”³¹, abordează mitul din perspectiva psihologică, punând accent pe nucleul afectiv al vieții sufletești a popoarelor. În pofida bogatului material documentar pe care-l are la bază, și teoria lui Wundt este restrictivă.

Sociologismul francez, prin Durkheim, Lévy-Bruhl și Ernst Cassirer oferă o nouă perspectivă de interpretare. Judecând mitul din unghi sociologic, Lévy-Bruhl consideră că mentalitatea primitivă e dominată de legea „*participației*”, ce

²⁹ *Ibidem*, p. 228.

³⁰ *Ibidem*, p. 229.

³¹ *Ibidem*, p. 230.

îi conferă funcții „prelogice”. Ceea ce pentru omul modern reprezintă „cauze naturale”, erau, potrivit gândirii primitivelor, prilejuri de manifestare a puterilor oculte. Diferența între primitiv și omul civilizat ar consta în aceea că pentru primul tot ce se întâmplă este rezultatul puterilor magice, prin acțiuni de vrajă. Lévy-Bruhl vorbește și de o alterare a funcțiilor „mentale” ale primitivului, în sens prelogic (sublogic), nu patologic, idee ce nu-și găsește justificarea, având în vedere că același cercetător crede că pentru primitiv puterile vrăjitorești sunt componenții „obiectului”. „O alterare a structurii subiective – afirmă Lucian Blaga – ar avea neapărat ca urmare și o alterare a obiectului”³², însă reciproca nu e valabilă, iar Lévy-Bruhl „dovedește cel mult o alterare a obiectului, în prezența căruia primitivul se crede pus, dar nimic mai mult”³³. Concluzia este că cercetătorul francez devine el însuși „jertfa unei desfigurări a situației”³⁴.

O altă concepție despre gândirea mitică, din perspectivă criticistă fenomenologică, o oferă Ernst Cassirer în al doilea volum al studiului *Filosofia formelor simbolice* (1925). Ernst Cassirer nu observă diferențe între gândirea mitică și cea științifică, între gândirea mitică și gândirea magică, ceea ce va genera grave și regretabile confuzii ale unei exegeze îndrăznețe, care ar fi trebuit să extindă sfera examenului criticist. Însă, pentru aceasta se impunea studiul „comparativ și diferențial”, nu „în tot ansamblul lor deodată” al celor două moduri de gândire. Fundamentul teoriei sale îl constituie ideea unei „coincidențe” a „momentelor corelative”. După opinia sa, orice categorie posedă două momente corelative care, deși se exclud, nu pot fi concepute unul fără celălalt. De exemplu, orice cantitate are un „întreg” și, totodată, „părți”. Acestea se înlătură, dar se și condiționează reciproc. Pentru gândirea mitică, „partea” și „întregul” cantității coincid. Această coincidență este în concepția blagiană „iluzorie”. O altă eroare

³² *Ibidem*, p. 235.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

a judecății cassireriene o reprezintă determinarea gândirii mitice de „*un mod categorial preștiințific*”³⁵, opinie care-l situează pe exegetul francez alături de cei care au considerat mitul o formă perimată a conștiinței umane.

Al doilea grup de concepții încearcă legitimarea gândirii mitice și magice într-un sens obiectiv și reliefează realitatea „*obiectivă*” a puterilor sau a substanțelor de factură magică. În aceste concepții magicul este augmentat. S-a considerat chiar că există o magie majoră, cu forță cosmică, și una cuprinsă în credințele primitive sau folclorice. Evul mediu a fost epoca în care s-a manifestat pregnant credința puternică în puterile magice, care „*erau iscodite, temute, ispitite, chemate, la toate răscrucile vieții, la orice ceas de noapte, prin invocări transparente sau ermetice, prin obiceiuri fâțișe sau subteran tolerate, fie ca potențe cosmice, fie ca mărunte puteri circumscrise și locale, pentru binele rodului, pentru salvarea sufletului*”³⁶. Eliberarea de această obsesie colectivă s-a produs osdată cu Renașterea. Însă afirmarea științelor exacte nu a împiedicat menținerea în subteran a unor elemente magice. Principiile metafizice ale lui Newton sunt uneori contaminate de ideea magicului. Fizicianul considera că în natură există acțiuni fizice la distanță, care și-ar produce efectele fără a fi nevoie de timp și un mediu mijlocitor. Științific, această idee nu poate fi concepută. E o dovadă că „*fizica fusese atinsă de obsesia magicului*”³⁷.

Un alt spirit care a dovedit credință în puterile magice este „*ciudatul suedez*” Emanuel Swedenborg, o „*apariție faustiană*” în spațiul cultural european al veacului al XVIII-lea. Lui Swedenborg i-a lipsit „*luciditatea critică a unui filosof*”³⁸ și, ca atare, nu a reușit să comenteze cu justete miturile și corespondențele magice dintre lucruri. Mitologia lui e mai mult „*văzută*” decât „*imaginată*”, dar acest aspect nu e

³⁵ *Ibidem*, p. 238.

³⁶ *Ibidem*, p. 241.

³⁷ *Ibidem*, p. 242.

³⁸ *Ibidem*, p. 244.

condamnabil, având în vedere că încă din antichitate se poate vorbi de viziuni mitologice, deși acestea nu au fost înțelese ca atare, viziuni ce se produceau prin participarea la misterele rituale orfice și eleusine. De asemenea și în cercurile gnostice, prin diferite metode, se încerca exaltarea sufletelor până la extaz, când apăreau vedeniile. În antichitate, viziunile coincideau cu divinitățile și demonii timpului și aceasta probează că se poate vorbi de „o mitologie potențată vizionar”³⁹. Argumentele pertinente despre mitologia vizionară sunt folosite în scopul reabilitării poziției lui Swedenborg, aspru criticată de Immanuel Kant în *Visurile unui vizionar*.

Și după romantism, adânc ancorat în credința despre existența subterană a puterilor magice, gândirea magică a continuat să se mențină de-a lungul timpului.

Încercarea de a legitima gândirea mitică și magică într-un sens subiectiv aparține celui de-al treilea grup de concepții. O poziție intermediară între grupul al doilea și al treilea o ocupă ideile filosofului romantic Ludwig Klages, pentru care spiritul și sufletul se află într-un puternic contrast, până la antinomie. În viziunea klagesiană, spiritul este inteligența ce folosește concepte abstracte, iar sufletul trăiește emotivă în lumea simțită. Ca urmare, cunoașterea proprie spiritului determină apariția științei și trăirea sufletului în universul imaginilor vii duce la crearea mitului. Pe terenul cunoașterii, opoziția dintre spirit și suflet ia înfățișarea unui inerent conflict între „cunoașterea intelectuală”, „obiectivă” și „cunoașterea mitică”. Spiritul răstălmăcește realitatea, în timp ce sufletul trăiește imaginile realității într-o continuă schimbare. Klages prețuiește mai mult mitul, în defavoarea științei, ceea ce gânditorul român nu poate accepta, așa cum nu poate accepta nici opoziția dintre spirit și suflet: „*Concepția lui Klages cu privire la cunoașterea intelectuală și cunoașterea mitică nu o putem întări. Din mai multe motive. Întâi, fiindcă ea este rezultatul unei distincții radicale și până la adversitate între spirit și suflet, și al doilea, fiindcă ea presupune ficțiunea*

³⁹ *Ibidem*, p. 245.

ca plan de activitate a spiritului, iar participarea la realitate ca plan de trăire a sufletului”⁴⁰.

Cercetarea psihanalitică, mai ales prin cel mai de seamă reprezentant al ei, Sigmund Freud, a înfiripat „o justificare pur subiectivă a gândirii mitice-magice”⁴¹. În ***Totem și Tabu***, Sigmund Freud încearcă să stabilească o legătură între sistemul social al „*totemismului*” și „*interdicția incestului*”, opinând că sălbaticii manifestă o sfială de intensitate maximă față de incest. Ciudată poate părea existența instituției orgiilor sacre la sălbatici, când erau încălcate orice reguli, orice îngrădiri. Acest aspect echivoc l-a determinat pe părintele psihanalizei „*să confecționeze*” o interpretare psihanalitică a situației, comparând pornirea naturală a primitivilor cu unele cazuri psiho-nevrotice. Sigmund Freud adoptă punctul de vedere al lui James Frazer, considerând că incestul e mai degrabă o pornire naturală, din moment ce erau necesare legi speciale de interdicție a acestuia. Măsuri preventive la fel de drastice mai întâlnim la cazurile psiho-nevrotice. Ca și primitivii, nevroticii au stabilite interdicții după o „*logică fantastică*”. Deci, între mentalitatea primitivilor și cea a nevroticilor ar exista similitudini izbitoare, mai ales în folosirea tabu-ului. Dacă interdicțiile primitivilor le prefigurează pe cele ale nevroticilor, se poate afirma că nevroticii refac unele forme ale vieții arhaice. Psihanalistul nu pierde prilejul să evidențieze complexul oedipian și rolul lui în obiceiurile și miturile primitivilor. Dar, surprins de asemănările dintre formele de gândire ale nevroticilor și ale primitivilor, Sigmund Freud a neglijat deosebiri, care, așa cum constată Lucian Blaga, sunt hotărâtoare, întrucât fenomenele psiho-nevrotice prezintă interes pur clinic, în timp ce „*formele de cultură interesează totdeauna pentru puterea lor revelatorie și pentru stilul lor*”⁴², iar formele de gândire ale primitivilor sunt *forme de cultură*, nu simple fenomene de natură psihică. În aceeași „*familie*” a interpretărilor este inclus și disidentul mișcării psihanalitice,

⁴⁰ *Ibidem*, p. 253.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*, p. 255.

Carl Gustav Jung, care vedea în mituri „*visurile colective ale popoarelor*”, aparținând „*inconștientului colectiv*”. Potrivit autorului *Metamorfozelor și simbolurilor libido-ului*, există în viața ființei umane nu numai libido refulat, ci și convingeri morale și religioase refulate, ce pot determina anomalii sufletești. Jung neagă importanța „*complexului oedipian*” în evoluția destinului sufletesc al individului și-i atribuie inconștientului un rol mult mai mare decât Freud, de imperiu subteran. Una din problemele lui predilecte este mitul, în care își găsește ecou simbolic „*inconștientul colectiv*”. Teza, potrivit căreia miturile sunt „*visurile colective ale popoarelor*”, Lucian Blaga își propune să o supună unei atente analize, dar numai după ce va fi ridicat „*schelele unei concepții proprii*”⁴³. Ca notă informativă consemnează că Heinrich Zimmer a studiat mitologia indică folosindu-se de teza lui Jung. Zimmer afirmă că zeii cosmici, stăpânii luminii, ar simboliza conștiința umană, iar demonii, stăpâni ai întunericului, ar exprima simbolic inconștientul cu pornirile lui monstruoase. Astfel, în luptele mitologice dintre zei și demoni s-ar oglindi, în orizontul imaginar, confruntarea dintre conștiință și înclinările inconștiente ale individului. Această teorie despre încleștarea dramatică „*dintre cele două suflete, dintre legea duhului și legea cărnii*” este, în fond, spune Lucian Blaga, „*concepția unui psiholog creștin-faustian*”⁴⁴. Filosofului culturii i se pare curios că Zimmer își ilustrează teoria cu mitologia indică și concluzionează că această mitologie îndură numeroase „*răstălmăciri protestante-europene*”⁴⁵.

Considerații demne de atenție despre gândirea mitică și cea magică au fost formulate de Leo Frobenius și Oswald Spengler, din perspectiva morfologiei culturii. Atât Frobenius cât și Spengler susțin că gândirea mitică este o însușire a culturilor în faza de început, iar gândirea magică o particularitate a unei culturi în toate fazele ei. Cei doi exegeți

⁴³ *Ibidem*, p. 256.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 257.

⁴⁵ *Ibidem*.

pretind că ar exista un suflet creator de cultură magică, numit „hamit” de Frobenius și „arab” de Spengler. Aceste teze prezintă pentru Lucian Blaga interes pentru „*premisele lor de filosofie a culturii*”⁴⁶. Nu poate fi negată influența spengleriană asupra operei filosofice a lui Lucian Blaga.

Ultimul grup cuprinde concepțiile metafizice, adică cele care recurg „*la principiul ultim al existenței*”⁴⁷. Aici se încadrează „*idealismul magic*” al lui Novalis, doctrina despre mit și revelația divină a lui Schelling și metafizica dialectică a lui Hegel. Pentru Novalis, la baza existenței se află un „*eu magic*” care produce lumea pe calea imaginativă. Omul magic, invadat de vis, trăiește prin născocirile imaginației sale, în armonie cu lumea. Somnambulismul, vizionarismul, telepatia sunt trăsături ale omului superior, ale geniului. Mai presus de toate genurile literare și toate artele Novalis prețuiește basmul, pentru că atunci când creează basme imaginația ființei umane sparge toate zăgazurile și se dezlănțuie pe deplin. După credința lui Novalis, motivul pentru care noi, oamenii, nu trăim permanent într-o lume fascinantă, misterioasă, populată de ființe de basm, este slăbiciunea simțurilor noastre.

Gânditorul român apreciază contribuția metafizică deosebită, privind gândirea mitică, pe care a adus-o Schelling, a cărui operă, dacă nu ar fi apărut prea târziu în perioada de disoluție a romantismului, ar fi avut un rol mult mai însemnat în filosofia mitologiei. Schelling distinge trei mari durate temporale în evoluția omenirii, și anume: un „*timp istoric*” ce începe după stabilirea diferențierii umanității în popoare, un „*timp preistoric*”, când are loc o criză a conștiinței umane, exprimată în mitologii, și un „*timp absolut preistoric*”. Așadar, apariția mitologiei se datorește unui proces petrecut în conștiința umană, însă întreținut de inspirații divine. Deci, numai izbucnirea în conștiință a unor puteri divine a putut favoriza crearea mitologiei. De aceea, ivirea mitologiei aparține puterii divine, e un proces teogonic, un proces al

⁴⁶ *Ibidem*, p. 258.

⁴⁷ *Ibidem*.

devenirii divinității în conștiința ființei umane. Schelling atribuie mitului și mitologiei o înaltă demnitate, considerând mitul drept „*fapt primar*”, iar istoria „*un derivat*” și mitologia ca factor determinant al istoriei unui popor, al destinului său.

Concepția lui Schelling amintește de metafizica dialectică a lui Hegel, care vedea în mit prima realizare a conștiinței umane, ce va fi depășită de gândirea filosofică. Dacă la Schelling apariția mitologiei se produce într-un cadru teosofic-creștin, „*cu accente împărțite între transcendență și imanență*”⁴⁸, la Hegel aceasta are loc într-un cadru panteistic. Lucian Blaga nu a considerat necesară dezvoltarea concepției hegeliene și nici a similitudinilor cu Schelling, tocmai pentru că „*similitudinile de expresie*” ale celor doi filosofi nu acoperă „*o identitate de opinii*”⁴⁹.

E regretabil că filosoful român al culturii nu a avut prilejul să cunoască teoriile mai noi despre mit și magie, pentru a lărgi aria clasificării sale care, așa cum însuși recunoștea, „*este totuși numai un timid început, și ea nu folosește decât la precizarea unor puncte de reper*”⁵⁰. Dar, într-o amplă cercetare a unei chestiuni atât de complexe și de controversate cum este cea a mitului și a magiei, neajunsurile sunt inerente. Oricum, în spațiul nostru cultural, Lucian Blaga este singurul dintre filosofi care în demersul său teoretic dedică un amplu spațiu mitologiei ce cuprinde mitul, ritualul, totemul și magia. Spirit de o înaltă probitate științifică, autorul ***Trilogiei valorilor*** nu se poate limita doar să facă „*oarecare ordine în câmpul așa de variat al teoriilor*”⁵¹. Problematika gândirii mitice și a celei magice necesită formularea unei concepții proprii unitare, de ansamblu, o „*osatură*” teoretică menită „*să fortifice perspectiva și să asigure un real profit intelectual*”⁵².

⁴⁸ *Ibidem*, p. 263.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*.

Din perspectiva blagiană, definirea creației mitice și a gândirii magice trebuie raportată la coordonatele spiritului creator, clasificate în „*coordonate filosofice*” și „*coordonate metafizice*”. Primul tip de coordonate „*obținute prin considerațiuni ontologice și stilistice, ne pun în situația de a defini mult mai precis natura gândirii magice și mitice decât s-a făcut până acum*”⁵³, de a face „*o foarte tăioasă distincție*” și, deci, de a elimina confuziile regretabile făcute anterior. Trăind în aceste coordonate, modul de existență al omului se distinge de al celorlalte ființe. Omul nu mai există doar în lumea concretă, sensibilă, a conștiinței sale, ci și în „*orizontul misterului*” pe care încearcă să și-l reveleze prin „*plăsmuiri de natură mitică, metafizică, religioasă, științifică*”⁵⁴.

Spiritul uman e înzestrat cu „*dublă garnitură de categorii*”: una aparține conștientului și cealaltă inconștientului, fiind de natură „*stilistică*”. Pe acestea din urmă, Lucian Blaga le numește „*categorii stilistice-abisale*”. Ele sunt „*subiective*”, deoarece variază de la epocă la epocă, de la regiune la regiune, de la un popor la altul și, uneori, de la individ la individ. Categoriile stilistice își au izvorul de emanație în inconștient. Ele ne conduc spre adâncimile abisale ale existenței și se manifestă ca „*factori modelatori*” în creații de cultură și în plăsmuiri de artă⁵⁵.

Creațiile mitice se deosebesc de celelalte plăsmuiri – metafizice, artistice și științifice – prin materialul folosit ca modalitate de revelare. Metafizica utilizează construcția abstractă, arta intuiția concretă, știința construcției imaginare, în timp ce mitologia „*își aservește un material imaginar, prin excelență plastic și însuflețit*”⁵⁶. Ideea o susține prin citarea a două legende românești din culegerea lui Tudor Pamfile, ***Povestea lumii de demult***, prima despre Noe și a doua despre

⁵³ *Ibidem*, p. 264.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 269.

⁵⁵ Lucian Blaga, *Artă și valoare*, în *Opere*, vol. 10, *Trilogia valorilor*, ed. cit., p. 587.

⁵⁶ Lucian Blaga, *Despre gândirea magică*, în *op. cit.*, p. 274.

durata vieții pe care Dumnezeu le-a stabilit-o lui Adam și celorlalte viețuitoare.

Lucian Blaga adoptă o atitudine critică severă față de scientismul pozitivist din secolul al XIX-lea care respingea mitologia și metafizica și față de teoria lui Schelling care atribuia un rol privilegiat mitologiei în defavoarea istoriei. Argumentele sunt clare, riguroase. În primul rând, categoriile stilistice se manifestă pe *toate* planurile activității spirituale. În al doilea rând, aceleași categorii, fiind subiective, „*își pun pecetea structurală pe toate plăsmuirile de cultură umană*”⁵⁷, deci și asupra istoriei.

Miturile sunt într-adevăr investite cu „*suprema demnitate*”, care este „*demnitatea umană*”. Cele patru legende cosmogonice cu substrat bogumilic, citate din culegerea amintită a lui Tudor Pamfile, sunt elocvente pentru a dovedi că miturile poartă o „*pecete stilistică*” variabilă de la o regiune la alta, de la un neam la altul, de la un individ la altul. Exemplele alese de Lucian Blaga ilustrează „*structuri adânci ale spiritului românesc*”⁵⁸, o „*imaginație mitologică*” adânc preocupată de obârșia munților și a văilor, deci de „*orizontul spațial*” specific românesc. Prezența acestor forme de relief „*capătă prin această proiecțiune pe un fond de începuturi o aureolă de taină adâncă și excepțională. Originea muntelui este atribuită unei extraordinare peripeții în ritmul și în logica creației. O adâncă și înfiorată solidaritate a românului cu orizontul «deal-vale», iese la iveală în această problemă a muntelui, văzut în perspectiva unei speciale peripeții cosmogonice*”⁵⁹.

Pentru a infirma teoria lui Schelling, poetul-filosof apelează și la un alt exemplu, o legendă cu numeroase variante despre închinarea lui Adam către Diavol. Motivul legendei este cunoscut și din povestea medievală despre Faust: un pact, un contract între om (Adam, Faust) și Necuratul. Deși motivul celor două texte populare este același, el se altoiește pe tipare

⁵⁷ *Ibidem*, p. 277.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 280.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 281.

diferite, dovadă a influenței categoriilor stilistice diferite la poporul român și la cel german. Astfel, Adam încheie zăpădul cu Necuratul după alungarea din rai, când, pentru a putea trăi, trebuia să lucreze pământul care era stăpânit de diavol. Deci, contractul este încheiat dintr-o necesitate și nu doar pentru sine, ci pentru întregul neam omenesc. Spre deosebire de Adam, Faust încheie pactul cu Mefisto dintr-o sete *infinită* de fericire *individuală*. Faust devine imaginea revelatoare a categoriilor stilistice specifice germanului: „*setea infinită pe care nimic nu o poate domoli și înclinarea excesivă spre trăiri individuale*”⁶⁰. Tiparele diferite la poporul român și la cel german ale aceluiași motiv mitic reliefează două moduri de a fi în lume în „*orizontul misterului*”. Deci, nu numai mitologia, ci „*și istoria unui popor este modelată de aceleași categorii stilistice*”⁶¹. Prin urmare, mitologia nu este izvor și istoria un derivat al ei, cum susținea Schelling. Și o variantă a teoriei lui Schelling, susținută de Klages, care conferea mitologiei prioritate axiologică față de știință, este combătută de Lucian Blaga. Klages e acuzat de incapacitatea de a gândi mitic, căci între „*mit*” și „*știință*” nu e sesizată nici un fel de adversitate, întrucât „*pe corpul mitului se constată eficiența acelorași categorii stilistice ale inconștientului uman, ca și pe corpul «științei»*”⁶². În sprijinul afirmației, filosoful evidențiază câteva comparații surprinzătoare la prima vedere, comparații inductive, relevând un spirit analitic profund și un veritabil cunoscător al mitologiei. În acest sens, sunt remarcate similitudini de stil între fizica lui Newton și mitologia nordică: „*orizontul infinit, afirmarea concretului, trăsătura realistă sunt particularități ce revin ambelor creații umane*”⁶³. O legătură stilistică „*a «formelor tipice» și a «orizontului limitat»*”⁶⁴ e remarcată între Aristotel și mitologia zeităților

⁶⁰ *Ibidem*, p. 282.

⁶¹ *Ibidem*, p. 283.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ibidem*, pp. 283-284.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 284.

olimpice. De asemenea, între știința biologică a lui Bose, care vorbește despre celulele „nervoase” și „cardiace” ale plantelor și mitologia „unicului întru toate” este o similitudine de stil. Se poate deduce că influența categoriilor stilistice-abisale se produce deopotrivă asupra mitului și a științei. Ca atare, concepția lui Klages cade „măcinată”, fără replică, sub argumente incontestabile.

Lucian Blaga e decis să pună capăt și unui alt abuz teoretic, al lui Jung care socotea miturile drept „visurile colective ale popoarelor”. Între structura și finalitatea mitului și cele ale visului constată diferențieri majore. „Mitul este o creație a omului în raport cu coordonatele sale specific și deplin umane. Mitul apare în ordinea existenței omului, în orizontul misterului, și în vederea revelării acestui mister. Creația mitului este dirijată de categoriile stilistice-abisale ale omului”⁶⁵. În schimb, visul este un mijloc de echilibrare psihică a individului cu o conștiință deficitară, „un moment în ordinea conservării și a securității psihice”⁶⁶. Mitul aparține altei ordini ontologice, e „un moment în ordinea prin excelență umană și eminentemente creatoare”⁶⁷.

I.3. Gândirea magică

Situarea mitului față de coordonatele stilistice atrage după sine situarea gândirii magice. În viziunea blagiană, aceasta „nu prea există”, fiind mai mult o gândire care uzează de „ideea magicului” și această „idee” se impune analizei. Un aspect important este acela că ideea magicului „este mai mult trăită decât gândită”⁶⁸. Această idee trăită a magicului solicită o echivalență cu puterea magică sau cu substanța magică. Conceptul de putere sau substanță magică este „irațional în sine”. „Comportamentul” puterii sau al substanței magice desfiide legile fizice, logica obișnuită. De exemplu, despre o

⁶⁵ *Ibidem*, p. 285.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ *Ibidem*.

putere sau substanță magică se crede că s-ar putea transmite prin contagiune de la un lucru sau ființă la alt lucru sau ființă situată în apropiere. Transmiterea se poate face la orice distanță, dar există și posibilitatea sustragerii de la legile spațiale. De asemenea, un lucru sau o ființă purtătoare de substanță sau putere magică poate produce un lucru sau o ființă analogă. Aceste trăsături, deși paradoxale, permit apropierea, între anumite limite, de lumea fizică sau de cea psihică. Cercetătorii europeni, izbiți de ciudatul comportament al primitivilor, au căzut în eroarea de a-l explica prin diferența de mentalitate. Între aceștia se situează Lévy-Bruhl care a numit „prelogică” mentalitatea sălbaticilor. Judecata e falsă, căci conceptul de putere sau substanță magică odată interpolat gândirii primitive, aceasta devine inteligibilă, logică. Doar conceptul cu care operează această gândire este irațional în sine. Replica filosofului vizând confuzia „grosolană” făcută de Lévy-Bruhl între „funcțiile” și „materialul” gândirii logice este tranșantă: „în materialul, cu care operează gândirea logică, avem latitudinea de a amesteca fel și fel de elemente sau complexe «iraționale», fără ca prin aceasta gândirea să se altereze sub raport logic”⁶⁹.

Eronată este ideea lui Ernst Cassirer despre „coincidența momentelor corelative”, ce ar caracteriza gândirea primitivă. Din punct de vedere funcțional, opinează Lucian Blaga, nu poate fi vorba de o coincidență a părții cu întregul, a subiectului cu predicatul, a numelui cu persoana sau a accidentului cu substanța. „Echivalarea” poate avea loc numai în situația când ființa primitivă gândește folosindu-se de conceptul puterii magice, ceea ce se întâmplă frecvent. Astfel, „mintea primitivului este articulată de aceeași logică și este înzestrată cu aproximativ aceleași funcții categoriale, ca și mintea civilizatului, dar primitivul operează materialmente incomparabil mai frecvent decât civilizatului cu conceptul irațional în sine al puterii sau al substanței magice”⁷⁰.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 288.

⁷⁰ ⁷³*Ibidem*, p. 289.

Constatăm că Lucian Blaga își construiește teoria despre magie apelând la metoda inducției, la exemple, la teorii pe care, cu rigoare științifică, le infirmă atunci când nu corespund principiilor sale axiologice. Odată lămurită problematica puterii sau substanței magice, autorul dezvoltă propria teză despre ideea magicului față de coordonatele umane. Ca și mitul, ideea magicului este „o încercare a spiritului uman de a se transpune în orizontul misterului și de a-l revela”⁷¹. Numai că revelarea este posibilă parțial, fiind, de fapt, „semirevelare” a misterului. Spre deosebire de mit, ideea magicului nu conține aspecte plastice și însuflețite și nu are nici „configurație vizionară”. „Ea e făcută în aceeași măsură din absențe cât privește plasticitatea, și din prezențe cât privește iraționalitatea”⁷². Ideea magicului nu variază, precum mitul, de la o regiune la alta, de la un popor la altul, ci doar sub aspect cantitativ, în mentalitatea popoarelor sau a indivizilor. Fără a beneficia de configurație, de plasticitate, ideea magicului nu poate suporta influența categoriilor stilistice ale spiritului uman, dintr-o anumită regiune sau epocă. Aceste categorii le recunoaștem pe „trupul plăsmuirilor” mitologiei, artei, metafizicii sau ale științei constructive. Pentru că este „semirevelare”, ideea magicului nu devine niciodată „plăsmuire”. Dacă mitul este încercare de revelare a misterului, ideea magicului e doar o prelungire a acestuia. Totuși, incontestabil, ideea magicului are marele merit de a fixa „orizontul misterului” și de a menține treaz „însuși apetitul nostru de mister”. Magicul rămâne în conștiința ființei umane o prezență tulburătoare. Deci, magicul este o prezență pozitivă în aproape toate culturile. El este „sarea oricărei culturi”, întrucât participă ca substanță la alcătuirea ei. De aceea, magicul „îmbibă o cultură, nu i se «întipărește»”⁷³.

Prețuirea ideii magicului generează o amplă argumentare despre „sarcina magică” ce poate fi purtată de orice obiect

⁷¹ *Ibidem*, p. 290.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ *Ibidem*, p. 293.

însuflețit sau neînsuflețit, „sarcină” ale cărei reguli de comportare au „o necontestabilă asemănare cu legile asociației reprezentărilor”⁷⁴. „Sarcina magică” nu se supune legilor de tip „matematic-fizical”. Transmisibilitatea ei poate fi naturală, fără intervenții, sau „dirijată”, prin analogie (în cazul ritualurilor și al vrăjilor). Ideea magicului acoperă unele goluri cognitive ivite mai ales între reprezentarea conștientă a unui act și realizarea lui concretă. Fără să convertească misterele, această „idee” ajută la organizarea necunoscutului, „demonstrându-și cu aceasta o oportunitate funcțională cu totul apreciabilă”⁷⁵, numită de Lucian Blaga „locotenență cognitivă”⁷⁶ ilustrată cu hipnoza, telepatia, sugestia, cunoscute ca fenomene parapsihologice. Funcția cea mai importantă a ideii magice, funcția cognitivă, reliefează modul cum primitivul și țăranul „își organizează experiența”. Cu insuficiențele mijloace pe care le dețin, pe cale științifică ei nu ar ajunge niciodată la un rezultat concludent. Prin anticipație, perspectiva magică le permite „să facă legături îndrăznețe între momente și lucruri, între care, după metoda științifică, nu se pot face legături decât după examinarea circumspectă și izolată a tuturor componentelor”⁷⁷. Avantajul acestei perspective rezidă în aceea că îi scutește pe omul primitiv și pe țăran de dificilul „examen factorial”, pe care ei nu l-ar putea realiza. Factorii izolați și ascunși sunt înlocuiți de *factorul magic*. „Finalitatea subiectivă a gândirii magice” este legitimată de intro-patie, de tendința permanentă a ființei umane de a-și imagina lumea din exterior după chipul și asemănarea sa, de a atribui obiectului propriile sale stări, însuflețindu-l.

I.4. „Mitul demonicului”

O chestiune importantă a „mitosofiei” blagiene o reprezintă concepția despre gândirea mitică și cea științifică și despre „mitul demonicului”, din studiul *Daimonion* (1926,

⁷⁴ *Ibidem*, p. 306.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 310.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 309.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 317.

1930), care a avut o influență covârșitoare asupra creației literare a poetului-filosof.

În opinia lui Lucian Blaga, gândirea științifică s-a ivit după ce „*geniul mitic*” a creat teogonii și cosmogonii. Deși gândirea științifică a încercat mereu să dilueze creația mitică, ea nu se opune acesteia din urmă. Ambele moduri năzuiesc la o simplificare a realității, imaginile-sinteze circumscriindu-se atât miturilor cât și gândirii științifice. Tocmai această prezență i-a determinat pe unii exegeți, printre care Nietzsche, Chamberlain, Weininger să vorbească despre „*miturile*” științei, unele dintre acestea fiind construcțiile teoretice ale „*eterului*”, ale „*vibrațiilor*”, ale „*atomilor*”. Trebuie precizat că imaginile-sinteză îndeplinesc rol diferit în știință și în mituri. Astfel, în știință, imaginea-sinteză este mai mult suportul psihologic al gândirii, ilustrarea unor structuri întrezărite în spatele fenomenelor. În mit, „*imaginea e aproape totul*”⁷⁸, întrucât absoarbe raporturile abstracte dintre realități și beneficiază de o mai mare independență decât în gândirea științifică. Deci, imaginea-sinteză, indispensabilă atât plasmuirii mitice cât și gândirii științifice, creează între aceste două moduri „*o deosebire de accent*”⁷⁹. Imaginea-sinteză, aflată în raport de subordonare în cadrul gândirii științifice, este, în mit, suverană, are „*o viață separată, din care ești nevoit să desprinzi tâlcul cu un nou efort intelectual*”⁸⁰. Constatările de până aici îl determină pe Lucian Blaga să afirme că „*trebuie să acordăm «miticului» un înțeles mai larg decât se face de obicei*”⁸¹.

Gândirea mitică nu încetează niciodată să existe, nici în societatea modernă, când se manifestă în genii filosofice sau științifice ori în „*poeți de rasă*”. Un poet nu poate gândi decât mitic, dacă el se consideră într-adevăr o ființă cu menire

⁷⁸ Lucian Blaga, *Daimonion*, în vol. *Zări și etape*, Editura Minerva, București, 1990, p. 174.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 175.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ *Ibidem*.

creatoare. Pentru a exemplifica gândirea mitică, Lucian Blaga apelează la „teoria” goetheană a „culorilor”. Acestea sunt „fapte și suferințe”, imagini revelatoare ale luminii în luptă cu întunericul. „Imaginea luminii se concretizează dinamic”⁸², însă nu se personifică pentru a deveni mitologică. Totuși, ea se proiectează „pe un plan de viziune”, încât „o putem atribui gândirii mitice”⁸³. De asemenea, la Goethe, demonicul este „o construcție mitică”, „un foarte sugestiv mit”⁸⁴, „o putere magică, un duh pozitiv, al creației”⁸⁵. Demonicul este un „element trans-uman”, de natură cosmică, de a cărui prezență chiar și în regnul mineral și în cel animal Goethe nu se îndoiește. El e creator, e „singurul factor productiv în planul spiritualității”⁸⁶ și, prin urmare, autorul lui **Faust** vede în orice creație, indiferent de domeniul căruia îi aparține, o manifestare a unei puteri extraordinare, irezistibile. Această „putere magică și rară”⁸⁷ poate lesne amenința măsura și echilibrul. Demonicul devine însă ființă numai pentru „imaginația mitică”. Potrivit gândirii mitice goetheene, influența demonilor e cu atât mai mare cu cât omul este „mai superior”, genial. Mitul goethean se regăsește în unele personalități ale umanității, în care demonicul a devenit fatalitate de neînlăturat: Rafael, Mozart, Byron, cărora, din punctul de vedere al lui Lucian Blaga, li se alătură Van Gogh, Gauguin, Rimbaud, Verlaine, Radiguet.

Gândirea lui Goethe este, fără îndoială, „gândire mitică”, prin aceasta Lucian Blaga înțelegând în primul rând modul de a cuprinde într-o imagine globală un complex de fenomene: „Ni se pare aproape inutil să precizăm că și Goethe își da, desigur, perfect seama că vorbește în termeni mitici despre fapte în sine misterioase, pentru care știința însăși era în

⁸² *Ibidem.*

⁸³ *Ibidem.*

⁸⁴ *Ibidem*, p. 174.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 176.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 214.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 179.

imposibilitate de a găsi alți termeni mai buni. În cele din urmă, întreg acest complex de fenomene: instinct creator, putere fascinantă de înrâurire, intuiție divinatorie, ritm vehement de viață, ni se pare circumscris prin cuvântul «demonic» cu un nume, pe care în zadar îl căutăm în altă parte mai sugestiv, iar imposibilitatea organică de a trăi altfel decât trăiești, e mai expresiv cuprinsă în cuvântul fatalitate decât în acel de determinism fiziologic, de pildă”⁸⁸. Înrâuririi demonice Goethe îi atribuia toate creațiile culturale ale omenirii, ce nu se pot raționaliza. Cu siguranță, mitul e mai aproape decât știința de tainele existenței, pe care nu le poate epuiza.

Între creația mitică și gândirea abstractă propriu-zisă, Lucian Blaga introduce o „variantă mixtă”, numită „gândire mitică”, în care „abstracțiunea și miticul își țin oarecum echilibrul”⁸⁹. „A gândi mitic” nu înseamnă pentru filosoful culturii, nici a gândi propriu-zis, nici a crea mituri, pentru că „gândirea mitică se desenează pe ambele planuri, pe cel al gândirii și pe cel al mitului”⁹⁰. În cadrul acestui tip de gândire, mitul nu se ridică până la „personificare” și nici gândirea până la pura abstracțiune. Deci, plâsmuirile gândirii mitice sunt intuitive și palpabile într-o mai mare măsură decât creațiile gândirii pur conceptuale, însă nu au concretețea mitului propriu-zis. Gândirea mitică circumscrie puteri impersonale, ipostaze, entități, energii, care „evocă o atmosferă mitică” prin numele ce li se atribuie. Imaginea, redusă la o singură virtute, a puterilor despre care vorbește, deosebește gândirea mitică de „mitizarea” propriu-zisă. În concepția blagiană, „puteri impersonale” sunt „apollinicul”, „dionisicul”, invocate de Nietzsche în *Nașterea tragediei* pentru a lămuri cultura greacă și „fausticul”. Aceste „entități”, cum le numește Lucian Blaga, reprezintă „gânduri vivificate”⁹¹, ce nu ating „personificarea”. Apollinicul definește „puterea impersonală

⁸⁸ *Ibidem*, p. 183.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 175.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 216.

⁹¹ *Ibidem*, p. 217.

creatoare de opere”, idei și fapte, atribuită zeului Apollo, toate fiind caracterizate prin echilibru și „*luminoasă plasticitate*”. Corespunzător zeului Dionysos este „*dionisicul*”, acea putere irațională ce conferă ființei umane puțința de identificare, în timpul extazului, cu Totul cosmic. În filosofia culturală a lui Spengler, fausticul reprezintă setea de dezmarginire și eterna căutare, aspecte definitorii pentru cultura occidentală. Acestor „*puteri*” li se adaugă demonicul goethean, produs al gândirii mitice, care se apropie de mitul propriu-zis mai mult decât „*apollinicul*” și „*dionisicul*”.

1.5. Artă, etnic și mit

Perspectiva de abordare a legăturii dintre mit, artă și etnic nu este constatativă, cu toate că această chestiune s-a bucurat de un interes deosebit în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea, ci analitică. Prin structura sa, mitul se învecinează cu plăsmuirea artistică și este rezultatul actului „*metaforic-revelator, modelat de categoriile stilistice, pe planul imaginației*”⁹². Astfel, el este predestinat să fie întruchipat în artă. Spre mituri ca subiecte artistice, ființa umană creatoare de cultură se îndreaptă grație existenței sale în „*orizontul misterului și al revelării*” și în „*cadre stilistice*”. Potrivit premiselor blagiene, „*raportul dintre artă, etnic și mit nu poate să fie decât foarte relativ și aproximativ*”⁹³. În ceea ce privește raportul dintre artă și etnic, acesta este „*de parțială coincidență*” și e asigurat de eficiența „*categoriilor stilistice-abisale*” din opera de artă, care, pe de o parte, nu îl leagă întotdeauna pe creator de etnic, iar, pe de altă parte, aceste categorii colective depășesc etnicul, devenind mai general. Deci, *subiectele sau conținutul* unei creații artistice nu trebuie să fie neapărat etnice. Din unghi estetic, artistul poate recurge la mitologiile naționale și aceasta este chiar necesar, mitul, prin structura sa intimă, învecinându-se cu plăsmuirile artistice.

⁹² Lucian Blaga, *Artă și valoare*, în *Opere*, vol. 10, ed. cit., p. 619.

⁹³ *Ibidem*.

Legătura dintre artă, etnic și mitologie izvorăște din „matricea stilistică” modelatoare, din „categoriile abisale”, dar nu ca o limitare a artei, nu ca un „imperativ categoric”. Și pentru ca teoria să-și găsească într-adevăr valabilitatea, Lucian Blaga analizează critic, apelând la metoda inducției, trei dintre teoriile care au reliefat eronat „împletitura” celor trei factori și dozajul lor. E vorba de concepțiile lui Hegel, din al cărui punct de vedere arta ar trebui anexată mitologiei clasice, dar nu celei etnice, ale lui Nietzsche care considera că arta și cultura dobândesc un stil unitar datorită unei mitologii centrale și, în ceea ce privește a treia teorie, e vorba de încercarea, în unele state, de a impune în mod dictatorial o unitate de cultură.

În opinia hegeliană, arta și mitul, în general, sunt „faze depășite ale ideii absolute”⁹⁴, dar, pe de altă parte, arta și miturile grecești reprezintă „cea mai desăvârșită realizare a ideii, în ordine artistică și mitologică”⁹⁵. Replica e formulată tăios: „arta nu reprezintă o fază depășită a omenirii”⁹⁶, spune Lucian Blaga, căci ea ca încercare de a revela misterele e întotdeauna o apariție actuală. Mitologia greacă nu are dreptul de a deține exclusivitatea și, dacă între artă și mitologie se impune o legătură, atunci trebuie avute în vedere toate mitologiile. E necesar ca artistul să creeze potrivit categoriilor stilistice existente în inconștientul său, liber „să atace orice subiect” și mai ales să facă apelul la mituri, pentru ca opera lui să fie viabilă.

Concepția lui Nietzsche despre mit și cultură își are germenii în idealismul german, clasic-romantic, ce visa o unitate culturală fundamentată pe mitologie, având ca model așa-zisa unitate a culturii grecești. Dezamăgit de lipsa unei unități de stil a culturii din vremea sa, autorul studiului *Nașterea tragediei* și-o explica prin inexistența unui „mit” central, unic. Nietzsche, ca și ceilalți idealști germani-Hölderlin, Schelling, Hegel – a devenit, fără îndoială, „jertfa

⁹⁴ *Ibidem*, p. 620.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 621.

⁹⁶ *Ibidem*.

unei erori fundamentale”⁹⁷ privind viziunea asupra mitului și a culturii, deoarece, afirmă Lucian Blaga, „Unitatea unei culturi nu implică existența unui «mit central», ci e condiționată, în primul rând, de existența unei matrici stilistice, inconștientă, de un pronunțat caracter colectiv”⁹⁸. Cu privire la cultura greacă, gânditorul, român constată existența unui „mit central” unitar de la Homer la tragici, de la Hesiod la Platon și Aristotel, însă această mitologie „centrală”, „unică”, nu reprezintă factorul unității culturale; mai degrabă este ea însăși un rezultat special al unei „matrice stilistice colective de o particulară componență”⁹⁹. De această „matrice” sunt determinate aspectele stilistice ale mitologiei grecești, amintite de noi în acest capitol, dintre care un rol de importanță majoră îl dețin „categoria tipizării” ce înfrâna „pofta variațiunilor” și orizontul limitat. Prin urmare, e lesne de observat de ce această mitologie se caracteriza prin „unitate”. Și la popoarele germanice s-ar putea vorbi de o unitate a mitologiei, afirmă filosoful culturii, însă doar de o „unitate de stil”, căci în ceea ce privește conținutul, mitologia germană s-a dovedit mai diversificată, mai individualizată, după regiuni, deci mai bogată în variante decât cea a grecilor. Diversitatea mitologiei germanice este „efectul particularităților stilistice dominante: orizontul infinit” și tendința către „individualizare”. Concluzia lui Lucian Blaga e cât se poate de clară: teoria nietzscheană „vede lucrurile foarte strâmb, aproape pe de-a-ndoaselea”¹⁰⁰, pentru că „matricea stilistică”, inconștientă și „de un pronunțat caracter colectiv” garantează unitatea unei culturi și nu existența unei „mitologii centrale”, „unice”. Pe de altă parte, diversitatea mitologică nu influențează negativ unitatea stilistică a unei culturi. De aceea, impunerea forțată a unui mit nu ar favoriza unificarea culturii, ci ar provoca sterilizarea „matricei stilistice” și a puterii creatoare. Prin afirmarea unei

⁹⁷ *Ibidem*, p. 623.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 624.

singure mitologii s-ar ajunge la un rezultat dezastruos, deoarece „*prin fixare duhul creator se anulează singur*”¹⁰¹.

Studiile lui Lucian Blaga despre mit, analitice, vădind scrupulozitate și o profundă erudiție, în pofida amplului documentar istoric și critic al concepțiilor ce s-au înfruntat, sunt dominate de viziunea personală, cu totul novatoare, despre o realitate culturală atât de complexă și încă insuficient sondată. Către mit, considerat drept rezultată a unui „*act metaforic-revelator*”, s-a îndreptat nu doar filosoful Lucian Blaga, ci și poetul și dramaturgul Lucian Blaga.

Situat în „*orizontul misterului*”, „*omul deplin*” Lucian Blaga a modelat și a creat mituri, dovedind că existenței creatoare i se circumscrie permanent dorința de a găsi răspunsurile la interogațiile fundamentale privind condiția și destinul său în Lume, ca loc al Devenirii și al „*aventurii*” întru Cunoaștere și Logos. O dovedește, în cea mai mare parte, opera sa dramatică, situată între „*mitosofia*” și *mitopoetica* blagiană.

¹⁰¹ *Ibidem.*

II. LUCIAN BLAGA ȘI „NOUL STIL”

Ca orice creație de cultură, opera dramatică blagiană pornește dintr-o intenționalitate revelatorie, altfel spus, într-un termen specific filosofului, „*luciferică*”. *Lumea* care îi populează dramaturgia e făcută după chipul și asemănarea omului problematic Lucian Blaga și a creatorului cu nepotolita sete metafizică de cunoaștere. „*Experiența vie a lumii ca totalitate*” alimentează propria-i experiență creatoare, care transferă dimensiunea umanului „*dincolo de imediat și de sensibil*”.

Dramaturgul a rupt tiparele tradiției, îndrumând textul teatral spre noi expresii, spre un nou plan ideatic și figurativ. Influența „*noului stil*” venea din exterior, din literatura dramatică europeană modernă, când despărțirea de naturalismul care „*fotografia o lume ce o putem vedea gratuit în altă parte*”¹⁰² necesită o nouă formă teatrală. Către sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea se cristalizează drama poetică, „*drama cea mai desăvârșită*” după opinia lui T. S. Eliot, în care „*neajunsurile de ordin dramatic pot fi compensate de perfecțiunea poetică*”¹⁰³. Începuturile fuseseră deja fixate de dramele lui Wagner, încărcate de mit și simbol: *Tanhäuser*, *Lohengrin*, *Tristan și Isolda* etc. Teatrul modern, prin Ibsen, Strindberg, Maeterlinck, Claudel, Werfel, Wedekind, Shaw, Pirandello, Kaiser aducea cu sine evadarea din realitate, propunea „*drama-discuție*” promovată de Ibsen și Shaw, „*verbalismul poetic*” (Claudel), lungile monologuri meditative, spectacolul lăuntric, dezlănțuirea energiilor demonice și, în general, tot ceea ce ține de esența firii omenești. Cu privire la teatrul din primele decenii ale veacului trecut, ne atrag atenția clasificarea și observațiile critice pe care

¹⁰² Lucian Blaga, *Noul stil*, în vol. *Zări și etape*, ed. cit., p. 106.

¹⁰³ T. S. Eliot, *Eseuri*, Editura Univers, București, 1974, p. 179.

Lucian Blaga le stabilește în esul *Noul stil*. Acestea merită a fi amintite pentru a constata preferința sa pentru câțiva dintre dramaturgii europeni contemporani dramaturgului nostru și pentru elementele constitutive ale operelor respectivilor autori. Astfel, Claudel și Werfel marchează „tendința de spiritualizare a teatrului”¹⁰⁴ cu un evident fond metafizic. În piesele lor, momentele de maximă tensiune dramatică revelează ridicarea „*extatică*” a personajelor, în setea „*de conversiune sau de magică transfigurare*”. Conflictele lăuntrice, „*elanurile spirituale*”, „*intriga și nodurile acțiunii se dezleagă cu un gest spre altă lume*”¹⁰⁵.

Strindberg și Wedekind reprezintă o altă direcție de înnoire a dramaturgiei. Personajele lor sunt de obicei „*ireal crescute, de proporții halucinante*”. Ei încearcă să reliefeze animalitatea, glasul puternic al instinctului.

Al treilea gen de „*teatru nou*” îl ilustrează piesele lui Kaiser în care se confruntă „*idei-forțe*”, piese ale căror personaje „*nu mai există prin ele însele, ca indivizi, ci numai ca exponenți ai unor puteri impersonale, angajate în ciocniri, care macină sau salvează*”¹⁰⁶. Eroii lui Kaiser sunt impulsionați spre fapte de către dezlănțuirea unor energii demonice. Dialogul e „*comprimat*”, iar deznodământul „*e adeseori vizionar și deschide perspectiva unei vieți mai înalte*”¹⁰⁷.

Al patrulea gen din clasificarea blagiană e reprezentat de teatrul lui Shaw și Pirandello, care aduce pe scenă „*toată problematica vieții moderne*”. Personajele, euri multiplicat ale autorului, vorbesc „*spiritual, superficial, adânc*”¹⁰⁸. Piese sunt piese-discuție ale problematicei umane, în care se combat prejudecăți sau se evidențiază idei filosofice.

Indiferent că unii dintre acești dramaturgi moderni au spiritualizat viața, au reliefat dialectica *ideilor-forțe* sau

¹⁰⁴ Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 106.

¹⁰⁵ *Ibidem.*

¹⁰⁶ *Ibidem.*

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 107.

¹⁰⁸ *Ibidem.*

problematica duratei temporale, toți, impulsionați de elanul inovator, au avut „o *înclinare comună*”: depășirea granițelor realității. Astfel, s-a realizat mutația „de la *detaliu* la *esențial*, de la *concret* la *abstract*, de la *imediat* la *transcendent*, de la *dat* la *problemă*”¹⁰⁹.

Ceea ce ne atrage în mod deosebit atenția în eseu *Noul stil* sunt concluziile lui Lucian Blaga, care evidențiază sincronismul dramaturgiei românești cu cea europeană. „*Acest nou fel de a înțelege teatrul*”, spune filosoful, se manifestă și în spațiul cultural românesc, dar, evident, „*cu adaptări la nevoile noastre*”¹¹⁰. Autorul lui *Zamolxe* merge mai departe exprimându-și credința că, mai mult decât în altă parte, la noi se manifestă noile modalități discursive ale dramaticului, „*cu mai multă îndreptățire*”. Afirmția e susținută prin aceea că „*fuga de realitate e mai veche decât la ceilalți*”¹¹¹, datorită filonului tradițional puternic stilizator al artei populare și al artei bizantine. Capacitatea țaranului român de a stiliza se observă „*la fiecare pas. Când își pictează icoanele pe sticlă sau lemn. Când își țese scoarțele. Când își clădește bisericile. Și ce e mai surprinzător, când își joacă singurul său teatru: în misterul celor trei crai de la răsărit*”¹¹².

Desigur, relevarea receptării noilor idei despre teatru, din literatura europeană a primelor decenii ale veacului al XX-lea, și a viabilității unor modalități artistice originale și moderne în folclorul românesc înseamnă însăși recunoașterea coordonatelor propriei opere a dramaturgului. Când Lucian Blaga își exprima punctul de vedere despre modernitatea teatrului, textele dramatice *Zamolxe* și *Tulburarea apelor* fuseseră tipărite în 1921 și, respectiv, în 1923, iar *Daria*, *Ivanca* (inițial intitulată *Fapta*) și pantomima *Înviere* apar în același an cu volumul de eseuri filosofice *Fetele unui veac* (1925). Anumite influențe din Ibsen, Claudel, Shaw, se resimt în teatrul blagian la nivelul tehnicii

¹⁰⁹ *Ibidem.*

¹¹⁰ *Ibidem.*

¹¹¹ *Ibidem.*

¹¹² *Ibidem.*

dramatice, fără însă ca acestea să fie hotărâtoare asupra stilului său. Modelele i-au fost necesare la început, pentru că „*au determinat în conștiința sa o clarificare teoretică, estetică și metodologică*”¹¹³, dar preceptele au fost adaptate adâncimilor sale spirituale. Receptivitatea manifestată față de literatura populară, față de mitologie în general, nu doar față de mitologia română, așa cum o dovedește teoria sa filosofică despre mituri, este o dovadă tot a mobilității spiritului însetat de cunoaștere. Opera lui dramatică, de altfel ca și cea lirică, e dominată de mituri. Creator de cultură, Lucian Blaga nu se putea mulțumi doar să transpună în plan dramatic mituri atât de cunoscute și atât de răspândite cum sunt cel al potopului și al sacrificiului pentru creație. Aceste mituri le-a sublimat artistic, supunându-le propriei sale viziuni metafizice. Totodată, poetul-filosof este el însuși creator de mituri. Mitul *Marelui Orb* din **Zamolxe**, al lui *Isus-Pământul* din **Tulburarea apelor**, mitul *poetului cetății* din **Anton Pann**, al *omului-pasăre* din **Avram Iancu** sau cel al *dorului* din pantomima **Înviere** dovedesc o impresionantă capacitate de a crea după legi proprii, o viziune intuitivă, o preocupare intensă de a circumscrie orizontului ontic misterul oricărei geneze artistice, relațiile imanenței cu transcendența coborâtoare și de a proiecta pe fundalul metafizic problematica omenescului.

Teatrul blagian se situează, așa cum exegeza a dovedit-o, între poezie și filosofie. L-am putea defini drept „*mitosofie*” poetico-dramatică. Pe o structură mitică, fundament al textului dramatic, se făuresc, prin metode poetice, imagini *revelatorii* și simboluri prin care particularul e ridicat către general, universal, simboluri ce reflectă *misterul* în orizontul căruia omul trăiește și la a cărui revelare și înțelegere dorința lui nu poate niciodată renunța.

Cu Lucian Blaga se cristalizează în literatura noastră drama de idei, drama poetică pătrunsă de puternice accente lirice, cultivată apoi de Radu Stanca și Valeriu Anania. Pe

¹¹³ Mircea Vaida, *Lucian Blaga. Afinități și izvoare*, Editura Minerva, București, 1975, pp. 317-318.

fondul liric și pe limbajul intens poetizat se fixează întregul său univers dramatic.

Deși opera teatrală e construită pe verticală, după rigorile pe care le impune tehnica genului, pentru că e puternic subiectivată, poetizată, iar dialogurile se desfășoară între „*idei-forțe*”, e dificil a delimita un singur moment maxim al tensiunii dramatice. O altă particularitate a teatrului creat de Lucian Blaga este aceea că, de cele mai multe ori, la începutul piesei intriga este deja declanșată. Excepție fac **Anton Pann**, **Arca lui Noe**, **Ivanca** și **Înviere**. Personajele blagiene nu mai sunt, ca în teatrul clasic, caractere, ci simboluri, idei în acțiune. În afară de Zamolxe, Manole, Avram Iancu și Anton Pann, eroi individualizați, celelalte personaje axiale se definesc în grupul central de personaje. Toți eroii operei dramatice blagiene sunt stăpâniți de demonic, fie că este vorba de un „*demonic primar «magic»*” sau de un „*demonic derivat «creator»*”¹¹⁴ și reprezintă plurivalența eului auctorial.

Dramaturgia modernă a poetului aflat „*la curțile dorului*” a deschis calea dramaturgiei contemporane, oferindu-ne ca personaj „un om universal”, stăpânit de dorința luciferică de a atinge Cunoașterea, de setea metafizică a Devenirii și a fuziunii cu Cosmosul. *Jocul* eurilor, trăirile interioare, marele mister al nașterii creației, revelarea adâncimilor nebănuite ale sufletului, ale instinctelor și „*tăcerile substanțiale*”, toate se desfășoară și prezența unui personaj mut, Marele Anonim, care impune „*cenzura transcendentală*”, acea limită a umanului pe care personajele o trăiesc ca sentiment tragic. Timpul mitic e dominat de timpul subiectiv, interior, proiecție a eului asupra socialului, a istoricului și a lumii așa cum este sau așa cum ar trebui să fie.

În această lume de mituri și de simboluri, care este creația dramatică a lui Lucian Blaga, plutește o lumină „*foarte luminoasă*”, cum ar spune însuși autorul, dar sfâșietoare și grea de nostalgia absolutului.

¹¹⁴ Lucian Blaga, *Daimonion*, în *op. cit.*, p. 214.

III. STRUCTURILE MITICO-DRAMATICE

III.1. Miturile transcendenței

III.1.1. Mitul Marelui Orb – *Zamolxe. Mister păgân*

Publicată între volumele de versuri *Pașii profetului* (1921) și *În marea trecere* (1924), drama poetică *Zamolxe* (1921), subintitulată *Mister păgân*, deschide opera teatrală blagiană și, totodată, introduce în spațiul literaturii naționale *noul stil*, paradigma unui teatru cu bogate semnificații metafizice vizând dimensiunea ontologică a Ființei. Investigând într-un spațiu spiritual mitic statutul omului superior și al lumii, *poetul-filosof* valorifică artistic *mitul lui Zamolxe* și creează un nou mit, acela al *Marelui Orb*.

Piesa a fost scrisă într-o perioadă de profunde *mișcări sufletești* și de căutare a unei noi metafore creatoare și a unui *gen mai obiectiv* decât cel din volumul de debut *Poemele luminii*. Elocventă este însăși mărturisirea lui Lucian Blaga din *Hronicul și cântecul vârstelor*: „Îmi promiteam singur, prin zilele ce treceau, să încep ceva, să mișc ceva, dar nimic precis nu se închea în cugetul meu. Numai o mută exasperare umbla să-și găsească vreun temei prin golurile mele. Pe urmă, fără de vreo pricină lămurită, printr-o simplă reacțiune a firii, apăreau în mine momente când credeam că mă redobândesc. Dar un duh straniu intervenea iarăși, căznindu-mă. Încercam să mă înduplec singur, că va trebui să mă despart de atâtea ce au fost în mine - una cu mine. Acestor suferinți intime, despre care nu vorbeam niciodată nimănui, li se adăuga frământarea spirituală. Autocritica simțitor înțetită tocmai în acele zile îmi spunea că va trebui să mă despart chiar și de poezia mea de până atunci. Aspiram parcă la alte moduri, vag întrevăzute, ale expresiei, și spre o adâncire a albiei poetice. Evitam prin urmare să dau grai stărilor mele, de care eram invadat și pe care nu mă mai simțeam capabil să le ridic până la sublima lor

lamură. În fața freneziilor de-o clipă, gata să mă consume, sau a violentelor sfâșieri lăuntrice - lirismul direct putea să ducă la un exhibiționism, ce mi-ar fi inspirat oroare a doua zi.

Să evadez într-un gen mai obiectiv ?

Într-o zi, am închipuit mitul lui Zamolxe. Subiectul era susceptibil de o realizare în forma unui poem dramatic. Nu mă găseam însă câtuși de puțin în dispoziția sufletească de a proceda la întruchiparea artistică. Mă amânam deci. Dam mitului un răgaz de sedimentare”¹¹⁵.

Racordându-se codului teatral european al timpului său, însă într-o viziune proteică întru totul originală, Lucian Blaga transcende într-un timp mitic dacic momentul de criză spirituală proprie sieși, creatorului, dar și unei umanități a cărei conștiință încerca, după prima conflagrație mondială, să-și regăsească integralitatea și starea de inocență. Pentru expresioniști în general și pentru Lucian Blaga în special, mitul constituia mijlocul ideatic de reîntoarcere în spațiul spiritual primordial, în orizontul ontologic al ființei care dorește să ajungă la adevăruri fundamentale, la esențele umanului.

În *Misterul păgân*, dramaturgul atribuie dimensiuni noi mitului lui Zamolxe și pe fondul acestuia creează mitul Marelui Orb, primul, mit al *eternei reîntoarceri*, fiind, de fapt, subiacent celui de-al doilea, care e mitul unui nou început și care relevă dorința omului de a participa la existența cosmică. Poetul-filosof cunoștea, fără îndoială, informațiile de altfel destul de sumare despre divinitatea geto-dacilor, ce ne parvin de la scriitorii antici (Herodot, Strabon, Iordanes, Platon), preluate de filologul german Erwin Rohde în studiul *Psyché*, (Tübingen, 1910). În *Istории*, Herodot notează că getii credeau în nemurirea sufletului și această credință ar fi dobândit-o de la *daimon*-ul Zamolxe căruia i se închinau și despre care istoricul antichității ar fi aflat de la grecii din Hellespont și Pont că „fiind un om [Zamolxe] ar fi trăit la Samos, ca sclav al lui Pythagoras, fiul lui Mnesarhos. Apoi, câștigându-și libertatea

¹¹⁵ Lucian Blaga, *Hronicul și cântecul vârstelor*, în *Opere*, vol. 6, Editura Minerva, București, 1979, pp. 241-242.

ar fi dobândit avuție multă și, dobândind avere, s-a întors bogat printre ai lui. Cum tracii duceau o viață de sărăcie cruntă și erau lipsiți de învățătură, Zamolxis acesta, care cunoscuse felul de viață ionian și moravuri mai alese decât cele din Tracia, ca unul ce trăise printre eleni și mai ales de omul cel mai înțelept al Elladei, lângă Pythagoras, a pus să i se clădească o sală de primire unde-i găzduia și-i ospăta pe cetățenii de frunte; în timpul ospetelor, îi învăța că nici el, nici oaspeții lui și nici urmașii acestora în veac nu vor muri, ci se vor muta numai într-un loc unde, trăind de-a pururea, vor avea parte de toate bunătățile. În tot timpul cât își ospăta oaspeții și le cuvânta astfel, pusese să i se facă o locuință sub pământ. Când locuința îi fu gata, se făcu nevăzut din mijlocul tracilor, coborând în adâncul încăperilor subpământene, unde stătu ascuns vreme de trei ani. Tracii fură cuprinși de părere de rău după el și-l jeliară ca pe un mort. În al patrulea an se ivi însă iarăși în fața tracilor și așa îi făcu Zamolxis să creadă în toate spusele lui. Iată ce povestesc [elenii] c-ar fi făcut el”¹¹⁶.

Informațiile lui Herodot despre mitul și cultul lui Zamolxe au fost completate de Strabon în **Geografia** cu amănunte noi. Potrivit afirmațiilor lui Strabon, Zamolxe ar fi primit de la Pitagora cunoștințe de astronomie, pe care ulterior le-ar fi îmbogățit în Egipt, spațiu al științelor ezoterice. Întors în spațiul dacic, datorită cunoștințelor și calităților sale mantice, Zamolxe a devenit preot al zeului atunci de popor și apoi el însuși a fost considerat zeu. Ceea ce aflăm de la Herodot și Strabon despre un scenariu mitico-ritualic practicat de Zamolxe (retragerea într-o peșteră adâncă de pe culmea muntelui sacru Kogaionon și revenirea o dată la patru ani printre semeni, altfel spus ocultare și epifanie) ne amintește de mistериile grecești.

Despre înțelepciunea acestui zeu adorat în spațiul geto-dacic, care sădise în sufletul oamenilor ideea nemuririi sufletului, vorbește și Platon în dialogul **Charmides**: „Tot așa e,

¹¹⁶ Herodot, *Istoriei*, vol.I, Cartea a IV-a, 94-95, Editura Științifică, București, 1961, pp. 345-346.

Charmides, și cu descântecul nostru. L-am deprins acolo în tabără de la un trac, unul dintre medicii lui Zamolxis, despre care se zice că stăpânesc meșteșugul de a te face nemuritor. Și spunea tracul acesta, că medicii greci pe bună dreptate iau seama la cele pe care tocmai le pomeneam; numai că «Zamolxis», adăugi el, regele nostru, care e zeu, arată că, după cum nu trebuie să încercăm a vindeca ochii fără să vindecăm capul, ori capul fără să ținem seama de trup, tot astfel nici trupul nu poate fi însănătoșit fără suflet. Aceasta și e pricina pentru care medicii greci nu izbutesc să vindece cele mai multe boli: ei nu se ridică până la întregul de care ar trebui să se îngrijească, iar dacă acestuia nu-i merge bine, nici partea nu se poate însănătoși. Și toate de aici pornesc, îmi lămurea el, de la suflet: atât cele rele cât și cele bune ale trupului ori ale făpturii noastre depline, și de aici se revarsă ele, așa cum de la cap totul se răsfrânge asupra ochilor. Prin urmare, mai ales sufletul se cade îngrijit, dacă avem de gând să aducem la o bună stare, atât capul cât și restul trupului. Iar sufletul, arăta el, dragul meu, se îngrijește cu anume descânțece și descânțeculele acestea nu sunt altceva decât rostirile frumoase. Din asemenea rostiri se iscă în suflute înțelepciunea; iar odată ce aceasta iese la iveală și stăruie în noi, îi e lesne să deschidă cale sănătății și către cap și către trupul tot»¹¹⁷.

Elementul nou introdus de Platon este acela că Zamolxis e considerat rege și zeu în același timp. De fapt, în tradiția tracilor întâlnim acest aspect, întrucât Rhesos, rege și preot totodată, era venerat ca zeu în misterele inițiaților.

Informațiile atât de sumare care ni s-au transmis prin istoricii antici, despre caracterul misteric al cultului zamolxean nu puteau constitui decât un punct de plecare pentru dramaturgul Blaga. De altfel, acesta preciza în *lămurirea pentru cititor* ce însoțea prima ediție a poemului dramatic (1921) că „istoria ne-a păstrat aproape numai numele acestui profet trac. Religia lui Zamolxe și anecdota în jurul căreia se

¹¹⁷ Platon, *Opere*, vol. I, Editura Științică și Enciclopedică, București, 1986, pp. 183 – 184, 156 a.

țese acțiunea acestui mister nu sunt prin urmare decât o creațiune a autorului”¹¹⁸.

Zamolxe reprezintă „punctul de pornire al unei ample opere dramatice”¹¹⁹ și, alături de **Meșterul Manole**, una dintre „piesele cele mai rezistente ale dramaturgiei blagiene”¹²⁰. Exegeții au reliefat panismul din **Zamolxe**, care se înrudește cu cel din **Pașii profetului**. În versurile din acest volum și în poemul dramatic, Lucian Blaga concentrează meditația asupra destinului omului de excepție și a necesității efortului său de a găsi o nouă ordine cosmică și morală. Piesa este subintitulată **Mister păgân**, mister nefiind aici o reactualizare a speciei dramatice cultivate în Evul mediu european, ci o perspectivă de revelare a *osaturii* existenței, nu atât după criterii pure de cunoaștere, cât în acord cu ființa umană și cu cele mai intime aspirații ale sale. Celălalt termen, *păgân*, creează în structura textului, împreună cu *misterul*, arcul metaforic care adâncește sensul religios din perspectiva *ființării* dincolo de sine, către transcendență, considerată de Jaspers, ca spațiu al posibilei întregiri și deveniri ale omului. În același timp, termenul *păgân* confirmă la Lucian Blaga nostalgia după obârșii, după „o vechime pe care n-a alterat-o încă nimic”¹²¹ și refugiul în preistorie. *Păgân* substituie teocentrismul cu antropocentrismul, aceasta neînsemnând anularea sacrului și a religiei. Dimpotrivă, autorul relevă ideea unui transfer al sentimentului sacrului de la divinitate asupra elementelor naturii. În acest prim text dramatic, Lucian Blaga evidențiază că religia nu este legată imperios de ideea de Dumnezeu, de un *Deus otiosus et absconditus* și acest aspect îl vom întâlni și în **Tulburarea apelor**. Viziunea este a unui transcendent care coboară pentru a fuziona cu omul și cu peisajul și a unei

¹¹⁸ Lucian Blaga, *Zamolxe. Mister păgân în trei acte*, Editura Ardealul, Cluj, 1921.

¹¹⁹ George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Editura Minerva, București, 1976, p. 313.

¹²⁰ Ion Ianoși, *Literatură și filosofie*, Editura Minerva, București, 1986, p. 257.

¹²¹ *Ibidem*.

imanențe care se înalță pentru a-și revela misterele în al căror orizont „*este situat cu forță și chemare de destin*”¹²². Panteismul ca oricare altă religie circumscrie capacitatea ființei umane de *autototalizare* sau *autodepășire* prin urmarea „*destinului său revelatoriu*”¹²³, cu care este deplin solidară. De aceea, în *Zamolxe* și *Pan*, Lucian Blaga a închipuit profeții *păgâni* ai naturii, exponenții problematicii eului capabil să afirme integralitatea ființei.

În drama poetică *Zamolxe*, construită riguros în trei acte a câte trei scene (tablouri) fiecare, traseul este stabilit dinspre subiect (mitul lui Zamolxe recreat de Lucian Blaga) către obiect (o nouă atitudine ontologică în fața destinului creator al omului), exprimând ceea ce Proust observa despre proză, și anume „*felul în care lumea este văzută de o conștiință*”¹²⁴.

În analiza textului trebuie avute în vedere meditațiile profunde pe care le implică asupra devenirii umane într-un anumit context istorico - temporal. În acest sens, cu pertinentță Mariana Șora notează: „*În exegeza piesei Zamolxe, trebuie să ținem seama de un dat primordial, după părerea noastră, deși, a fost pierdut din vedere: drama profetului dac se inserează într-un moment de disoluție a unei ordine hieratice; departe de a fi deci un poem dramatic desprins de contingențe temporale, textul implică meditații asupra devenirii istorice și invită la meditații legate de ea*”¹²⁵.

Zamolxe e mai mult decât o dramă de idei, e un *spectacol* complet, prin apelul pe care autorul îl face la concursul altor arte: coregrafia, arta plastică și muzica. Personaje-simbol ca Zamolxe și Magul, cu rol dominant în țesătura de idei a piesei și personaje stranii, misterioase, precum

¹²² Lucian Blaga, *Religie și spirit*, în *Opere*, vol.10, *Trilogia valorilor*, ed. cit., p. 488.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ Apud Constantin Măciucă, *Motive și structuri dramatice*, Editura Eminescu, București, 1986, p.49.

¹²⁵ Mariana Șora, *Cunoaștere poetică și mit în opera lui Lucian Blaga*, 1970, Editura Minerva, p. 67.

Ciobanul si Ghebosul, intră în mit, alcătuind elementele de bază ale *mitologiei* originale create de Lucian Blaga.

Piesa are construcție piramidală asemenea operelor dramatice clasice, respectând unitățile aristotelice: o amplă expozițiune în care ne este înfățișat omul Zamolxe meditând la „*Religia nouă și vânjoasă*” pe care a încercat să o aducă poporului său dac, „*neam de urși*” (Actul întâi, Scena I), apoi cetatea dacică în care adepți ai învățaturii lui Zamolxe vor să cucerească templul și să-l înlăture pe Mag (Actul întâi, Scena II). Intriga ni-l prezintă pe Mag care dorește să-l piardă pe Zamolxe prin divinizare, știind că „*un singur lucru e mai tare ca profetul: statuia lui!*” (Actul întâi, Scena III). Profetul decide să coboare din nou printre semeni, după șapte ani de singurătate și află de la Zemora că în templu i-a fost ridicată statuia alături de ale celor cinci zei principali. Tulburat, contrariat, Zamolxe asistă la ritualul condus de Mag. În fața mulțimii îngenunchate își doboară statuia și e ucis de aceia care nu l-au recunoscut pe profetul lor (Actul al treilea, Scena III). Acest moment reprezintă punctul culminant al textului. Finalul simbolic evidențiază *revelația* pe care o trăiește acum mulțimea care începe să creadă în *Marele Orb*. Acesta justifică subtitlul *Mister*, aspect semnalat de unul dintre exegeții operei lui Lucian Blaga, George Gană¹²⁶.

Acesta este, rezumativ, mitul lui Zamolxe creat de Lucian Blaga, pe care se înfiripează un alt mit, de o netă originalitate, mitul *Marelui Orb*, dezvoltat în prima scenă a actului întâi. Zamolxe ne este înfățișat în ipostaza contemplativă, deci statică, pasivă ca în teatrul antic, adecvată amplului monolog poetic-filozofic ce dezvoltă ideea statorniciei credinței omului în sine. Profetul dac se află în fața unei peșteri, în vremea amurgului, moment al zilei cu care se asociază cel mai bine coborârea în universul interior al conștiinței, în acea *noapte lăuntrică* de care vorbește Albert Béguin și care „*poate fi asimilată realității supreme, realității universale*”. „*Interiorul naturii noastre e intim înrudit cu*

¹²⁶ v. George Gană, *op.cit.*, p. 322.

interiorul propriei noastre naturi: căci natura, în noi și dincolo de noi, devine una cu Divinitatea, rădăcină și sursă a forței creatoare care înăuntru nostru face să țâșnească gândurile în conștiință, iar în afara noastră dă viață tuturor lucrurilor. De aici acest fapt miraculos: cu cât ne retragem în noi înșine, abătându-ne de la aparențe, cu atât pătrundem mai adânc în natura lucrurilor care sunt în afara noastră”¹²⁷.

Locul în care este plasat personajul-mit, „în fața peșterii” care este „*larg căscată*” sugerează un spațiu deschis cu posibilitatea pătrunderii într-un spațiu închis (de altfel, la finalul scenei Zamolxe intră în peșteră), și care, în planul ideilor simbolizează inițierea, trecerea treptată de la domeniul vizibilului la cel al intuitivului, în termeni blagieni, de la cunoașterea enstatică la cea ecstatică, care e, de fapt, o „*minus – cunoaștere*” întrucât nu reduce misterul, ci îl potențează. Spațiul acesta este proiecția imaginației într-un spațiu trăit și reliefează intima coalescență a omului cu natura, cu terestrul și cosmicul, acea „*spontaneitate primitivă*”, cum o numește Mircea Eliade, specifică omului din timpurile ancestrale. De aceea, lui Zamolxe nimic nu-i este străin și *duhul* lui sau al pământului „*e tot atât*”.

Aceeași clarviziune a omului superior ca și în poemul dramatic *Moartea lui Empedocle* de Hölderlin îl izolează pe eroul blagian de poporul său, incapabil să înțeleagă la început dorința profetului de a schimba printr-o intervenție directă temelile unei lumi, inerția care e destabilizatoare de valori: „*Departă ești poporul meu dac, neam de urși. / Religie nouă și vâncioasă încercat-am să-ți aduc / din inima necunoscutului. / Voiam să-ți fiu un bun răsad, / dar tu, neînțelegându-mi rostul, mi-ai lovit / cu pietre vorbele*”. Zamolxe e cel care a răspândit printre semenii săi *parabola cu Orbul*, credința nestrămutată în Om și în forțele regeneratoare ale Naturii, în ceea ce eroul lui Hölderlin, Empedocle, numește *Zei*. Dumnezeu Zamolxean, „*un orb bătrân*”, este ipostaza umanizată a Marelui Anonim, a

¹²⁷ Albert Béguin, *Sufletul romantic și visul*, Editura Univers, București, 1998, p. 136.

Spiritului Lumii, cum îl mai numește Lucian Blaga, căruia îi lipsește însă vederea clară, solară și, de aceea, el face „*greșeli de alcătuire*”, „*întocmiri absurde*”. Ca atare, acestui Mare Spirit nu-i putem atribui „*atotputernicie*” și „*atotștiință*”¹²⁸. Deși „*Marele Orb are desigur o puternicie și o știință cu care ne întrece nemăsurat*”¹²⁹, aceasta nu-i împiedică pe oameni, „*sălbaticii copii*”, „*mântuitorii*” săi, să-l ducă de mână și să-i fie „*sfetnici cosmogonici*”, tocmai datorită înzestrării cu simțul văzului solar. Pentru Zamolxe, Dumnezeu e întruchipat în floare, gând, izvor, soare și închipuit om. El e Orbul, imaginea simbolică a celui care, depășind experiențele inițiatice, ignoră aparențele atât de înșelătoare ale lumii, pentru că a atins iluminarea spirituală. Condiția de orb determină cunoașterea profundă a lucrurilor, regăsirea armoniei lăuntrice și a propriilor origini. Ideea aceasta o regăsim și în ***Tulburarea apelor***, dar și în creația lirică (***Leagănul, Pașii profetului, Pan, Moartea lui Pan***). Învățătura lui Zamolxe, noua religie, înseamnă descoperirea sacralității în elementele naturii, în om, transfigurarea divinului în uman. Odată statornicită credința ființei umane în sine însăși, ideea de Spirit divin, de Dumnezeire nu poate dăinui decât salvată de Om, de „*furtuna de lumină*”: „*Căci nu ești tu Dumnezeire neînțelesul orb, / ce-și pipăie cărarea printre spini? / Nu știi nici tu de unde vii și unde mergi. / Ești chinuitul gând strivit în gol. / Te zbuciumi veșnic dibuind / să faci minuni, cum n-au mai fost, / dar brațele nu-ți sunt așa de tari / precum ți-e visul de înalt. / Atât de des tu cazi înfrânt / și nici nu bănuiești furtuna de lumină ce-ai creat-o. / Mă strigi? / Mă chemi? / Din fundul unei mări? / Turburătoru-ți chiot vine, vine. / Iată sunt făptura ta, și-aici sunt ochii mei, îi vrei? / Nu suntem oare pentru ca fără de silă / să luăm pe micii noștri umeri / soarta ta puternicule Orb? / Tăcutule, triste: / noi mântuitorii tăi, / noi sălbaticii copii*”.

¹²⁸ Lucian Blaga, *Marele Orb*, în *Luntrea lui Caron*, Editura Humanitas, București, 1998, p. 547.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 548.

Acesta e mitul Marelui Orb concentrat în monologul lui Zamolxe, un resort cu mare potență poetico-filosofică în structura piesei, monolog al cărui final anticipează momentul de puternic dramatism al textului, Zamolxe devenind din personaj pasiv, personaj activ în actele al doilea și al treilea. Monologul va ceda locul dialogului începând cu Scena II a primului act, pentru a releva dialectica și confruntarea ideilor. Lucian Blaga își construiește piesa, ca de altfel întreaga sa operă dramatică, pe alternanța a două nivele semnificante: un nivel al acțiunii denotative, cu centrare în contingent și un nivel simbolic, cu semnificație extensivă. Astfel, dacă prima și a treia scenă din primul act le încadrăm nivelului de profunzime, a doua scenă aparține nivelului aparent. „*Nu departe în fund se văd zidurile cetății*” la apus de soare, al cărei templu e păzit de ostași. Templul nu este aici simbol al siguranței, al reflecției, un centru al lumii, loc spiritual, ci loc văduvit de credință, cum spune Ostașul de strajă, proiecție a limitelor ființării umane și a îngrădirii oricărei libertăți. Atmosfera tensionată și ideea de condiționare sunt sugerate prin spânzurătoarea din fața templului. Evenimentialul este redus la minimum în întreaga piesă pentru a crea spațiul necesar problematicii textului și augmentării dublului conflict: dintre Zamolxe și Mag și al personajului central cu propria conștiință. Este explicabil de ce personajele, excepție făcând Zamolxe și Magul, sunt lipsite de profil propriu. În Scena II, doar Ostașul de strajă e mai bine creionat, el, credincios al lui Zamolxe, care dorește prăbușirea sanctuarului, lăcaș al minciunii ce preamărește zei „*mucegăiți de veșnicie*”. Replicile dinamice, atitudinea ostașilor și gestul Ostașului de strajă care aruncă lancea în poarta templului conferă dramatism acestui tablou și înfățișează, dinamic, o situație în evoluția sa.

Ultima scenă a actului întâi aduce pe scenă un personaj grotesc, desprins parcă din creațiile noastre folclorice – Vrăjitorul –, dar care prin caracter, prin forța de a spori intriga (dorința Magului de a-l pierde pe Zamolxe), ne amintește mai mult de Iago, personajul shakespearian, și un personaj straniu,

Ciobanul, învăluit în mister. Atmosfera mitică e încărcată de magic, dialogul desfășurându-se noaptea, în bordeiul unui vrăjitor care „*ia dintr-un ungher un craniu omenesc, toarnă dintr-un ulcior vin în el și-l așază pe vatră lângă flăcări*”, cadru „*neguros romantic, de Faust în lume tracă*”¹³⁰. Lectorul/spectatorul e pregătit treptat să accepte neobișnuitul, nota de mister. Gestica simbolică din acest tablou, dar mai ales din actele următoare, se află în raport de redundanță cu semnele verbale ale reprezentației, a căror încărcătură simbolică e în continuă creștere.

Magul este personajul negativ catalizator al evenimentialului, care trăiește scenic fără dependență de eroul principal. Dacă în Zamolxe autorul a găsit un model mitologic, fără însă a-l respecta, Magul este „*o creație fără corespondent în istoria sau mitologia dacilor*”¹³¹. Magul e un personaj modern în haină mitică, simbol al conștiinței opace și intolerante a unui univers spiritual limitat, susținător al unei credințe degradate. Odată cu declanșarea intrigii, dorința malefică a preotului de a-l sacrifica pe Zamolxe-omul, inoculând în mintea poporului dac divinizarea profetului, problematizarea capătă accente tragice. În jocul scenic, Magul e creat asemenea unui manipulator care se va folosi de Cioban, simbol al omului-marionetă, pentru a inculca ideea că „*Zamolxe n-a fost om. A fost zeu*” căruia trebuie să i se cioplească chipul în piatră. Metamorfozarea Ciobanului în „*priculici*” reliefează dualitatea primordială a naturii și a ființei umane. El a fost primul care l-a lovit pe profet „*c-o piatră / în obraz*”, gestul sugerând renegarea esenței axiologice. Transformarea Ciobanului în strigoi echivalează cu o coborâre la un nivel ontologic, *ad inferiorem*, cu o desprindere din starea de armonie a ființei cu sine însăși. Această „*rătăcire*” este însă întru revenire, dar absența unei conștiințe și a unei dimensiuni axiologice proprii face ca *nostos*-ul să se producă doar parțial și în dependență de profetul neînțeles: „*E-al șaptelea cules de vii.*

¹³⁰ George Gană, *op. cit.*, p. 319.

¹³¹ *Ibidem*, p. 317.

/ Neastâmpărata droaie ascultă-n livada Orbului / cuvântul lui Zamolxe. / Am fost întâiul care l-am brodit c-o piatră / în obraz. / Ne ațâțase Magul. / Nu mai știu, am tremurat apoi și mă durea, / căci tânărul deschise ochii mari triști - / și n-a ntrebat de ce. / Dar în aceeași seară s-a ivit și luna. Mi-am sfârticat cinci oi și-am plâns în lâna lor. / De - atunci prin rouă, brumă, ploi, / iau câmpii-n goană tot la fel. / Mă duc pe urmele acelui tânăr cu ochii mari / și caut în nisipuri sângele ce-a curs din trupul său. / Când sorb o picătură, mă dezmeticesc / și iarăși mă fac – om”.

Teama Ciobanului de lună („*Măine iar răsare luna - / mi-e frică de lumina ei. / Soarele-i ușor, dar luna-i grea.*” sau „*Păzește-mă de lună*” îi spune rugător Vrajitorului) este teama de subconștient, de dublul său, de celălalt eu în care „*moțâie*” viața nocturnă, instinctele, natura umană primitivă. La o scară redusă, dramaturgul sugerează scenariul unui mister al inițierii, prima revelație fiind cea a sacrului ca *mysterium tremendum*. Metamorfoza personajului simbolizează moartea și renașterea, deci situarea pe o treaptă a inițierii: „*Că văd ce nimenea nu vede - nu-s de vină. / Oamenii m-ascultă cu credință fiindcă eu sunt - altul. / Deasupra mea plutește luna. / O ating cu degetele dacă vreau. / Sub unghii am lumină din lumina ei. / Eu văd prin ea și știu că-n dosul lunei e Zamolxe. / Eu sunt mâna lui. / Un semn, / Și după mine vine tot norodul*” (Actul al doilea, I).

Un alt personaj cu rol episodic, creație ciudată, este Ghebosul, a cărui apariție scenică, la începutul actului al doilea sporește atmosfera mitică. Ghebosul este personaj simbolic, care prin diformitate aparține *ordinii ascunse nocturne infernale*, spre deosebire de oamenii obișnuiți care aparțin *ordinii divine*. Marginalizat de ceilalți datorită diformității prin care dobândește valoare simbolică inițiativă, el rămâne totuși legat de natură, căreia îi cunoaște secretele, căci în concepția culegătorilor care cred în puterea magicului, vița de vie pare a avea rod bogat datorită faptului că Ghebosul „*A îngropat sub fiecare viță câte-un stârv de om / găsit pe drumuri ori pe ape*”. Mai mult, acesta „*știe deochia și pițigoii de pe ramuri*”, iar

celui care îl privește prea mult îi putrezesc ochii. Imaginar, ființa lui este identificată cu a unui „tâlhar” de suflete:

„Al doilea culegător
E numai oase.
Și tot nu vrea să moară.
Al treilea culegător:

Nici n-o să moară - așa curând.
De-l părăsește sufletul, el fură pe-al vecinului.
Cu sufletul furat - tâlharul
mai trăiește - apoi un veac de om”. (Actul al doilea, I)

Acest personaj este simbol nu doar al inconștientului, ci și al unui eșec al naturii:

„Ghebosul
(răutăcios)
Nu pot fi altfel dacă maica-a fost atât de bună
că mi-a dăruit un spate gras cât pentru trei
și-un trup nici pentru unul.
Să-mi pun însă zăvor pe gură și să nu cârtesc:
fiecare cu soarta lui. Eu mi-o port
ascunsă în cocoasă,
(arătând spre Ciobanul care se aproprie:)
iar alții-n lună ... Ha-u, ha-u, ha-u”. (Actul al doilea, I)

El este un alienat, pentru că aparține altei *lumi*, este o ființă misterioasă, a cărei logică depășește raționamentul. Cuvintele cu care se adresează culegătorilor sunt batjocoritoare și reflectă capacitatea intuitivă. El face parte din categoria inițiaților în tainele gândurilor celor mai ascunse și, de aceea, poate exprima întregul adevăr:

„Întâiul culegător
Din atât belșug de struguri nu aduci
o jertfă lui Zamolxe?
Ghebosul

(batjocoritor)

Noului Nemuritor al vostru de pe drumuri adunat?

Când se târa pe-aicea sărăntoc -

voia să vă omoare zeii ... să-și croiască

opinci din pielea lor. Și-acum? Acum

îi ridicăți și lui jertfelnice!

Ciudat!

Dar ce mai flecăresc? E bine-așa: de-acum aveți

un zeu care-nțelege și limba voastră.

(ironic)

Ceialți nu vorbesc decât grecește". (Actul al doilea, I)

La fel de tăioasă și de încărcată de semnificație îi este vorba când se adresează, în finalul dramei, mulțimii dezlănțuite, a cărei furie oarbă l-a ucis pe profet:

„Ghebosul

(se furișează lângă trupul mort și se-ntoarce spre norod
cu un rânjel)

A doua oară a venit între voi

și nu l-ați cunoscut.

Ochi ca ai lui nimenia n-a mai avut

și nu l-ați cunoscut.

Apropriați-vă, priviți-l!

V-ați ucis pe Zamolxe cu statuia lui

nemernici!" (Actul al treilea, III)

Deși numai creionate, proiecții ale naturii umane ascunse, Ghebosul și Ciobanul dinamizează jocul scenic și marchează momentele evolutive ale tensiunii dramatice, ale „misterului”.

Dinamica primului tablou al celui de-al doilea act este în continuă creștere odată cu apariția bacantelor. Încet, încolțește un început de emoție tragică, anticipând finalul piesei. Aceste personaje sugerează existența cultului dionisiac la traci și, în legătură cu acesta, practicarea unor rituri agrare, în legătură cu moartea și reînvierea spiritului vegetației. Aceste rituri erau legate de inițierea în mistere (ca și în cazul atât de cunoscutelor mistere grecești de la Eleusis). La „misterele”

zeului Dionysos aveau acces, ca în toate *misterele*, numai inițiatii, care erau bacantele (menadele). Din studiul lui Erwin Rohde, *Psyché*, pe care dramaturgul român îl cunoștea cu siguranță, aflăm că adoratoarele zeului viței de vie și al arborilor dansau frenetic „*hore amețitoare până la epuizare totală; îmbrăcăminte lor era ciudată: purtau bassari, după câte se pare veșminte lungi, fluturânde, făcute din blănuri de vulpe, iar peste ele piei de căprioară și, pe cap, coarne. Părul le fâlfâia involburat sălbatic, în mâini țineau șerpi, animale sacre pentru Sabazios, agitau pumnale sau tyrsuri, ale căror vârfuri de lance erau ascunse sub iederă*”¹³². În mare parte, Lucian Blaga păstrează pentru personajele sale trăsăturile bacantelor așa cum ne sunt cunoscute din mitologie. Cele „*Nouă preotese verzi*” „*sălbatic*” joacă în livadă, au „*Fețele verzii. Pletele în vânt*”, iar câteva dintre ele „*învârtesc șerpi deasupra capetelor, ca niște bice*”, în timp ce „*Altele suflă în coarne de bouri*”.

Ritualic, o bacantă „*împrăstie cu mâna cenușă dintr-o urnă*”, cuvintele ei prevestind amurgul unei ordini hieratice și ivirea unui nou orizont ontologic, căci toate, inclusiv ordinea lumii, sunt supuse *marii treceri*, dispariției și *eternei reîntoarceri*: „*Din urnă împrăstiau / cenușă de morți pe cărări – / vântul s-o piardă spre mări. / Cenușa celor ce nu mai sunt / o presar pe pământ / în calea voastră, / copii, cari încă nu v-ați născut. / Din coarne de zimbri - èha - / va chemăm, / coborâți-vă toți cei de mâne, / voi prunci, luați-vă soarta de lut! / Ugerii lumii sunt plini, / prindeți-i, stoarceți-i! / Spre azi, nenăscuților, curgeți spre azi! / Miros de moarte adie din brazii, / lăpteze-vă soarele – / treceți prin scrum, / strugurii-s copti, / și pământul întreabă: / sunteți pe drum? / È - ha! E - hò!*”.

Bacantele reîncep jocul extatic, nebunia „*sacră*”. *Limbaajul trupului* duce la estomparea individuației acestor personaje misterioase care amintesc de ielele din basmele noastre populare, în favoarea simbolului. Dansul lor este explozia intensității eului care are iluzia fuzionării cu natura

¹³² Erwin Rohde, *Psyché*, Editura Meridiane, București, 1985, pp. 220-221.

divină a zeului. Autorul dă viață scenică acelui tip de menade numite de Patin „*involuntare*”, animate de o stare frenetică situată dincolo de limitele umanului, ce comunică entuziasmul legăturii cu divinul. Este evidențiată o formă de panteism paroxistic, întrucât iluzia contopirii ființei cu sufletul universal e atât de puternică încât creează confuzia închipuirii cu adevărul, cu realitatea. Jocul bacantelor seamănă cu hora nebunească a domnițelor din piesa lui Radu Stanca (*Hora domnițelor*, 1945), simbol al participării magice la existență și al ritualității istoriei care impune redimensionarea condiției umane. Preamărirea „zeului Zamolxe” înseamnă distrugerea unei valori umane și a dimensiunii ei cosmice. Este rătăcirea ființei în străfundul întunericului interior, este desacralizarea existenței.

Primul tablou al actului al doilea augmentează contrastul dintre universul degradat, limitat în care viețuiesc oamenii cetății dacice, sub influența malefică a Magului și cel luminos, dezmarginat al lui Zamolxe care, prin cunoaștere, și-a câștigat conștiința de sine (din scena a doua a aceluiași act). Altfel spus, Lucian Blaga reliefează o lume scindată în ceea ce Dufrenne numește sistem de polarități: unul al lucrurilor „*nou-poetice*” care întrețin degradarea, violența și alienează ființa de condiția ontică pură și unul al lucrurilor „*poetice*” care dezvăluie coalescența cu Cosmicul, sacralizarea existenței și libertatea conștiinței.

Începutul scenei a doua ni-l dezvăluie pe Zamolxe – profetul indecis să coboare din nou *învățătura* sa printre semeni. „*Totul se petrece ca într-o lume de năluci, cu o ciudată încetineală a vorbei*”, în peștera simbolică. În fața cititorului se desfășoară un spectacol sublim al întâlnirii conștiinței cu sinele, conștiința care contemplă și dialoghează cu ea însăși, căci cele trei apariții simbolice – Moșneagul, Tânărul și Cel de pe rug – sunt „*personaje care pot fi identificate cu Socrate, Isus și Giordano Bruno, dar care sunt, propriu-zis, proiecții ale sufletului său, ipostazieri ale lucidității, tristeții și vocației lui cosmice*”¹³³.

¹³³ George Gană, *op. cit.*, p. 320.

Timpu e suspendat și singura curgere, singura durată trăită acum de Zamolxe este cea interioară: „*O frunză cade-n noapte, / un veac se scurge-n mine. / Altă frunză cade-n noapte, / alt veac trece-n mine*”. Aceste versuri psalmodice sunt repetate ca un leit-motiv înaintea fiecărei apariții „*într-un colț al peșterii*”. Pseudo-dialogurile Zamolxe – Moșneagul, Zamolxe – Tânărul, Zamolxe – Cel de pe rug marchează parcurgerea a trei trepte ale inițierii până la atingerea a ceea ce Karl Jaspers numește „*Dasein*”, prin și în care individul ajunge la adevărata sa Ființare, care este o luptă reluată mereu, după fiecare izbândă sau după fiecare eșec, și nicidecum o stare definitivă.

Disipând „*amintirile rănite*” și renunțând la prezent, viitor, „*mâne – veșnicul*”, conștiința zamolxeană transformă profetul din *homo contemplativus* în *homo activus*. „*Sătul de vis*”, decide să reintre în „*patimile*” celor ce l-au gonit, pregătit să dureze Orbului „*un vad / spre viața noroadelor!*” „*Marea de lumină*” care îl întâmpină la ieșirea din peșteră este semnul înaltei spiritualizări, al ascensiunii prin cunoaștere luciferică.

În opoziție cu spațiul închis (peștera) al derulării monologului interior al eroului exponențial, într-un moment de concentrată trăire sufletească, autorul, pentru ultima scenă a actului al doilea, alege ca loc al dezvoltării *evenimențialului* (dialogul dintre Mag și Cioplitorul grec) un „*Șes întins*” pe care nu se vede „*Nici un arbore*”, „*Nici o colină*” „*intens vizibilă*” fiind Calea Laptelui. Cadrul este simbolic, ambivalent, câmpia având semnificațiile orizontale – stagnare a progresului, puternică legatură cu teluricul –, prin prezența Magului, iar ca spațiu deschis șesul este simbol al nesfârșitului, al orizontului dezmarginat, al legăturii omului cu Cosmicul, acestea din urmă fiind sugerate prin prezența Cioplitorului, suflet de artist, fin observator al naturii umane, care intuiește fundalul magic al lumii dacice. În replicile acestui personaj, dramaturgul concentrează sensurile de profunzime ale elementelor de mitologie a dacilor, care au ajuns până la noi, nu pentru a le evoca, ci pentru a le problematiza. Este relevată credința dacilor în nemurirea sufletului, în existența post-mortem. De aceea,

femeile bocesc nașterea pruncilor, iar moartea flăcăilor care „se joacă” sărind peste sulite este prilej de bucurie, este „jertfa magică”: „Pe-aicia se bocește nașterea și totuși – / eu cunosc atâtea țări și pot s-o spun - / nu este un alt popor să-și mistuie / viața ca al tău, înalte Preot! / Ieri am văzut un joc. / Flăcăi săreau peste o sulită. / Se sprijineau de o prăjină și zburau / – numai așa: u - hai - hop! / Când unul dintre ei rămase mort / cu burta spintecată-n țeapă, / ceilalți începură-a râde-n hohote de stângăcia lui. / Și totul fu numai un joc”. Acest joc ritualic este simbol al luptei omului cu sine și cu moartea, în scopul dobândirii deplinei libertăți post-mortem. Jocul poartă în sine stigmatul limitei ființei. Pentru poporul dac sensul existenței ține de o anume sensibilitate metafizică, venită din adânc. Dacul „nu trăiește. / El se trăiește”, pentru că trăirea lui în „orizontul misterului” este plinară, totală. Cioplitorul intuiește că „dumnezeul orb” al cărui profet e Zamolxe, „un dac de baștină”, nu e altceva decât imaginea concentrată de factură panteistă, naturistă a felului de a fi al dacilor, „sălbatic, chinuit, orb, straniu și veșnic frământat”.

Ca cele mai multe personaje blagiene, construite în manieră expresionistă, Cioplitorul e fără statut de individualitate. Alături de Zamolxe, dar de data aceasta în plan secund, Cioplitorul este vocea auctorială, cu rol de instanță axiologică. De aceea, fiecare replică din dialogul cu Magul este o dublă enunțare¹³⁴, încărcată de sensuri profunde. Sfârșitul scenei prevestește revenirea eroului printre oameni și moartea sa tragică:

„Cioplitorul
 (...) Te-ai gândit vreodată Magule?
 Magule, ce-ar fi să se întoarcă într-o zi
 Zamolxe – omul?
 Magul
 (hotărât)

¹³⁴ Cf. Anne Ubersfeld, *Termenii cheie ai analizei teatrului*, Institutul European, Iași, 1999, p. 37.

Piere el sau poporul!
Cioplitorul
Sau el și poporul!”.

Faptele își urmează, gradat, curgerea lor ritualică, actul al treilea al piesei prezentând conflictul între personajele-idei (punct terminus al textului) și deznodământul fatal. Există „*un fond de sacralitate inerentă lumii*”¹³⁵ pe care conștiința colectivă reprezentată de către Mag o contestă. Se creează astfel o ruptură de nivel, o „*dramă*” pe care conștiința individuală (Zamolxe) trebuie să și-o asume până la propria jertfire. Pentru a echilibra puternica tensiune dramatică a ultimului act, izvorâtă din gravitatea confruntării și sfârșitul tragic al eroului, autorul creează personajul feminin cu valoare simbolică, Zemora, completând, într-un decor luminos („*Un deal cu o râpă de lut roșu și cu șuvița unui izvor. În stânga se văd turnurile și zidurile cetății. În dreapta începe pădure de stejar. În față o livadă cu iarbă mare și stânci. Dis-de-dimineată. Mult soare*”) atmosfera de mister a piesei. Zemora, nume înrudit cu Zamolxe, poate creat după numele divinității htonice de prim rang a tracilor – Zemelo –, derivat din slavul zamol (pământ)¹³⁶ sau, posibil, cu etimologia în verbul „*a zămorî (a leșina de foame)*”¹³⁷, este imaginea suav – adolescentină a Nonei din ***Tulburarea apelor*** sau a Ivancăi din piesa omonimă. Ea e vestala solidară, „*Tânăra și sălbatică*”, ființă tulburătoare care deopotrivă ascunde și dezvăluie și care „*iubește iarba și soarele / viu ca lăcustele / și-ar vrea să aibă picioarele / tot atât de verzi, / verzi ca lăcustele / sau ca lintea bălților*”. În jurul ei răspândește veselie și lumină și singură știe cum să facă pădurea să râdă, pentru că ea însăși e întruchiparea serafică a pădurii, a întregii naturi mitice. Zemora

¹³⁵ Titus Bărbulescu, *Lucian Blaga. Teme și tipare fundamentale*, Editura Saeculum I.O., București, 1997, p. 81.

¹³⁶ Cf. Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, Editura Albatros, București, 1983, p.762.

¹³⁷ Cf. N.A.Constantinescu, *Dicționar onomastic românesc*, Editura Academiei Române, București, 1963.

este oglinda vie a sufletului pur zamolxean, simbol al „*stării de inocență*” privite asemenea lui Giraudoux, în piesa **Ondine**, ca reîntoarcere în spațiul spiritual primordial al ființei ce trăiește în deplină armonie cu Natura, cu Cosmosul. Întâlnirea Zemorei cu profetul „*veșnic păduratic*” ai cărui ochi „*ca niște peșteri / încărcate de surâs, și trist și dulce*” o tulbură pe frumoasa fecioară, se produce în două momente-cheie: înainte de răspândirea învățăturii despre Marele Orb și înaintea sacrificării lui. La prima întâlnire cu profetul, Zemora îl învață să prindă roiul de albine și învață de la el despre geneza lumii, când „*Orbul a creat femeia în aceeași zi / în care a făcut și luna*”. Luna, ca și femeia este *yin*, este pasivă, receptivă, simbol al dependenței, al creșterii și al reînnoirii¹³⁸.

Nu întâmplător, după șapte ani, când Zamolxe decide să-și „*azvârle*” destinul între zidurile tainicei cetăți, primul om care-i „*mângâie privirea*” este Zemora, „*Fecioara, proaspătă ca diminețile de toamnă*”. De această dată, fiica Magului simbolizează însuși glasul destinului, ea înștiințându-l pe „*străin*” de sărbătoarea care se pregătește în cinstea „zeului” Zamolxe. Trista poveste a vieții cântărețului Madura, destăinuită de Zemora profetului anticipează sfârșitul apropiat al lui Zamolxe. Prin accederea în orizontul cunoașterii, care permite „*chemarea ființei*” către Esență, Madura și Zamolxe, cântărețul și profetul lumii dacice, devin întruchipări ale forțelor spirituale ale ființei:

„Zemora
Trăia în cetățuia lui, tot singur,
până ce-și ucise sufletul.
Nu știe nimenea de ce. Oamenii spun
că într-o noapte-au auzit
copite de argint pe drum de jos.
Asemenea chitarelor sunt drumurile,
cu cât mai vechi răsună mai frumos.
Și-apoi în colb de lună

¹³⁸ Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, volumul 2, Editura Artemis, București, 1995, p. 244.

*s-a văzut un roib în goană.
Fără de stăpân în șa
se întorcea splinatic la castel.
Legată cu o funie de coadă
târa în urma lui o harfă – ca un mort.
Zamolxe
Așa mor cântăreții daci”.*

„*Cântecul*” chemării ființei, prin care aceasta „se dăruiește esenței omului”¹³⁹, prelungit ca un ecou:

*„Zemora
(mișcată)
Nu-ți pare că auzi amarul răs
al celui care nu mai vrea să se întoarcă în viață
și-și trimite calul singur înapoi?
Și nu vezi roibul biciuit sălbatic
de căderi de stele? – pe drum în jos
tărăște-n urma lui o harfă
ca un mort.”*

va primi drept răspuns, prin jertfă, „*cuvântul rostirii*” zamolxeene. Zamolxe va fi printre semenii săi un „*străin*”, în sens camusian, ca și Manole, după imolarea Mirei și finalizarea operei, sau ca Zarathustra, înstrăinare datorată dezmarginii ființei în orizontul ontologic.

Imaginea umbrei, întâlnite și în drama *Meșterul Manole*, în momentul de maximă tensiune sufletească evidențiată de autor înaintea revenirii eroului în cetate (Actul al treilea, II) simbolizează conștiința omului superior, reflectarea eului supradimensionat, stăpânit de „*daimonion*”: „*Iată și umbra mea / n-am înțeles-o niciodată. / Eu o arunc și totuși e mai mare decât mine*”. Umbra care depășește dimensiunile fizice, proiecție a lui „*daimonion*”, relevă forța interioară uimitoare ce duce la împlinire, dar în același timp nimicește eroul.

¹³⁹ Martin Heidegger, *Parmenide*, Editura Humanitas, București, 2001, p. 239.

Evenimentialul din ultima scenă a piesei este centrat pe traiectoria tragică a personajului actant, Zamolxe. Conflictul dintre Zamolxe și Mag, sfărâmarea propriei statui de către profet și uciderea acestuia se desfășoară în același cadru, în templu, spațiu închis care în text nu păstrează simbolul obișnuit al reflectării universului divin, al locului care să ateste *prezența reală* a divinului. Templul sugerează în poemul dramatic blagian, prin însăși *determinarea* spațială, limitarea, negarea ființării, subordonarea necondiționată față de o ordine intangibilă, imuabilă. Moment de maxim dramatism în structura piesei, dialogul Mag-Zamolxe ne amintește de clasicul dualism preot-profet, Aaron-Moise, Caiafa-Isus din *Biblie*, Hermocrate-Empedocle din tragedia *Moartea lui Empedocle* de Hölderlin sau Preot-Profet din piesa *Rege, Preot și Profet* (1946) de Radu Stanca.

Profetul, fie că e vorba de Zamolxe, Empedocle sau personajul lui Radu Stanca, spirit clarvăzător, purtător al unei misiuni nobile, se izbește de rigiditatea unei instituții conservatoare, tradiționale și de indolența mulțimii, al căror exponent este Magul, Hermocrate sau Preotul. Conflictul are loc între personaje-idei, între două forțe, una care dorește relevarea directă a adevărului fundamental despre om și condiția lui ontică și alta care o împiedică, se opune.

În „*misterul păgân*” blagian, ultimul tablou e încărcat de simboluri și de artificii scenice, personajele mișcându-se pe scenă ca într-un scenariu ritualic. Este creat un microunivers uman, din care divinitatea e absentă. Atmosfera e de taină și mister, sugerând încremenirea timpului mitic într-un „*orizont de așteptare*”: „*Intrarea în templu e în dreapta, dar nu se vede. Jertfelnice și un șir întreg de zei mărunți lângă peretele din fund. Lumină vagă se răsfânge de sus. Flăcări ard pe altar și-n jertfelnice. Templul e gol*”. Accentul e pus pe încărcătura demonică a eroului care „*Intră singur din dreapta*” având „*Ochi aprinși*”. Acest ultim detaliu ni se pare semnificativ, necesitând pe scenă un comportament deosebit din partea actorului. Chiar Magul îl recunoaște după „*norii*

turburi” ai ochilor. Privirea adâncă a lui Zamolxe exprimă ideea unui prezent fără dimensiune, vizionarismul, emergența eului detașat de naivitatea și superficialitatea mulțimii pregătite, sub influența Magului, să-l deifice, însă fără „învățătura” lui. „Ochii aprinși” sunt oglinda demonismului interior, anclanșat „profeției” despre Marele Orb. Aflat din nou printre semeni, omul Zamolxe este asemeni Demonului lui Lermontov „*Al libertății împărat / Și-al conștiinței*”¹⁴⁰. Démonicul acționează la nivel ontologic și religios. Existența omului e fixată în „*orizontul misterului*”, în scopul revelării și al cunoașterii de sine. Puterea acestui supraeu stăpânit de „*daimonion*” anulează dimensiunile timpului prin comprimare, mitul eternei reîntoarceri conjugându-se cu cel al unui nou început: „*C-un bici de fulger / voi întoarce vremea înapoi - / și mâine va fi ieri! / Dintru adânc striga-voi de pe țărnul meu stingher, / și vremea se va trage înapoi / ca marea când o cheamă luna*”.

La nivelul religios el are rolul de a orienta ființa către transcendent, în sensul heideggerian al depășirii umanului prin sine însuși, pentru a accede la adevărata „*ființare*”, la palingenezie. De aceea, asumarea de către Zamolxe a calității de profet al Dumnezeului orb presupune relevarea „*stării-de-neascundere*” a ființei, adică a adevărului mitic ontologic și anularea subordonării omului față de o ordine hieratică imuabilă și intangibilă, față de cerul „*plin de hoituri*”. Religia panteistă a lui Zamolxe, religie a sacralizării profanului se opune religiei pietrificate, susținute de Mag. Până în momentul confruntării dintre preot și profet, Zamolxe este singurul personaj individualizat al piesei¹⁴¹. Conflictul direct dintre cele două personaje simbolice și momentul așezării statuii lui Zamolxe în templu reliefează o situație individuală atipică dintr-un anumit moment istoric, specifică omului superior aflat

¹⁴⁰ M.Lermontov, *Demonul*, În românește de George Lesnea, Editura pentru Literatură Universală, București, 1996, p.43.

¹⁴¹ Pentru valoarea simbolică a fiecărui personaj a se vedea capitolul *Simboluri dominante*.

în dezacord cu lumea. În cadrul dialogului, personalizat este emfaticul Mag, devenit preot al „zeului” Zamolxe, om lingușitor și aspru, priceput în a manipula masele. Scopul autorului este de a reflecta, pe un fundal mitic, în oglinda istoriei, destinul tragic al omului de geniu. Dimensiunea tragică a acestui destin se mărește prin intervenția mulțimii dezlănțuite care îl ucide pe profet cu bucăți din statuia sfărâmată a acestuia. În textura de idei a dramei, rolul maselor în finalizarea evenimentialului amplifică meditația asupra soartei celui care prin Cunoaștere a depășit propriile limite și timpul căruia îi aparține.

Cea mai poetică și poate cea mai dramatică imagine a acestei opere o realizează Lucian Blaga în final, când Zamolxe, „după ce a privit tulburat” statuia, referent de care s-a folosit Magul în malversațiile sale, își exprimă revolta ce izbucnește din adâncă durere omenească și blestemă imaginea zeificată, căci el nu poate fi decât Omul, marele visător al verticalității. Reacția lui e sublimată în meditație filozofică:

*„Eu – zeu?
Credința mea v-a ispitit - altare,
cu mii de jertfitori netoți!
La luptă pumni!
Vrăjmașul?
Ești tu – numai tu, numai tu chip de piatră-ncoronat
cu nemurire
și dezmierdat cu jocuri de fecioare.
(Întinde brațele.)
Zeule Zamolxe, cât ești de alb zăpadă!
Dar visul meu e cald și te topesc.
Aici sunt eu
și omenescul meu gând.
Acolo?
Eu zeul,
și toți bețivii jertfei.
Statuie,
cu povara ta de munte
mi te ridici pe piept.*

*Blestem,
 ucigătorule de visuri!
 Iată, mă ridic în fața ta –
 nu tremuri?
 Vrăbii își vor face cuib în capul tău!
 Zamolxe - Zeule,
 de te-aș vedea în mărăcini
 sau pe gunoi
 la lună câinii să te latre!
 Cenușa – vântul – să te spulbere-n noroi.
 În lături jertfitori –
 și vreme, înapoi ca marea, înapoi!!”*

Credințele străvechi ale celor mai multe popoare din antichitate aveau la bază idolatria. Oamenii presupuneau că statuia, „*chipul tăcut al formei perfecte*”¹⁴², conține forța vitală a celui ridicat la rangul de divinitate a unei comunități, asigurându-i acesteia prosperitatea și veghind la destinul ei. Statuia, considerată a întrupa un spirit, este simbolul protecției ancestrale, pe care ființa umană a căutat-o și și-a dorit-o dintotdeauna. Ea nu deținea puteri religioase decât în urma săvârșirii unui ritual. Cunoscător al mitologiei și creator de mituri, dramaturgului nu i-a fost greu să închipuie o secvență ritualică, prin care să sugereze ideea deificării lui Zamolxe. În fața statuii poporul manipulat îngenunchează, în timp ce Magul, preot acum al profetului divinizat, adresează ruga înălțării lui Zamolxe către „*pragul veșniciei*”:

*„Întoace-te, Zamolxe-ntre stăpânii cei dintâi
 ai gândurilor, brazdelor,
 luminei și ai apelor!
 Răsune stelele-n ecouri
 sub sandalele-nălțării tale.
 Urcă pragul veșniciei
 și mângâie cu mâna ta*

¹⁴² Gabriel Liiceanu, *Tragicul – o fenomenologie a limitei și depășirii*, Editura Univers, București, 1975, p. 137.

ursita ăstui trist norod.

Cădeți, cădeți!

E ziua tuturor părerilor de rău.

Nisip ați aruncat în ochii soarelui.

Iertare!

Plângeți să miroase-a lacrimi templul!

Înălță-te, Zamolxe!”.

În cuvintele Magului, Lucian Blaga strecoară tonalitatea ironic-răutacioasă, specifică omului duplicitar, limitat, pe de o parte încercând să convingă poporul de existența „zeului Zamolxe”, iar pe de altă parte să dovedească omului Zamolxe că, folosindu-se de obiectul înșelătoriei, de statuie – „*geometrizare*” mistică a ființei –, un principiu oficial poate modela cu ușurință mulțimea „*mai schimbătoare decât puful păpădiei în bătaia vântului*”, cum o definește metaforic Radu Stanca în ***Rege, Preot și Profet***, capabilă să vadă doar exteriorul, suprafața, nu și esența fenomenului și, de aceea, nepregătită încă să accepte parabola despre Marele Orb. Rugăciunea Magului și secvența scenică în care șase fecioare, în frunte cu Zemora, „*se închină pe rând fiecare la câte unul din cei șase zei*” (unul dintre ei zoomorf, cu cap de bour, amintind de Dionysos), urmată de jocul lor sacru, reprezintă scenariul unui ritual din cadrul mitului ce explică în ce mod a fost articulat spiritul omenesc pentru a crea relația de supunere necondiționată față de o putere supranaturală.

Sfârșimarea de către Zamolxe a propriei statui este gestul simbolic al datoriei umane, al saltului de la contemplarea pasivă la fapta decisivă, care atrage după sine moartea eroului și înălțarea Omului „*rătăcitor*” printre oameni, dar recreator al armoniei primordiale și al unei noi ordini cosmice:

„Unul

(lângă columna din față, către vecinul său)

Zamolxe e mort.

Al doilea

Dar ne-a adus pe Dumnezeu.

Întâiul
Orbul e iarași printre noi.
Al doilea
Și-n noi”.

Ca în orice „*mister păgân*” al inițierii, moartea este simbolul fundamental al nașterii spirituale, al regenerării, al depășirii condiției profane întru sacralizarea ființei. Moartea actantului este o ruptură de nivel ce semnifică, potrivit mitului zamolxean, mutația ontologică a omului. El este cel care a ajuns pe treapta superioară a Cunoașterii, cel care a cunoscut „*misterele*”, iar gestul sau exemplar constituie o cosmogonie, căci odată cu recunoașterea „*eternului păduratic*” și acceptarea Marelui Orb reîncepe inițierea, *incipit vita nova*.

Piesa ***Zamolxe*** relevă că în existența modernă se păstrează ceva „*mitic*” și că întotdeauna, într-un moment de criză spirituală, depășirea condiției umane este inseparabilă de vocația creatoare și de atitudinea activă. Jertfa necesară pentru împlinirea unei creații, care în „*misterul păgân*” semnifică un nou început, sacralizarea profanului și coborârea transcendenței în imanență sunt „situații” mitice valorificate artistic și în alte drame poetice blagiene, ***Meșterul Manole***, ***Arca lui Noe***, ***Tulburarea apelor***, a căror problematică centrală o constituie, ca și în ***Zamolxe***, căutarea și redescoperirea Omului în spațiul propriei sale interiorități.

III.1.2. Mitul lui Isus-Pământul – ***Tulburarea apelor***

În *Istoria dramaturgiei române contemporane*, Mircea Ghițulescu apreciază că în opera teatrală blagiană „*Drumul de la Zamolxe la Tulburarea apelor este «progresul» de la certitudine la îndoială*”¹⁴³. Legată de piesa de debut prin tema coborârii sacrului în natură, în profan, drama în șase tablouri ***Tulburarea apelor***, scrisă în 1922, însă publicată un an mai târziu, în 1923, la Cluj, reliefează semnificațiile metafizice ale existenței, autorul folosind drept fond al evenimentialului epoca de expansiune a

¹⁴³ Mircea Ghițulescu, *op. cit.*, Editura Albatros, București, 2000, p. 95.

reformei luterane din veacul al XVI-lea. Conflictul dramatic se dezvoltă pe un dublu nivel: unul exterior, între eresuri și credințe de factură religioasă și altul de profunzime, înlăuntrul conștiinței, în adâncimile „tulburate” ale ființei unui preot dintr-un sat transilvănean, personaj actant, denumit generic, în manieră expresionistă, Popa. Personajele exponențiale, Popa, Nona și Moșneagul, întruchipează, cum afirmă Tudor Vianu, „*simboluri în acțiune*”¹⁴⁴. De aceea, ele nu sunt individualități, rolul lor în acțiune fiind de a sugera drama unei experiențe umane, experiență a căutării și a cunoașterii de sine, care în cele din urmă va determina o recrudescență a religiozității.

În acest amestec de „*poem faustian și de dramă ibseniană*”¹⁴⁵, care e ***Tulburarea apelor***, evenimentialul, situat sub zodia misterului existenței, se decantează în mit. Spațiul dramatic, al jocului, este cu predilecție un spațiu închis („*o odaie țărănească*”, „*laboratorul alchimistului Wolf*”) în cinci din cele șase tablouri ale piesei, sugerând însăși limita umanului. Se cuvine precizat că spațiul închis, loc al mistuirii lăuntrice și al consumpției celor mai puternice tensiuni umane, nu este la Lucian Blaga un spațiu angoasant ca în teatrul absurdului (de exemplu), ci un spațiu care permite deschiderea, pentru că însuși demersul dramaturgului este ideatic, depășind sensurile realității imediate, prin adâncirea și plasarea lor în orizontul metafizic. Doar în tabloul al treilea, intitulat ***Moaștele***, spațiul este deschis: „*Tocmai în față – curtea Popii – în continuare spre stânga cimitir cu morminte acoperite cu iarbă verde – cruci de lemn și de piatră. În dreapta e un colț, al casei, cu pridvor și trepte, o fereastră spre curte – sub ea se vede gârliciul pivniței. Mai departe, în fund, gardul cimitirului, pădure și munți. În fața pridvorului tremură un mesteacăn*”. Alegerea spațiului deschis și detaliile de decor sunt sugestive pentru relevarea ideii tabloului: „*eterna necesitate*” a ființei de a-și regăsi identitatea

¹⁴⁴ Tudor Vianu, *Teatrul d-lui Lucian Blaga*, în *Scriseri despre teatru*, Editura Eminescu, București, 1997, p. 184.

¹⁴⁵ G. Călinescu, *Lucian Blaga*, în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, București, 1982, p. 880.

și de a da un sens acesteia. Străvechea credință populară despre Isus și învierea lui se sublimează poetic în mitul lui *Isus-Pământul*, ilustrare a conceptului numit de Mircea Eliade „creștinism țărănesc”. Pentru revelarea acestui concept și a eternelor îndoieli, incertitudini care bântuie dintotdeauna conștiința omului religios, autorul a închipuit situația dramatică din *Tulburarea apelor*, construită pe verticală ca în toate piesele blagiene. Organizarea poematică a dialogurilor și intensa metaforizare a limbajului conferă lirism textului, care însă nu mai este la fel de accentuat ca în *Zamolxe*.

Prin temă – lupta între vocația religioasă și chemarea ancestrală a sângelui, a trupului –, textul lui Lucian Blaga se apropie de piesa lui Paul Claudel, *Cumpăna amiezii* (1948). Întalnirea Popii cu Nona ca și cea a lui Mesa cu Ysé transformă existența personajului central într-un adevărat torent. Într-un timp circular, specific spațiului închis – „o odaie țărăneasă” având „vatra într-un colț” –, sub zodia așteptării, se consumă zbuciumul lăuntric al unui preot înfometat „de soare”, „tulburat” chinuit de „visuri de lup bolnav” și cu trupul ros de „taina cărnii”. Transmutarea valorilor în universul moral al personajului angajează întreaga lui ființă cuprinsă de incertitudini: „Dacă-aș pleca, aș ști poate totul. / Dacă rămân, aș avea poate totul”. Oscilația este, deci, între a cunoaște și a iubi și corespunde unei transformări a elanului vital. Ființa lui se caută, căci a „ucis altarul” vechii credințe, se regăsește în dorința de a fi „haiduc” al unei noi religii și proiectează din nou universul interior („În cupe de patimi vreau să-ți culeg / privirile – / și cu palmele vreau să-ți ating jocul afurisit, / Nona, Nona!”) și lumea: „Lumina înaltă, / lumina sălbatică, / lumina din Vitenberg / pătrundă în stânilor acestor plaiuri străvechi. / Rouă nouă să cadă / pe creștetul munților! / Oameni cu sufletul slobod. / – să crească pe poteci, / rumeni ca florile, deschiși ca florile, / tăcuți ca florile”. În fața acestui „duel” între conștiință și trup, între noua chemare pe care nu o poate nesocoti și patima cărnii se simte în ființa lui o dorință ciudată de integralitate. Este dorința „eterneli reîntoarceri”

spre un alt început, este transmiterea elanului din pasiv în activ. De aceea, sub un orizont ontic înnoit, care să elimine interdicțiile oricărei dogme, „*omul va fi tânăr odată și slobod ca Elohim peste ape!*”.

Apusul soarelui este maturitatea unei zile, este sinestezia ființei: „*Un vânt a început să bată cerul în piept. / Când soarele va apune / norii vor fi roșii ca părul tău, Nona! / Acum aștept. / Și-ar trebui să cânt*”. Nona, „*cu părul spulberat de furtuni*”, „*taină crescută la rădăcinile munților*”, reprezintă pentru sufletul chinuit al preotului o chemare peste puțină de nesocotit.

Echilibrarea tonalității grave cu nota umoristică, autorul o realizează exemplar la sfârșitul primului tablou prin introducerea pe scenă a Omului cu cercel. Conceput în manieră expresionistă, „*Omul cu cercel în ureche, un țăran mărunt și spânatic*”, este un personaj cu statut spectacular. În universul simbolurilor, acesta poate fi însăși proiecția conștiinței tulburate a Popii, imaginea dinamică, deformată, a voinței adormite în patima sângelui. Omul cu cercel este simbolul unei vechi forme de angajare („*Avem o fântână spurcată, / te-am ruga să ne ții o slujbă de curățire*”) și de supunere față de o orientare morală: „*Ne-ai luminat, Părinte, e-adevărat, / dar legea e veche. / Ne-ai luminat așa de mult/ că azi nu mai știm ce e de Dumnezeu lăsat/ și ce e de la Dracu. / O, o, – și nu e bine așa. / Astea ți le spune un om cu cercel în ureche. / De-un an în sat te-am adus, / dar până azi nu ne-ai zidit biserica/ precum ne-ai spus*”.

În clipa de chinuitoare așteptare pe care o trăiește Popa, apariția oarecum misterioasă a Omului cu cercel prevestește confruntarea dintre două voințe: una (Nona) care vrea să tulbure apele „*ca îngerul domnului*” și să domine și cealaltă (Popa) care vrea să se avânte și să schimbe totul.

Conflictul *in crescendo* este în interioritatea eului. Ritmul dinamic al tabloului al doilea, ***Fîica pământului***, este impus de ritmul interior al personajului actant, Popa. „*Jocul*” Nonei devine catalizator al alchimiilor sufletești ale eroului. Reîntâlnirea preotului cu misterioasa Nona înseamnă

deopotrivă bucurie și povară. Subjugat „jocului” Nonei, preotul cu mințile tulburate e incapabil să se arunce afară din sine pentru a se regăsi și pentru a se elibera de dubla ponderabilitate: ceea ce în el este „pământ”, chemarea trupului, și amintire, „biserica”:

„Popa
Nona, mi-e sufletul greu.
(Se-ncovoiaie chinuit)
De când ai intrat fâlfâitoare în viața mea
mă zbat
între îndrăzneli ce scutură turlele cerului
și între temeri de copil -
(Șoptind:)
Din potire-aș putea
sânge de Dumnezeu să arunc în țărână -
și totuși carnea mea tremură.

Câteodată iau capul cânelui meu între palme,
mă oglesc în ochii lui -
și simt: i-e milă de mine că-s om.
Pașii se opresc, mă caut în zare: unde merg?
Mă caut în pulberea drumului,
și printre hârburi de cer: cine sunt?
Vezi Nona, acum sunt trist,
acum sunt foarte trist,
și totuși dac-ar fi iarbă verde aici în jur
aș putea să joc desculț și nebun în fața ta.
Tu m-ai privi,
dar jocul meu ar fi așa de trist
C-ar stârni plângere”.

Personajul cel mai bine conturat al piesei este Nona, proiecție a elanului vital, o bacantă dezlănțuită, care vine „De nicăieri și de pretutindeni”, „râzând în taine”. În ea se împletesc șăgalnicia tinereții și demonismul mistuitor. Nona este personificarea perfectă a setei dionisiace de viață, singurul personaj feminin din teatrul lui Lucian Blaga cuprins de demonia care o singularizează, o individualizează. Măreția

acestei eroine se desfășoară în exterior. Valabilă ni se pare și astăzi una dintre afirmațiile făcute de Ion Breazu în urmă cu aproape nouă decenii: „*Mare trebuie să fie artista care ar putea pătrunde în toate bogatele ascunzișuri ale acestui personagiu și i-ar da ritmul sălbatic, aproape ireal, care zvâcnește în sângele ei*”¹⁴⁶. Popa trăiește scenic prin Nona, un fel de Mephisto feminin „*în descendența lui Nietzsche, după care Răul nu provoacă oroare, ci fascinație*”¹⁴⁷.

În teatrul lui Blaga și, poate, în întreaga noastră dramaturgie, Nona este o creație unică, personalizare a nietzscheanului „*Dincolo de bine și de rău*”. Ea e flacăra-forță, proiecție a voinței și a sângelui „*viciat și spumos*”, hotărâtă să răspândească, prin intermediul preotului, lutheranismul, adică ceea ce îngăduia omului să se întoarcă spre sine însuși, să devină el însuși natură, ființă eliberată de dogmatic:

„Nona

(...)

(Își pune Catehismul în căciulă.)

*Omul a ieșit din carnea sa ca să intre în biserică;
Luther face drumul întors: iese din biserică pentru ca să
reintre în carnea sa”.*

Pentru Nona, numai din acest punct de vedere viața este valorizare. Rolul din misterul despre căderea îngerilor din cer, despre care îi menționează Popii că l-a jucat pe scena teatrului cetății, subliniază dimensiunea ființei sale. Este „*fiica pământului*”, simbol al materiei, al carnalului, al teluricului dezlănțuit, flacăra mistuitoare de energie, ce *luminează* viața subterană a preotului sfâșiat de îndoieli. Atrăgându-l în *jocul* ei năvalnic, Nona vrea de la acesta o adeziune, o *faptă* imediată, pe care i-o va cere mai târziu: incendierea bisericii.

¹⁴⁶ Ion Breazu, *Tulburarea apelor (dramă)*, în *Studii de literatură română și comparată*, vol.II, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1973, p.231.

¹⁴⁷ Mircea Ghițulescu, *op. cit.*, p. 95.

Focul iubirii pentru Nona, care urcă în cugetul și trupul preotului, devine semnul unei existențe sufocate. Ideea este materializată către finalul celui de-al doilea tablou, odată cu apariția în scenă a Moșneagului asupra căruia se revarsă, cu pornire sălbatică, „*furia neputincioasă*” a Popii. Autorul împinge trăsăturile interiorului spre exterior, creând o imagine de remarcabilă teatralitate:

„Popa

(...) *Nona!*

(Popa se întoarce, ia biciul de pe masă și strângând din dinți, îl învârtă tremurând. Câteva clipe după aceea se deschide ușa din fund și intră Moșneagul. Popa se repede și, fără de-a zice ceva, îl lovește cu biciul, descărcându-și pe spatele lui chinuit și furia neputincioasă.)

Moșneagul

(blând)

Nu mai da, părinte!

Popa

(îl lovește fără întrerupere și urlă, întunecat ca din pământ)

Nona!

Moșneagul

(cu aceeași blândețe)

Nu mă mai lovi. Lasă-mă.

Ți-am greșit ceva? Nu m-ai văzut de ani. Doare, părinte.

(Prinde curelele cu mâinile, se freacă la ochi și privind curelele, vede ceva.)

Ce noapte! A cui e biciul? ”.

Această replică a Moșneagului are menirea de a aduce prima oară în lumină conștiința preotului. *Jocul* Nonei constituie pentru personajul actant al dramei o primă treaptă a inițierii, sub semnul focului. Întâlnirea cu Moșneagul va însemna o nouă etapă a inițierii, dar, de data aceasta, sub semnul Luminii. Nona și Moșneagul sunt catalizatorii care marchează principalele momente evolutive ale eroului, sunt voci ale conștiinței. În 1940, Lucian Blaga mărturisea că plăsmuise în piesa „*în care acționau preoți contaminați de*

duhul reformațiunii, un personaj misterios; acest personaj intrupa niște crezuri, sau mai bine zis niște erezuri de o vădită similitudine cu modurile populare..."¹⁴⁸. Însă, prin înțeleșurile pe care le revelă, acesta reprezintă mai mult decât atât. El este Omul profunzimilor și al unei deveniri, este acel înalt spirit care caută să personalizeze cunoașterea, să-și personalizeze credința. Ca și în Zamolxe, se simte străbătând în Moșneagul nostalgia lui Lucian Blaga pentru starea de inocență specifică lumii mitice și pe care lumea modernă a pierdut-o, așa cum omul aflat la maturitate și-a pierdut inocența odată cu îndepărtarea de universul copilăriei. Deci, regăsirea ei e posibilă numai prin gândirea mitică. În spiritul caracteristic creatorilor populari, dramaturgul proiectează ființa într-un univers mitic, unde poate să comunice cu tainele firii.

Moșneagul este asemeni aparițiilor misterioase din basmele noastre populare, cu înfățișare de bătrâni, spiritul bun și nobil al pământului, un clarvăzător, un *fenomen*, prin care se reflectă conștiința Popii, dar și neliniștea, încătușarea lui. Prevestește arderea bisericii și aruncarea în flăcări a Nonei:

„Moșneagul
*Nu e nimic. Numai noapte. Lumină izbucnește din
înălțime. Stai... se vede mai bine. Acum e o biserică –
arde –*
Popa
Unde? Unde?
Moșneagul
Dă-mi biciul!
(Prinde biciul și ghicește în el ca într-o palmă.)
E o goană de oameni.
Oamenii duc un clopot...
Dacă privești mai bine, nu e clopot. - E o femeie –
Oamenii o aruncă – în flăcări! – De ce trebuie
totdeauna să văd? ”.

¹⁴⁸ *Începuturile și cadrul unei prietenii*, în “Gândirea”, 1940, nr.4, p. 226.

Ființa cu aură mitică a ereticului Moșneag e încărcată de magic. În curelele biciului ghicește ce se va întâmpla și, ca într-o viziune, încheagă destinul eroului. Cu „*calm mirabil*”¹⁴⁹ mărturisește că ceea ce vede se-ntâmplă și ceea ce spune este. Trăsăturile fizice, care ne amintesc de sfinții dintr-o pictură bizantină, relevă o castitate aproape sacerdotală, dimensiunea lui spirituală: părul e umplut de „*argint*” țesut de „*păianjenii vremii*”, iar mâinile „*străvezii*”, simbol al desăvârșirii. Făptura lui este parcă forma unei transcendențe revărsate în ea. Acest „*Ochi al lumii*” vine „*la timp*”, cu mers de destin, în existența Popii:

„Moșneagul

Părinte, mai înainte m-ai lovit cu biciul peste cap. Ai spus apoi că nu știi pentru ce ai dat. Te chinuie norocul, și-ai fi plesnit pe oricine. Atunci am venit tocmai la timp – nu-i așa? Altfel ai fi biciuit pe altcineva, sau poate-ai fi scuipat pământul, ca tâlharii pe Isus. Părinte, vreau să ne bucurăm împreună, că am venit la timp”.

Clipa iubirii pentru Nona a marcat existența actantului care, simbolic, l-a biciuit pe Moșneag, pentru a-și nimici propria neputință și dezordine interioară, morală. Prin Moșneag, clipa cunoașterii va marca un destin în devenire.

Răsăritul de soare anunțat de Moșneag la finalul tabloului al doilea, care marchează timpul circular al evoluției evenimentțialului, simbolizează clipa conștiinței libere a cărei substanță degajă în jur lumina blândă și caldă care ne aduce aminte de lumina din creația lui Schelley, pregătind astfel atmosfera calmă, de poezie și magic a tabloului al treilea, intitulat **Moaștele**. În prim plan este proiectat mitul despre învierea lui Isus, mitul lui Isus-Pământul. Ca și **Zamolxe**, teocentrismul este substituit cu antropocentrismul, existența este sublimată în sacru, nu prin urcarea umanului în transcendent, ci prin procesul invers, de coborâre a divinului în natură. Așa cum afirmă Eugen Todoran, „*«crezul» Moșneagului este deci un*

¹⁴⁹ Lucian Blaga, *Luntrea lui Caron*, ed.cit., p.315.

panteism primitiv, o credință păgână pentru exprimarea «naturii pământești» a lui Isus, pe care dogmele bisericești, prin taina întrupării, au transformat-o în «mister»¹⁵⁰. „Ereziei” personajului său, Lucian Blaga îi atribuie „perspectiva sofiancă”, adică o viziune transfigurată a realității. În *Spațiul mioritic*, filozoful culturii notează că spiritualitatea ortodoxă, ca și alte spiritualități creștine, este „bipolară”, adică „orientată spre două puncte extreme: spre «transcendență» și spre «vremelnicie»”¹⁵¹. Cu privire la cele două orientări, conturate atât de diferit în lumea ortodoxiei față de alte spiritualități, autorul precizează că „în cadrul «vremelniciei» duhul ortodox își îndreaptă preferințele spre categoriile și lotul organicului”, iar «transcendentul» e închipuit ca fiind coborător în lumea văzută ca un „receptacul”¹⁵².

În *Tulburarea apelor*, dramaturgul atribuie suficientă libertate interioară „ereticului” Moșneag, pentru a articula o viziune metafizică panteistă a lumii, desprinsă din „duhul eresului popular”¹⁵³. La bază stau colindele și ritualurile din unele sate românești, reminiscențe ale miturilor despre zeificarea pământului: „Există regiuni sau văi de țară pe unde plugarii noștri spun că pe boaba de grâu este întipărită fața lui Hristos. Prin unele părți ale țării, când bate ceasul secerișului, țăranii lasă din orice holdă câte-un smoc de spice neseceerat sau necosit: se păstrează în atari credinți și obiceiuri rămășițe din străvechi rituri păgâne ale fertilității: țăranii numesc astăzi un asemenea smoc de spice barba lui Hristos. Circulă prin țară colinde și credinți în care grâul e numit trupul lui Hristos. La fel, vinul este socotit sângele lui Isus. Grâul și vinul sunt cinstite ca elemente sacre; ele sunt privite nu ca părți ale naturii, ci ca părți obârșite în trupul lui Hristos”¹⁵⁴.

¹⁵⁰ Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mitul dramatic*, Editura Facla, Timișoara, 1985, p. 156.

¹⁵¹ Lucian Blaga, *Opere*, vol.9, *Trilogia culturii*, ed. cit., p. 253.

¹⁵² *Ibidem*, pp. 253-254.

¹⁵³ Lucian Blaga, *Isus-Pământul*, în *Luntrea lui Caron*, ed. cit., p. 527.

¹⁵⁴ *Ibidem*, pp. 525-526.

Deci, gândirea liberă a omului din popor a transferat „*misterul sacramental*” într-un mit al naturii, care este completat de Lucian Blaga cu mitul despre învierea lui Isus sau mitul lui Isus-Pământul. Din bogatul tezaur folcloric românesc, poetul „*luminii*” a reținut acele creații și credințe care se pliau pe sensibilitatea lui și care, totodată, i-au confirmat credința despre vocația creatoare a poporului.

În eseu *Isus-Pământul*, rămas multă vreme în manuscris¹⁵⁵, Lucian Blaga nota că ne putem lesne imagina ridicându-se, în condițiile istorice vitrege ale Transilvaniei secolului al XVI-lea, când Reformații duceau o luptă aprigă mai ales împotriva eresurilor, un gânditor „*din plămada anonimă a poporului*”, în a cărei conștiință „*s-ar fi declanșat actul creator de metafizică*”¹⁵⁶. Viziunea măreață și adâncă a unui spirit ortodox care se îndoia de mitul evanghelic al *Învierii* ar fi putut fi aceasta: „*Isus a fost răstignit și a murit; Isus ca întrupare omenească murea, dar în clipa morții, sufletul său se întrupa din nou; pământul, văzduhul, cerul, lumea toată deveneau trupul lui Isus. În clipa când Isus murea, lumea de argilă, cu toate ale sale, dobânda un suflet, un suflet divin. Prin această reîntrupare cosmică a sufletului lui Isus, pământul devenea Isus-Pământul, văzduhul devenea Isus-Văzduhul, lumea devenea Isus-Lumea. Cu o asemenea viziune, călugărul nostru imaginar ar fi lărgit și ar fi spiritualizat doar perspectiva țaranului care pe boaba de grâu vede fața lui Hristos. Învierea și Înălțarea lui Isus, povestite în cele patru evanghelii n-ar fi fost pentru călugărul nostru decât o alegorie a reîntrupării lui Isus în corpul cosmic. De când Isus a murit, noi, oamenii, noi toți, am trăi, nu simbolic, ci realmente prin sufletul său care animă fir de nisip și stea, strop de rouă și om. Când umblăm prin țărână sau*

¹⁵⁵ Textul a fost publicat post-mortem, în 1969, în paginile revistei „Luceafărul”, nr. 27, apoi în vol. Lucian Blaga, *Isvoade*, Ediție îngrijită de Dorli Blaga și Petre Nicolau, Editura Minerva, București, 1972, pp. 212-217 și ulterior în vol. Lucian Blaga, *Luntrea lui Caron*, Editura Humanitas, București, 1990 și 1998.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 526.

trecem prin vad, umblăm și trecem prin euharistie. Trup și sânge hristologic ar fi toate stihile"¹⁵⁷.

Ideea ivirii unei asemenea viziuni panteist-creștine în spațiul românesc, sub orizontul de așteptare al unui tulburat Ev mediu, atât de firească în concepția blagiană, apare transpusă poetic în ***Tulburarea apelor***. Textul dramatic fiind, cum autorul însuși considera, o pluralitate de euri, Moșneagul reprezintă vocea auctorială, una dintre ipostazele subiective ale creatorului, ca și Zamolxe, Meșterul Manole, Noe și Anton Pann. Personajul este un creator pentru că în „*orizontul misterului*” existențial recrează Cosmosul Ființei ce devine „*receptacul*” al sacrului:

„Moșneagul
Isus e piatra,
Isus e muntele,
totdeauna lângă noi – izvor limpede și mut,
totdeauna lângă noi – nesfârșire de lut.
Fără cuvinte cum a fost pe cruce
Isus înflorește-n cireși
și rod se face pentru copiii săraci.
Din flori îl adie vântul peste morminte,
el pătimește în glie și pom –
o răstignire e în fiecare om –
și unde privește Isus moare și-nvie.
C-o singură moarte
cine poate fi mântuitor?
C-o singură moarte
cine ne scapă de ispitorul negru din pustie? (...)”.

„Pământul tot e trupul său, și noapte și zi umblăm
prin eucaristie”.

Este abolită schisma, dogma și revelată transfigurarea sofianică a mitului Christic, sacralitatea disipându-se în „*natura ca biserică*”. „*Erezia*” Moșneagului care ia țărână în

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 526-527.

palme jucându-se cu ea și care nu se roagă niciodată, pentru că „*Totul e rugăciune*” reprezintă în plan simbolic, o redimensionare la nivel ontic a Ființei. De aici, inocența Omului, starea de „*uitare*” și trăirea metafizică a perihorezei, pe o dimensiune care se verticalizează înlăuntrul conștiinței, în scopul Ființării:

„Moșneagul

Nu - nu - nu mai pot vorbi. Nu e nimenea să mă vindece de credința mea. Viața întreagă am încercat să mă înving – n-am putut. De-aș putea muri, dar nu mai mor. Am uitat știința morții cu care fiecare om se naște. Nimenea nu-mi mai știe vârsta, o, o – și nu înțeleg cum fac alții că mor, numai eu nu.

Patrasia

Adevărat, ai mărturisit un mare păcat. – Isus e piatra și muntele?

Moșneagul

*Totdeauna lângă noi izvor limpede și mut,
totdeauna lângă noi nesfârșire de lut.*

Patrasia

Te-ai spovedit vreodată?

Moșneagul

*De multe ori, dar n-a ajutat. Și slujbe am dat să
mi se facă, odată cu șapte și-odată cu nouă popi,
n-au ajutat. Nimic nu mai ajută”.*

Este aici, ca și în **Zamolxe**, aceeași perspectivă cosmică oferită prin deschiderea către misterele interiorității. Omul trebuie să asculte de glasul ființei sale. Situându-se, cum ar spune Heidegger, „*în deschiderea luminătoare a ființei*”, personajul care va deveni catalizator pentru destinul, pentru devenirea lui Popa, a atins cea mai înaltă treaptă a cunoașterii umane.

Ca în orice teatru *de idei*, personajul (Moșneagul) problematizează, însă artistul Lucian Blaga reușește să ne atragă atenția, fie că suntem în ipostaza de cititori, fie în cea de spectatori, nu doar asupra ideilor revelate, ci și asupra celui ce le personifică, deci asupra a ceea ce este autentic artistic și

viabil în opera sa. Pentru echilibrarea atmosferei și a jocului dramatic, autorul introduce perspectiva obiectivă, complementară celei subiective. Astfel, nu întâmplător, concepția entelehică a Moșneagului asupra lumii este exprimată în prezența Patrasiei, întruchipare a bunătății, a credinței statornice și chiar a purității absolute, amintind de Zemora, Vochița, personaje feminine ale universului dramatic blagian. Fără a fi un caracter, un personaj bine articulat, Patrasia este singura care de la începutul și până la sfârșitul dramei rămâne egală și consecventă în atitudinea sa. Incapabilă de trăiri metafizice, fără a fi femeia-patimă ca Nona, ea rămâne pentru Popa, pentru sufletul lui chinuit, doar o rază de lumină caldă și blândă ca a soarelui, toamna. Adevărata ei esență suflă o intuiție doar personajul simbolic Moșneagul.

În prima parte a tabloului al treilea, pe scenă sunt introduse și alte personaje cu valoare simbolică: Ciungul, Șchiopul și Orbul, „*treime a nenorocului*”, cum o numește Patrasia (și care reprezintă obiectul discuției unui alt capitol al lucrării noastre, dedicat simbolurilor dramaturgiei blagiene). În contrast cu tonul meditativ grav, încărcat de semnificații metafizice, din prima parte a acestui tablou, dominant poetic, tonul din a doua parte devine ironic. Concretul devine complementar abstractului, iar dinamicul staticului. Prin prezența mai multor personaje episodice (Omul cu moaștele, Unul, Altul, Un fecior, Alt fecior, Un bătrân, Alt bătrân, Omul cu cercel etc.) scena prinde viață, e impregnată de uman. Personificări schematice, aceste personaje devin exponenții vii ai unei colectivități adânc înrădăcinate în cutumă și superstiții. Lor li se opune Popa, a cărui atitudine este cea a omului marcat de atracția pentru luterana Nona și de întâlnirea cu Moșneagul, a omului cuprins de îndoială.

El nu a dobândit o vocație religioasă adevărată și nu a acces încă la o Cunoaștere reală. Respinge superstiția clădirii bisericii pe oasele mucenicilor de la Sfântul Munte, intuind șarlatania negoțului practicat de Omul cu moaștele, și astfel face tot posibilul pentru a zădărnici zidirea lăcășului:

„Popa

Dar să vedem ce ne-a adus vecinul în traistă.

(Desface traista și caută printre oase; izbucnește cu furie vicleană.)

Oase de dobitoc necuvântător! – Batjocorești cele înalte, batjocorești închinarea omului? Vrei să latre cânele de sub altar în vremea liturghiei? Negustorești cu minciuni și vinzi stârvuri găsite pe margini de drum. Vrednic ai fi să-ți citesc în fiecare zi toate blestemele”.

Nu întârzie replicile ironice ale Omului cu cercel, care cunoaște necredința preotului:

„Omul cu cercel

Iacă mă gândesc și eu cu mințile mele slabe, că dumneata ai dus o viață fără prihană. De ce să mai trimitem după oseminte la Atos? Ne-om apuca de biserică, și când vei muri – iartă-mă, părinte – când vei muri, te-or îngropa cei ce vor veni, în zidul ei, ca să-și aibă și ea moaștele vrednice, cum se cuvine!”.

„Să ni-l păzească Dumnezeu! Așa om bun. Dumneata nici nu poți ști: satul întreg dă slujbe pentru sănătatea lui la toți popii din jur - ca să ne rămână întreg la minte până la sfârșit”.

„Unul

Ce-ofi având Popa?

Al doilea

De! E cam mâhnit de-o vreme. Ai crede aproape că nu-i la loc.

(Arată spre cap.)

Al treilea

Și ține la curte, un eretic.

(Cu coada ochiului la Moșneag, care șade pe trepte liniștit.)

Hu!

Omul cu cercel

De-ar fi numai atât – atâta grije!
Al treilea
Ce-i? Mai știi ceva?
Omul cu cercei
Să nu mai am zile de n-am văzut pe Necuratul
ieșindu-i pe fereastră într-o zi”.

Finalul tabloului al treilea accentuează antinomia existentă între credința în superstiții, îndepărtată de sacralitate, a oamenilor incapabili să conceapă divinul ca o realitate metafizică și credința Moșneagului în sacralitatea concepută ca permanentă manifestare a ființei umane ce încearcă să-și reveleze misterele, în al căror orizont a fost situată. Din nou, ca o ultimă taină, Moșneagul își îndreaptă visul către Isus-Pământul, dor de dezmarginire și „*Boală fără sfârșit...*”.

O dată cu tabloul al patrulea, *Intermezzo, Reformatorii*, autorul revine la spațiul închis ca loc al jocului dramatic. Acțiunea este exterioară și, de fapt, acest episod e singurul din structura piesei, în care evenimentialul se desfășoară numai la nivelul de suprafață al textului. Tabloul este „*liniștit și luminat de umorul ștregăresc al lui Radu*”¹⁵⁸, feciorul Popii, care, între sufletele „*atât de absente*” ce conturează episodul, „*este un șuvoi de munte, care se rostogolește zglobiu și sălbatic printre nepăsarea stâncilor*”¹⁵⁹. Personajele care evoluează pe scenă, Alchimistul Wolf, Doctor Universalis, Maler, sunt grotești, imagini ilare ale „*reformatoarelor*” din cetatea Sibiului, care stau ascunși în laboratorul alchimistului Wolf, de teama mercenarilor catolici. Dialogul este fad, tern, palidă anticipare a dialogului din teatrul absurdului. Alchimistul Wolf, om superficial, superstitios („*Natura își are superstițiile ei, pe care trebuie să le urmăm și noi întocmai*”, îi spune el lui Radu), desprins parcă dintr-o cronică bizară. Ultima noutate pe care i-o prezintă Nonei e aceea că „*Papa de la Roma s-a sinucis în vârstă de 85 de ani. Anul Domnului 1560*”. Tot el constată că

¹⁵⁸ Ion Breazu, *op. cit.*, p. 227.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

„azi toți oamenii sunt bolnavi” datorită faptului că „sunt religioși”, fapt de neînțeles pentru acest magician a cărui singură religie este dorința de a scoate aur chiar și din „gunoi de furnici”. O altă ilustrare în plan uman a superficialității și a absenței oricărei vocații superioare este Doctor Universalis care a stat zece ani în Germania, împlântând în cer „săgețile dialecticei”, scriitor al cărților de dogmatică absurdă, căci pentru el „Orice dogmă trebuie să fie într-o măsură oarecare împotriva logicei, altfel nu prezintă destulă garanție”, iar „cel dintâi adevărat luteran” e considerat Adam.

Personajele acestea pitorești, cărora li se adaugă și „reformatorul” Maler, incapabil de a împărți Catehismul în satele valahe, sunt concepute de dramaturg pentru a însufleți atmosfera, deci pentru spectacular, pentru teatral.

Deși nu dăunează valorii artistice a textului și evoluției intensității dramatice, acest tablou ar fi putut lipsi din spațiul dramei, cu atât mai mult cu cât ceva din farmecul „amazoanei luterane” se pierde aici.

La nivelul de profunzime al textului, prin obiectivare, prin distanțare, Lucian Blaga ne lasă posibilitatea de a remarca diferența dintre ortodoxism și protestantism, care a reprezentat, de altfel, cauza eșecului mișcării reformatoare în Ardeal, din secolul al XVI-lea. Astfel, în balanță sunt puse „nomadismul” salvării protestantului, inconsecvența sa și stabilitatea ortodoxului, menținerea unei acute lucidități în protestantism și „organicitatea constituită” a ortodoxiei, biserica protestantă, un fel de „școală pentru adulți” și biserica ortodoxă, „spațiu vital”, ce „vrea să comunice credincioșilor o existență mai adâncă, printr-un magic sugestiv apel la viața subconștientă”¹⁶⁰.

Ceva din substanța acestor idei teoretizate de Lucian Blaga în **Trilogia culturii** străbate textura dramei **Tulburarea apelor**. Aceasta nu înseamnă că susținem, ca alți exegeți ai operei lirice și dramatice blagiene, că teatrul scris de Lucian Blaga ar fi o „ilustrare” a conceptelor filosofice. Întrucât

¹⁶⁰ Lucian Blaga, *Spiritualități bipolare*, în *Opere*, vol.9, *Trilogia culturii*, ed. cit., p. 226.

scrierile de teatru erau deja publicate la începutul deceniului al patrulea din veacul trecut, cu excepția dramelor *Arca lui Noe* (1944) și *Anton Pann* (1945), perioadă în care se cristalizează opera filosofică, se poate afirma că în teatru, unitar prin viziunea metafizică asupra existenței și a rostului ființe umane în univers, există *in nuce* concepții dezvoltate ulterior în studiile teoretice.

Ultimele două tablouri ale piesei relevă, pe principii dramatice, evoluția dramei interioare, metafizice a personajului actant, care, prin moartea ca act sacramental a Moșneagului, se va desprinde dintr-o „*lume așa cum este*” pășind într-o ordine cosmică și morală a lumii așa cum ar trebui să fie. Simbolic, autorul alege noaptea, într-un spațiu închis (stâna sau odaia Popii), ca moment al evoluției intensității dramatice spre punctul culminant și deznodământ, ambele concentrate în ultimul episod, *Isus-Pământul*. Noaptea simbolizează timpul „*ideilor negre*” (aprinderea bisericii), al incertitudinilor, al dispariției oricărei „*cunoașteri distincte, analitice*”, căci în cugetul tulburat al Popii, Nona și *cuget* luteran se contopesc. Noaptea este și timpul revelator al scindării eului (în tabloul *Clopotele*):

„Popa
(...) Nona, am crezut în lumina
din Vitenberg.
Și cântam: «lumina înaltă
lumina sălbatică».
De-atunci e mult.
Azi orice-aș mai face, n-ar fi pentru cuget.
Mă vreau stăpân pe stâni
și pe tine văpaie luterană!
De aceea îmi sunt străin, Nona,
străin și tulbure.
Zilele mele nu sunt ale mele,
nici nopțile.
Mi-e parcă ți-ai trece
degetele de la picior prin sângele meu.
Ai ieșit în calea mea, flacără roșie,
și la chemarea ta am suit munții.

*Voiam s-aduc aici un cuget nou,
 viu ca o stea azvârlită
 dintr-o praștie cerească,
 dar noul cuget e blestemat.
 Tu te-ai strecurat în el.
 Tu ești ulciorul noului cuget.
 Noul cuget are zvâcniri de fată fără stăpân,
 noul cuget își fâlfâie părul în vânt ca tine.
 Noul cuget are miros aspru de floare veninoasă
 ca pielea ta, – sălbaticul cuget întinde
 ispite peste abisuri, și totuși – o, – și totuși –
 când pun capul în poala amarului cuget
 simt cerul jucând”.*

În ultimul tablou, al șaselea, noaptea are dublu aspect¹⁹, de întuneric în care se află germenii devenirii și de început al zilei care va aduce purificarea dorințelor și a intelectului:

*„Popa
 Pământ m-am văzut - vreau să-ngenunchez
 lângă el.
 Nu e nimeni aici – să cânte?
 «Isus e Dumnezeuul-miel,
 Isus e glie și om,
 Isus e copac.»
 Prin urzelile cerului lunecă
 fulgerător suveica unei stele.
 Depărtările-mi fac semn.
 Mă duc.*

*În lume vreau să mă altoiesc
 pe toate crengile.
 Paseri răsună
 și pașii mei cântă spre zările ce se desfac.
 Pe-aici, prin ușa aceasta, ies din mine
 – om fără nume – viu – și sărac.*

¹⁹ Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol.2, Editura Artemis, București, 1995, p.343.

(Peretele din fund dispare, se vede cerul înstelat, lumina ca de crăpat de zi, și un șes întins. Moșneagul trece încet de la un capăt al șesului la celalalt, cu cârja în mână, umbra lui cade înaltă, uriașă, pe cer.)

*De mult un vârtej
mi-a pustiit sângele.
Acum lumina s-apropie!
Iată, iată:
sufletul meu trece moșneag pe pământ,
umbra lui cade mare pe cer.
(Peretele din fund apare iarași.)
Mă duc după el.
(Se duce spre ușă) ”.*

Simbolul care domină tabloul al cincilea ne este sugerat chiar din titlul **Clopotele** și este ambivalent. Biserica odată înălțată devine centru al lumii. Pentru Popa, sunetul clopotelor în timpul nopții reprezintă ieșirea din durată obiectivă și impune o stare meditativă. Precum clopotele care sunt element de joncțiune între cosmic și terestru, între divin și profan, viața sufletească a eroului e suspendată între dorința de restabilire a legăturii cu sacrul și iubirea pentru Nona, între înălțare pentru redobândirea condiției umane și cădere:

„Popa
(singur șezând pe-un butuc, la picioare un cojoc, ascultă)
*Zidarii încearcă glasul clopotelor
vestind depărtările
că e gata biserica.
Fecioarele uitând să mulga vacile
vor ieși în poartă
s-asculte până-n noapte târziu.
Câte clopote!
Din văi alte biserici răspund
parc-ar fi pornit toate
ca o turmă spre munți.
Iarași o toamnă lungă vine cu bruma ei.*

*Și noi? Noi suntem unde am fost,
eu cu sufletul-dor din carne prelinș,
tu și astăzi un cer neatins!”.*

Mai puternic decât sunetul clopotelor care recheamă ființa către puritate și armonie este glasul lăuntric al celui care, aflat sub povara dorințelor pământești, o cheamă pe fecioara sălbatică, „*flacăra*” ce răspândește deopotrivă bucurie și temere, feminitate și răzvrătire:

*„Nona, zvârcolirea ne-a fost în zadar.
Aveai în glas aramă de clopot
când mă doreai stăpân pe stânilor luterane.
Nona – floare de spin –
azi sunt cu-atâtea frământări mai bătrân,
mai bătrân c-o lume,
mai bătrân c-o îndoială,
mai bătrân c-un chin.
Fiica pământului, tu nu ești aici să m-ascuți –
întârzii sau vii?
De unde?
Tu știi răspunde de pretutindeni,
ai putea în ușă zvâcnindă s-apari –
și ai putea din pământ să țâșnești
răsucindu-te flacăra.*

*Stâna mea îți luminează în noapte...
Câte clopote! Câte clopote!”.*

Clopotele, al căror sunet o „*sfâșie*” pe Nona, sună providențial, anticipând „*fapta*” ce va determina în cele din urmă „*mântuirea*”, restabilirea echilibrului interior și depășirea lumii aparențelor, a lumii imediate. Nona vine în stâna Popii, „*în haină neagră strânsă de trup, ca să fie mai slobodă în ademeniri*” nu pentru el, ci pentru ea. Nona încă mai crede că dobândirea categoriilor „*libertății*”, deci introducerea „*noului crez*” luteran este condiționată de un eveniment exterior, de arderea bisericii. De aceea, „*jocul*” ei demonic împinge acum

la extrem pasiunea omului „*dintru adânc*” tulburat și impune o emoție, o tensiune tragică întregii ființe a acestuia. *Jocul* Nonei conferă conflictului dramatic o notă de mister și simbolic facilitează „*eliberarea*” eroului care se va produce după sacrificiul de natură tragică al Moșneagului.

„*Fiica pământului*” știe că soarta preotului este în mâinile ei și că el nu are suficientă tărie pentru a delibera, pentru a hotărî el singur în lupta cu sine. Ea se angajează cu toate energiile pentru triumful „*crezului*”, al libertății organice totale a omului:

„Nona:
(furtunică îl ia de mână, îl duce în prag, deschide ușa)
Să-ți spun ce vreau? Vino...
Ce noapte! Auzi?
Asculți tăcerea și nu te mai saturei.
Numai sângele se lovește
de malurile trupului,
sângele acesta care la fel ar vrea
să bată în țărnul lumii,
sângele acesta care plânge
chinuit de setea de-a fi –
și râde în hohote peste biserici.
Părinte, undeva în vale
ghicesc biserica ta.
Aprinde-o pentru mine!
Până mâne seara să mi-o jertfești!

Ca să trec desculță
prin scrumul ei măcinat”.

Popa devine conștient de limita sa umană și o acceptă. El nu are, cum consideră Eugen Todoran, „*conștiința erolui tragic, în îndoiala care precede alegerea*”¹⁶¹. Știe că nu există „*nici o scăpare*”, pentru că aprinderea bisericii nu mai poate aduce „*înălțarea omului*”. Neavând vocația superioară a

¹⁶¹ Eugen Todoran, *op. cit.*, p.162.

adevăratului luptător, ca de exemplu pastorul Brand din drama lui H. Ibsen, alege „*duhul cărnii*”, nu „*duhul religiei*”. Ca atare, nu incendierea bisericii constituie punctul terminus al calvarului sufletesc al eroului, ci sacrificiul deliberat al Moșneagului prin asumarea „*faptei*” celuilalt (Tabloul al șaselea, ***Isus-Pământul***). „*Ochiul lumii*” va deveni acel „*aliment lăuntric*” necesar pentru „*mântuirea*” Popii care descoperă valoarea Omului, adevărata dimensiune a umanității lui, care pentru Kierkegaard se reflecta în intensitatea efortului și a suferințelor sale. Momentul *mărturisirii* actantului constituie o scenă de răscolire metafizică a conștiinței care se află la începutul regăsirii de sine:

„Popa

(pune capul la picioarele lui – gemând adânc și aiurit)

De ce minți? Pentru cine minți? Eu am aprins-o, eu, eu! Eu am trimis scânteia între odăjdii. De ce vrei să iei vina pe umerii tăi? Lasă-mi păcatul, nu mi-l fura! N-am fost eu cel ce mă doream episcop al stânilor luterane? Nu mie mi-a ieșit în drum fiica pământului cu drăceștile fericiri? O, lumina înaltă, lumina sălbatică... Totul s-a sfârșit! – Moșule, vorbește! Ochi al lumii, privește-mă. Mângâie-mi cugetul, – vindecă-mă, sfântule crud! Mari cât un amurg ți s-au deschis privirile. Pentru ce te-ai umplut de lumină când am descărcat păcatul în mâinile tale? Toată viața mea am descărcat-o în mâinile tale, s-o ispășești, ci tu ai voit să mă umilești mărturisind. Mă pierd, mă scap printre degete. – De ce n-ai tăcut? Și de ce taci acum? Tu știi totul. Tu vezi totul. Singur sunt pentru totdeauna. Mă-nec, mă-nec – aer – liniște – totul sfârșit! – Oh. oh! – Spune-i să se oprească! O vezi? Fiica pământului a început iarăși să joace; de pe-un mormânt sare pe umerii mei. – Du-te, trage clopotele pentru mine. Îndură-te! Nu-mi lua păcatul, nu mi-l lua, nu, nu! E al meu, nu mi-l răpi. Atâta am și țin în mâni fapta care prăbușește, fapta care mântuie – cheamă satul și copiii – să treacă cu picioarele mici și ucigașe prin sângele-meu”.

Moartea Moșneagului reprezintă ca și în cazul lui Zamolxe victoria lui, victoria ființei trăitoare în „*orizontul misterului*” pentru revelare, asupra marilor incertitudini și angoase specifice omenești. În locul unei descântătoare, Lucian Blaga închipuie „*Un cor nevăzut*”, reprezentând vocea destinului, care în ritmul unui descântec de desfacere, cu „*sarcină magică*”, exorcizează „*boala*” din sufletul Popii:

*„Cum se potolesc oile noaptea în stână,
cum inimile tac în scorburi de mormânt,
cum gândul s-astâmpără dincolo de pământ,
astfel potolească-se furtuna ce-a cuprins omul
și să se ducă din nou - în praful cărărilor,
în copitele ciutelor,
în coarnele cerbilor –
și-n coadele mărilor”.*

O parte din ființa celui care s-a jertfit, singurul personaj tragic al piesei, se substanțializează în Popa, care, „*venit parcă din altă lume*”, „*vădit îmbătrânit*”, „*privește neînțelegător în jur cu expresia Moșneagului*”. Ființa îndreptată acum spre anevoiosul drum al Ființării are revelația unor adevăruri și intensități niciodată bănuite înainte:

*„Popa
(...) (Se uită în potir.)
În cuminecătură nici un păianjen n-a căzut.
O veșnicie a trecut,
dar vasul de pe pereți n-a căzut.
Mi-e sete.
(Duce potirul la gură și-l soarbe.)
Sângele tău e bun Doamne.
Isus-Pământul!”.*

Jertfirea de sine a Moșneagului reprezintă pentru Popa încă o treaptă a inițierii întru Cunoaștere și Devenire, căci moartea celui dintâi a dovedit că salvarea omului are semnificația salvării „*unității totului*”. „*Nu omul, ca individ*

*conștient, e autorul faptelor, spune Lucian Blaga, ci faptele se săvârșesc prin el, pornind din substraturi organice fără de nume*¹⁶². *Fapta bunului Moșneag este o epifanie:*

„Popa
De ce a murit, rămâne o taină a lui.
Și taina lui a cântat peste mine
din stranele văzduhului
cu surâs de om, cu bunătate de stea”.

Restabilirea armoniei lăuntrice, a unității primordiale a Ființei este revelată prin „foamea” metafizică a preotului: „Nu mai pot să rămân. Mi-e foame de pământ larg. Aer, aer, pământ!” Ca și la Nietzsche, aerul este la Lucian Blaga substanța ce poate „caracteriza ființa ca fiind adecvată unei filosofii a totalei deveniri”¹⁶³. Și pentru ca descătușarea să fie definitivă, cu calmul și puterea de detașare a unui ascet rostește „cântecul de adio” pentru Nona, pentru tot ce a fost patimă, înstrăinare și cădere:

„Popa
Rămas bun, domnișoară Nona,
unde te-au azvârlit în flăcări
și paserile cerului au înnebunit
de tămâia cărnii tale.
Ai tulburat apele, sufletul renaște sănătos.
Somn potolit, domnișoară Nona,
scrumul de floare nebună
vântul să ți-l împrăștie pe pământ.
Fără durere rămân – și nu mai strig”.

Natura în care îl simte pe Isus-Pământul devine biserică pentru iluminatul Popa. „Mă duc să trag clopote în fiecare sat pentru – Isus-Pământul!” îi mărturisește el Patrasiei, clopotele simbolizând aici, spre deosebire de tabloul al cincilea, sunetul

¹⁶² Lucian Blaga, *Spiritualități bipolare*, în op. cit., p.225.

¹⁶³ Gaston Bachelard, *Aerul și visele*, Editura Univers, București, 1999, p. 139.

vibrației primordiale, intima legătură cu sacralitatea, deschiderea ființei către transcendența palpabilă. Deschiderea ființei în fața naturii, în fața lui Isus-Pământul, este o deschidere către semnificația adâncă, metafizică a existenței umane și a tuturor lucrurilor. E o nouă valorizare a orizontului spiritual și religios al sacrului și aceasta prilejuiește renașterea Omului pe alte coordonate axiologice:

„Popa
*Pământ m-am văzut – vreau să-ngenunghез
lângă el.
Nu e nimeni aici – să cânte?
«Isus e Dumnezeu-miel,
Isus e glie și om,
Isus e copac.»
Prin urzelile cerului lunecă
fulgerător suveica unei stele.
Depărtările-mi fac semn.
Mă duc.*

*În lume vreau să altoiesc
pe toate crengile.
Paseri răsună
și pașii mei cântă spre zările ce se desfac.
Pe-aici, prin ușa aceasta, ies din mine
– om fără nume – viu – și sărac.*

(Peretele din fund dispare, se vede cerul înstelat, lumină de crăpat de zi, și un șes întins. Moșneagul trece încet de la un capăt al șesului la celălalt, cu cârja în mână, umbra lui cade înaltă, uriașă, pe cer.)

*De mult un vârtej
mi-a pustiit sângele.
Acum lumina s-apropie!
Iată, iată:
sufletul meu trece moșneag pe pământ,
umbra lui cade mare pe cer.
(Peretele din fund apare iarăși.)
Mă duc după el”.*

Despovărat de timp, desprins de celălalt eu, al preotului, omul se vede pe sine în umbra mântuitorului său și pleacă pentru a duce mai departe mitul lui Isus-Pământul, în aerul pur și primenitor al înălțimilor sufletești. În atitudinea lui, omul e stăpânit de același „*daimonion*” ca și Moșneagul, demonic ce se manifestă ca „*putere magică*” și „*duh pozitiv*”¹⁶⁴ al faptei. Forța magică e percepută și de Patrasia care, cu intuiția femeii simple, dar cu suflet ales, statornică în iubire și credința neamului său, marcată de experiența dramatică a omului iubit, își dă seama că „*s-a întâmplat ceva ca în altar când vinul se schimbă în sânge de Dumnezeu*”. Nota de duioșie din finalul piesei, reliefată prin dialogul Patrasia - Radu, personaje prin care autorul readuce „*starea de inocență*” în universul ontologic, conferă un dramatism mai accentuat condiției umane.

Prin temă, drama se apropie de **Zamolxe**. La o altă dimensiune socio-istorică se confruntă la nivelul textual de suprafață două credințe, una nouă, luterană, al cărei mesager este Nona și o alta care se altoiește pe străvechiul fond religios autohton, credința panteist-creștină în Isus-Pământul, iar la nivelul de profunzime două moduri de a fi în lume: cel al omului legat de duhul trupului, de dorințele telurice și cel al ființei trăitoare în orizontul metafizic, al cărui destin se consumă întru Devenire și Cunoaștere.

Dintre toate scrierile de teatru blagiene, considerăm că ***Tulburarea apelor*** ocupă primul loc din punctul de vedere al teatralității. Jocul dinamic al personajelor, scenele adânci și bogate în semnificații, detaliile de decor, atmosfera de mister ce plutește pe scenă, episodul expresionist al aprinderii bisericilor, replicile și situațiile simbolice (biciuirea Moșneagului, apariția Orbului, Șchiopului și Ciungului, aducerea moaștelor) sunt elemente care susțin teatralitatea,

¹⁶⁴ Lucian Blaga, *Daimonion*, în vol. *Zări și etape*, Editura Minerva, București, 1990, p. 176.

posibilitatea reprezentării scenice, cu toate că textul este unul de idei, un „*joc al ieielor*”.

III.1.3. Mitul inocenței pierdute – *Cruciada copiilor*

În „*gruparea*” dramelor blagiene pe care George Gană o propune în *Opera literară a lui Lucian Blaga*, drama *Cruciada copiilor* este situată alături de *Tulburarea apelor*, *Avram Iancu* și *Anton Pann* în categoria textelor „*cu punct de plecare istoric și cu tendința mitizării situației istorice date*”¹⁶⁵. Ultima piesă este nejustificat încadrată aici, iar în ceea ce privește celelalte trei drame credem că nu e vorba doar de o „*tendință*” de mitizare a unor evenimente istorice, ci chiar de crearea unor noi mituri: *mitul lui Isus-Pământul* în *Tulburarea apelor*, *mitul lui Avram Iancu* în piesa omonimă și *mitul pe care l-am putea numi al inocenței pierdute*, în *Cruciada copiilor*.

E neîndoielnic faptul că punctul de plecare al acestei scrieri dramatice îl constituie istoria, mai precis mișcările istorice din secolul al XIII-lea – *cruciadele copiilor (1212)* –, care alături de alte evenimente ale Evului mediu „*ilustrează în chip deosebit de izbitor* – spune Mircea Eliade – *cele mai tipice manifestări ale gândirii mitice*”¹⁶⁶. Ivirea bruscă a cruciadelor copiilor în 1212, în Nordul Franței și în Germania, dovedește că „*avem de-a face cu un fenomen spiritual colectiv, cu un impuls irațional*”¹⁶⁷. Copii săraci pornesc către Ierusalim și „*înaintează ca o procesiune, cântând*”, animați de dorința de a merge „*La Dumnezeu*” și de a recuceri „*mormântul lui Cristos*”, lucru pe care cei puternici nu-l realizaseră. Din consemnările istorice se știe că vasele pe care s-au îmbarcat copiii la Marsilia au eșuat în urma unei furtuni și cei care au scăpat au fost vânduți de „*doi armatori ticăloși*” unor negustori de sclavi. Aproape „*același tipar*” l-a urmat și *cruciada copiilor din Germania*.

¹⁶⁵ George Gană, *op. cit.*, p. 314.

¹⁶⁶ Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, Editura Univers, București, 1978, p. 163.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

Mircea Eliade consideră că în aceste evenimente istorice avem de-a face „*cu mitul Inocenților, cu exaltarea copilului prin Isus și cu reacția populară împotriva cruciadei nobililor, aceeași reacție care își croise drum printre legendele eshatologice cristalizate în jurul «Tafurilor» primelor cruciade*”¹⁶⁸. Omul medieval credea că recucerirea Locurilor Sfinte este posibilă numai printr-un miracol ce se putea înfăptui prin copii, ființele caracterizate prin puritate. Aceștia au devenit ei înșiși “*modele exemplare*”, alimentând gândirea mitizatoare a creatorului care dă ficțiunii autenticitatea realului. Această autenticitate a evenimentialului ne este sugerată în piesa lui Lucian Blaga prin gestul Starețului Ghenadie care, asemenea cronicarilor de curte din epoca medievală românească, „*scrie într-o cronică*”: „*În luna prier leat 1212 de la nașterea Domnului nostru Isus Hristos copiii trecură prin cetatea noastră, și așijderea și de la noi porniră copiii între șasă și doisprezece ani. De-aici au luat-o oleacă spre răsărit și apoi spre miazăzi, căci aici drumul cruciaților se desparte de apele Dunării spre altă țință. Copiii toți mergeau cântând și nimenea nu i-a putut opri și mumele umblau despletite prin cetăți și întrebau în toate porțile, speriate și zăpăcite. Și unii copii mergeau dormind, iar alții cădeau de cumplită oboseală; de-i întrebai, ei ziceau: noi n-avem somn. Și copiii s-au tot dus și s-au dus, și nu s-au mai întors. O jumătate de an a trecut de când au plecat – și acum parcă s-a lăsat peste toate domnia sfârșitului*”. (Actul al treilea, Scena I).

Tipărită în februarie 1930, la Sibiu, Editura “Dacia Traiană”, drama a fost scrisă în Elveția, unde scriitorul se afla în concediu, în vara anului 1929, la Zermatt, la poalele masivului Rose. Despre circumstanța redactării **Cruciadei copiilor**, Lucian Blaga a mărturisit: „*În vara anului 1929, am petrecut câțva timp în munții Elveției, într-o localitate cu case negre de lemn. Ziua întreagă aveam în față ghețarii cari închid trecătorile dintre Matterhoru și Monte Rose – și într-o dimineață am văzut lăuntric copiii de veșnică pomenire*

¹⁶⁸ *Ibidem*, p.167.

*trecând munții și zăpezile în drumul fără întoarcere spre Ierusalim. Și atunci am scris drama”*¹⁶⁹.

Nota dominantă a texturii este duioșia. Un sentiment de iubire caldă și de profundă comprehensiune se resimte, dincolo de text, în sufletul autorului, mai ales când micii cruciați își fac apariția scenică. E posibil ca izvorul acestor trăiri să-l reprezinte faptul că poetul avea să devină curând tată, căci în mai 1930 se va naște unicul său copil, Ana (Dorli). Ca în majoritatea pieselor de teatru scrise de Lucian Blaga, distingem și aici un conflict dublu: unul la nivelul de suprafață, între catolicism și ortodoxism și altul la nivelul de profunzime, conflictul interior al lui Radu. Tema piesei trebuie căutată nu numai în temerile, în neliniștile interioare caracteristic blagiene, în acel complex al lui Empedocle despre care vorbește Gaston Bachelard, totalizând trăirile individualizate, ci și în contextul socio-istoric al timpului când a fost creată. În acest sens, Virgil Brădățeanu, în *Istoria literaturii dramatice românești și a artei spectacolului* opinează că „Dramaturgul și-a scris lucrarea într-o vreme când fascismul și asociații săi pregăteau «cruciade» ale tineretului, lansau chemări demagogice, dezorientau cu minciuni. Astfel că se impune legătura între operă și realitatea la fel de dramatică cu cea evocată, situație angajând indubitabil responsabilitatea scriitorului. De asemenea, este o acuzație drastică, de eternă valabilitate, împotriva pretenșilor vizionari, a falsității criminale”¹⁷⁰. Acestei afirmații e necesar să-i adăugăm înseși cuvintele lui Lucian Blaga, care într-o cugetare din volumul ***Pietre pentru templul meu*** (1919) declara: „*Veacul nostru are profeți care vorbesc despre viață cu entuziasmul unor bolnavi. Puterea, ce pulsează în opera lor, nu seamănă cu vigoarea*

¹⁶⁹ Ion Bălu, *Viața lui Lucian Blaga*, vol. II, Editura Libra, București, 1996, p. 115.

¹⁷⁰ Virgil Brădățeanu, *Istoria literaturii dramatice românești și a artei spectacolului*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1979, p. 244.

omului sănătos, ci cu forța nebunului delirant”¹⁷¹. Ideea se conturează în personajul catalizator al textului, călugărul Teodul.

Sincronizând dramaturgia națională la ritmul celei europene, Lucian Blaga, în ***Cruciada copiilor***, adaptează „*la nevoile noastre*” o temă de circulație universală. Astfel, într-o atmosferă medievală bizantină, acțiunea are loc „*într-o cetate de hotar pe Dunăre în jos*”. Piesa este o dramă de idei, în care personajele sunt personificări ale unor simboluri precum Inocența (copiii-cruciați), Fanatismul (Teodul), Iubirea maternă (Doamna), Focul (Radu), Răzbunarea (Ioana Zănatica), Credința Pământului (Ghenadie), ca și în piesa ***Pasărea albastră*** a lui Maeterlinck, unde eroii sunt Focul, Apa, Somnul, Lumina, Moartea, Pâinea etc. Autorul își concepe personajele în manieră expresionistă, cele mai multe fiind denominalizate: Doamna, Întâiul copil cruciat, Al doilea copil cruciat, Șapte femei, Doi servitori, Dascălul, Străina. Individualizate sunt personajele cu rol axial în derularea și finalitatea conflictului dramatic: Teodul, Radu și Ioana Zănatica.

Spațiul derulării „*evenimentialului*” este, în cele trei acte ale textului, un spațiu dominant închis: „*cameră în castel*”, simbol al siguranței, al protecției. Castelul îi separă pe cei dinăuntru de restul lumii. Începutul dramei anticipează conflictul între forțe-idei, iar pătrunderea călugărului Teodul sugerează ruperea echilibrului. Jocul de șah între cei doi copii, Radu și Ileana, are de asemenea valoare simbolică. Tabla de șah este „*o întruchipare a lumii manifestate*”¹⁷², iar jocul în sine, prin „*bătălia*” între piesele negre și cele albe, simbolizează conflictul între întuneric și lumină. Pe tabla de șah, văzută ca un Ierusalim în miniatură, piesele primesc numele unor personaje istorice: Gotefrid, Bohemund, Saladin, Tancred.

Atmosfera senin-copilărească de la începutul piesei este ușor umbrită de „*frica mare*” ce l-a cuprins pe Radu, „*de la inimă – până-n picioare*”, temere de el însuși și de necunoscut.

¹⁷¹ Lucian Blaga, *Pietre pentru templul meu*, în *Opere*, vol.7, *Eseuri*, Editura Minerva, București, 1980, p. 68.

¹⁷² Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. 3, p. 287.

Nota de mister își face simțită prezența o dată cu apariția Ioanei Zănatice, personaj cu încărcătură magică, catalizator pentru finalitatea conflictului. În ea, dramaturgul a întruchipat unitatea primitivă a „ființei”, spiritul liber al pământului românesc. Cognomenul „Zănatice”, cu etimologia în latinescul „dianaticus”, reliefează apartenența ei la o ordine umană ancestrală, aflată în intimitate absolută cu natura. Între Ioana Zănatice și restul lumii s-a creat o ruptură de nivel ontologic. Descendentă autohtonă a Diane, zeița fertilității, a vânătorii, a lunii și a vrăjilor de noapte în mitologia romană, deplângând condiția propriei existențe într-o lume ostilă și alienantă, ea nu dorește acum decât să-i fie botezat copilul, „sămânță de lup” cruciat, în ideea purificării și a restabilirii echilibrului și a ordinii umane firești:

„Ioana

Măria ta, capu' meu n-a fost bun. Gura râdea fără rost. Picioarele alergau zănatice. Măria ta, nu-s eu de vină. Un ostaș care-a trecut, un ostaș cu sămânță de lup și cu cruce roșie pe umăr – m-a trântit în urzici – și-apoi s-a dus la Ierusalim cu coifu pe-o ureche cântând: Mândro, floare verde de spânz... Pântecele mi-a crescut și oamenii mă loveau și mă batjocureau. Și mi s-a pus ca o ceață pe cap și n-am mai voit să fiu fată și m-am dus în pădure și m-am făcut lupoaică în cetini, pe urmă... pe urmă am născut un pui de lup. Și-am dat puiului lapte - Și puiul se joacă și crește cu mine în codru... Uite, Măria ta, așa-i părul lui, roșu, și nu vreau să rămâie nebotezat”.

În „rătăcirea” ei, Ioana Zănatice are acces la adevăruri existențiale încă de neînțeles pentru Doamna cetății și starețul Ghenadie. Ea e singura care știe că viața omenească în drumul către împlinire poate produce uneori monstruoziități, iar omul trebuie să-și asume responsabilitatea pentru ceea ce decurge din faptele sale:

„Ioana

Alți copii au avut scutece și leagăn, al meu n-a avut. Alți copii au mamă, da' mamă are și al meu. Cum să-l las nebotezat, că tat-so a avut cruce pe umăr? Măria ta, să-l vezi câtu-i de frumos puiul meu. Taie rădăcinile cu dinții și are botul rece și brumat. Când aude clopote de biserică, șade și urlă în două labe, ahe, u - uu - uu! Atunci mi-i frică de el și vreau să-l botez. Când o fi mare o s-ație drumul celor ce mi-au batjocorit pânțele”.

Panteismul, organicul și magicul coexistă în acest spirit feminin a cărui frumusețe izvorăște din naturalețea și suferința ființei, din puterea de a rămâne în sacralitatea naturii și a vieții. Cuvintele adresate starețului Ghenadie, aparent au tonul unui avertisment, însă, în esență, ele constituie autodefinirea eului legat de spontaneitatea primordială:

„Ioana

Nu vrei să-l botezi, părinte? N-ei vrea, da' păzește-te! Că-ți suflu în ochi, ahé – număr până la trei, mă zvârcolesc o dată și din Ioană, mă fac lupoaică, apoi număr până la nouă, te uiți unde sunt – am pierit în vânt. Mă primenesc și mă schimb încă o dată, acum sunt iar fată mare în ie de cânepă și Ioană curată – hi-hi-hi”.

Personificare a misterului feminin, ființă de natură mitică și cu puteri magice, Ioana Zănatica, personaj care, deși apare de două ori în piesă, este puternic individualizat, amintește de Ciobanul și Ghebosul din „*misterul păgân*” blagian.

În următoarele scene ale primului act, alternează atmosfera de lumini și umbre. O mutație negativă a valorii se produce în orizontul ontologic al cetății dunărene, vestită de Dascălul care a sesizat poziția nefavorabilă a astrelor și de Ghenadie care anunță reparația călugărului Teodul, „*Neastâmpărat și roșu ca flacăra*”. La acestea se adaugă trecerea prin cetate a celei de a zecea cete a micilor cruciați, al căror glas răzbate ca un geamăt dulce-dureros, într-o litanie de o frumusețe stranie, creată în ritmul versului popular:

„Corul
Să mergem prin apă
să mergem prin vânt
să mergem să mergem
la Sfântul Mormânt.
Prin fundul de mare
să trecem pe jos.
Ne cheamă de dincolo
Domnul Hristos.
Stea nouă s-arată
la răsărit.
Viața pre moarte
a biruit.
Să mergem prin apă
să mergem prin vânt –
Stea nouă s-arată
la Sfântul Mormânt”.

Copiii, simbol al Inocenței, au devenit victimele unei psihoze. Pe ei „I-au îmbolnăvit călugării papistași”, spune Ghenadie, iar Dascălul, „doftor”, „sfetnic”, „cărturar” și „zodier” al cetății, figură tipic medievală, vede și el în atitudinea lor irațională o „boală” ce se extinde cu repeziciune și le cuprinde sufletele până la „pierderea de sine”:

„Dascălul
(...) Către Doamna

Nu tăgăduiesc însă că am văzut și eu copii atinși de boala de care vorbește Cuvioșia sa. Îi cunoști după multe semne și mai vârtos după uitătură, că toți cei atinși se schimbă într-un fel. Privirea lor începe să alunece pe lângă făpturi, și ochii lor se pierd și aleargă totdeauna mai departe decât le este ținta. Cei ce erau gureși încep să tacă, și cei ce erau tăcuți prind să vorbească în limbi. Mersul lor e ca o alunecare și ca o plutire. Parcă și-ar căuta drum pe-o apă, și nu pe pământ. Sunt unii care uită că au părinți, și puși în fața lor nu-și mai aduc aminte de ei. Siliți să și-i amintească,

ei zic: Mamă, eu nu am mamă, tată, eu nu am tată. Că te prinde jalea, și de ei, și de părinți. Își uită unii și numele zicând întruna: eu nu sunt Petru, eu nu sunt Ion, eu nu sunt Gheorghe, eu sunt cel ce intră în Ierusalim, eu sunt cel ce se va juca lângă mormântul Domnului”.

Emoționante sunt scenele a IV-a și a V-a ale actului întâi, când în jocul scenic sunt introduși „*patru copii cruciați, slabi, rupți, obosiți, trei cam de zece ani, unul de cinci-șase*”. Călătoria copiilor spre Sfântul Mormânt este o călătorie a inițierii „*de la revelație la moarte*”¹⁷³. Pe acești mici fanatici nimeni și nimic nu îi poate opri, căci ei au devenit refractari în fața oricărei rațiuni și se comportă asemenea celor aflați în transă. Faptul că nu mai au nume („*Întâiul: N-avem nume nici unul, purtăm toți aceeași cruce*”) reprezintă consecința desprinderii de substanța manifestării individuale, pierderea dimensiunii esențiale a ființei. Aceasta înseamnă că micii cruciați nu mai aparțin ordinii firești a unei lumi, singurul stăpân recunoscut fiind divinitatea. Prin suferință și eliberarea Ierusalimului pământesc ei speră în mântuire, în mântuirea lumii. E o dovadă că „*toate faptele mari ale omenirii au purces dintr-o credință imaginară despre lume și niciodată din realitatea, așa cum ne e dată în mod imediat. Realitatea n-a fost în stare niciodată să miște timpuri și neamuri întregi, – dar o ficțiune – da!*”¹⁷⁴.

Dorința copiilor de a împlini visul le hrănește și le stimulează ființa. Sentimentul individual s-a universalizat:

„Al doilea
extaziat

Și acum nu mai avem nicăiri odihnă, și mergem, și mergem, și nu mai stăm locului. Ceată de la ceață învață drumul și ne îmbărbătăm unii pe alții cu îndemnuri prin toate depărtările. Noaptea aprindem focuri mari pe dealuri ca să știe lumea toată că se duc spre Ierusalim

¹⁷³ Mircea Ghițulescu, *op. cit.*, p. 97.

¹⁷⁴ Lucian Blaga, *Pietre pentru templul meu*, în *op. cit.*, p. 76.

copiii oamenilor să cucerească Sfântul Mormânt. Măria ta, vezi toiagul meu? Câteodată toiagul meu e fluier, și când cânt pe el se-ntăresc copiii slăbiți și s-adună iar cei ce se-mprășteie. Și mergem spre Ierusalim și vom cânta lângă Sfântul Mormânt și-n grădina măslinilor, unde mieii mai asudă și astăzi sânge”.

Un moment de profund dramatism realizează dramaturgul prin apariția Străinei care, cu disperare, își caută pruncul. Sunt reliefate două ipostaze, două „fețe” ale iubirii: cea a Doamnei pentru copii, iubire caldă, dar pasivă, pe care o manifestă o stăpână creștină față de supușii săi și cealaltă, a Străinei, iubirea mamei îndurerate, rătăcind pe drumuri asemeni acelei *mater dolorosa* din creațiile populare românești și europene. Nu numai Doamna este pasivă în fața durerii sufletești a Străinei și a copiilor dezumanizați, orbiți de „credința” lor, ci și Dascălul și starețul Ghenadie, care cer închiderea porților cetății, claustrarea în fața „rătăciților” (Scena a VI- a). Cuprinsă de spaimă („*O spaimă așteaptă în mine*”), Doamna presimte pericolul: „*Unde mi-e băiatul? Nu știți că peste noi pluteste un nenoroc? Nu știți că în casa aceasta – nu știți că aici – din tată în fiu – scapă câte un erete din turnurile casei, câte un erete sfânt venit să fie ars de luminile cerului?*”.

Calvarul sufletesc se înfiripă din momentul când Radu, „*simplu, transfigurat*”, învăluit parcă de o lumină captivă, îi mărturisește că va pleca la Ierusalim. Orice urmă de șovăială dispare, aruncă în foc haina de cruciat oferită lui Radu de Teodul, și pentru a îndepărta orice pericol din exterior îi alungă din cetate, în miez de noapte, pe micii cruciați străini, închide porțile, iar Teodul e trimis sub pază dincolo de hotar (Actul al doilea, Scena I).

Confruntarea dintre Teodul și Doamna, din Scena II a celui de-al doilea act, este confruntarea între două moduri de a concepe legătura omului cu sacralul, între credința călugărului catolic, credință ce se reduce la o acțiune limitată și credința de

factură ortodoxă a stăpânitoarei cetăți dunărene, credință încercată ca sentiment personal.

Din „*rob al lui Dumnezeu*”, Teodul a devenit robul unei dogmatici rigide, împinse până la paroxism, până la fanatism. El e unul dintre acei oameni „*care pot să fiarbă - fără de a avea în același timp și căldură: ca apa în vid*”¹⁷⁵, un mistic a cărui credință aspiră la o nouă mântuire prin eliberarea Ierusalimului de către copii. Ținta propusă e „*starea de minune*”, cum spune Lucian Blaga, întemeierea cetății lui Dumnezeu pe pământ, absorbirea omului în divin, chiar dacă aceasta presupune anularea individului și moartea, căci „*La Ierusalim nu se pornește cu poște și gânduri de oameni încercați, la Ierusalim se purcede ca spre vis și moarte*”, afirmă Teodul. Întrucât cei care participaseră până atunci la cruciade „*s-au dat desfrâului fără de leac și fără de margini*” și au fost „*făcători de rele, călcători de jurământ, tâlhari de drumul mare, nestatornici ca vântul, schimbăcioși ca norocul*”, minunea nu se putea înfăptui decât prin efortul supraomenesc al sufletelor nepătate, copiii. Deci, în închipuirea misticului Teodul, transcendența putea fi cucerită numai prin elanul inocenților. Teodul este stăpânit de un „*demonic primar «magic»*”¹⁷⁶, primejdios și neîndurător. În suflete pătrunde la fel de ușor ca în cetăți, demonicul profilându-se pe plan psihologic:

„Teodul

De ce te miri, Măria ta? Nu mi-am ținut cuvântul? Sunt aici. Ai poruncit să se tragă punțile ca să nu pot intra. Castelul stă în inel de apă. Și totuși am intrat. Ai uitat că cetățile au și intrări ascunse? Întocmai ca sufletele. Se miră cu uitătură lungă oamenii după mine și mă întreabă: cum intri în sufletul copiilor? – Nu știu cum intru. Fac un pas și sunt înăuntru. În suflete, ca și în cetăți. Intru pe unde ochiul mă îndrumă”.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 66.

¹⁷⁶ Lucian Blaga, *Daimonion*, în *Zări și etape*, ed. cit., p. 214.

Demonia lui Teodul, ca și cea a Nonei din *Tulburarea apelor* este distrugătoare, subjugând conștiința și sfărâmând limitele personalității și ne amintește de demonismul catolicismului reliefat de Dostoievski în *Marele inchișor*. Obsesia călugărului nimicește valori, strivește „starea de inocență”, iar puterea care izvorăște din inconștient și-i alimentează obsesia paralizează voința celorlalți, a copiilor și a părinților. Relevant este un moment din Scena V:

„Servitorul
uitându-se pe fereastră
Copiii se smulg din mâinile mamelor, se duc în calea lui Teodul!
S-aud strigăte:
Teodul! Teodul!
Oamenii s-apropie de el cu furci. Acum se opresc.
Teodul merge spre ei.
(...)
Servitorul
Copiii îngenunchează. Mamele, tații ca la un semn se dau la o parte. Călugărul trece printre ei.
Doamna
Și nimenea nu ridică...?
Servitorul
Nici un braț nu se ridică! Nimenea n-are putere împotriva lui”.

Consecința este dezumanizarea: „Un călugăr n-are suflet”, „Călugării nu trebuie să fie oameni. Sunt flacăra într-un trup biciuit”. El a devenit „unealta unui gând, aspră și crudă unealtă, alt nimic”. Dorința lui maladivă de a-și atinge țelul, prin mijloace diabolic calculate, devine singura rațiune de a fi. Acordă faptei sale atributul monumentalității, al unicității și singura motivație pentru „prăpastia” săpată între copii și părinți o constituie înseși cuvintele Mântuitorului: „N-am venit s-aduc pace pe pământ, ci sabie! Și-am venit să ridic pe fiu împotriva tatălui său, și pe fiică împotriva mamei sale!”, în

care nu intuiește demonia unică a iubirii ce include unitatea paradoxală a contrariilor.

Fanatismului și credinței lui Teodul, subordonate unei dogme rigide, i se opun credința sinceră, lăuntrică și adâncă iubire maternă a Doamnei. Pentru ea, ființă cu credință ortodoxă, sacrul este lăuntric, organic, „*lumină bună*”, iubire și vitalitate. Mai presus însă de această credință este iubirea maternă, incomensurabilă și egoistă, iubire „*așa de mare, că se schimbă în păcat*” (Ghenadie, Actul al treilea, Scena III), căci numai salvarea copilului ei contează, chiar dacă e necesar pactul cu Satana: „*Doamna: Mă rog de Satana, mă vând Satanei – numai să-mi scape copilul*” (Actul al treilea, Scena III). Nu e vorba aici de îndepărtarea definitivă de credință, de scepticul „*nu cred*”, ci de tragicul „*aș vrea să cred*”. Disputa dintre Doamna și Teodul este dramatică, tensionată, singurul moment din piesă în care Teodul apare pe scenă. Judecarea situației momentului este simțită ca o situație de criză a valorilor umane morale și religioase, într-o anumită epocă istorică.

Reprezentative pentru dramatizarea mitului inocenței pierdute sunt Scena VI din actul al doilea, Scena V și Scena VIII ale ultimului act al piesei. Radu apare „*ca un lunatic*”, e transfigurat, deoarece, o dată cu dorința de a pleca spre Ierusalim împreună cu ceilalți copii, traversează o nouă experiență a trăirii într-o lume care primește alt sens prin „*visul*” lui. Drumul reprezintă pentru acest copil de geniu deschiderea către Cunoaștere și Ființare. Gestul de a-și schimba hainele cu celelalte, „*de drum*” simbolizează exteriorizarea noii stări, a dorului ce i-a cuprins ființa și detașarea de orizontul ontologic de până atunci și de durata obiectivă:

„Radu

Mamă, de ce să mă trezesc? Că eu nu dorm! Mamă, mi-a prins cineva inima, și e în mine ca un dor. – Mamă, parcă nu mai am mamă. – Parcă m-am născut în Ierusalim” (Actul al doilea, Scena VI).

Radu este o imagine a sufletului aflat în căutarea sfințeniei. Această căutare generează eliberarea, despărțirea de imediat, chiar și de propria-i mamă, pentru că ea nu poate fi „întâia lumină”, „Mormântul”. Copilul e impulsionat de idealul născut din el însuși și atingerea acestuia implică întreaga ființă:

„Radu

Atunci dă-mi ce ascunzi: uite, hainele astea ți le las că sunt de la tine. Dă-mi hainele celelalte, pe care le-ai închis. Mai mult ce pot să-ți las? Măinile nu ți le pot lăsa, că trebuie să duc sulița. Picioarele nu ți le pot lăsa, că trebuie să umblu. Să-ți las gura mea și ochii, dar cu ce vorbesc și cu ce văd? Nu mă pot lipsi de nimic. Mamă, nu mă uita. Numele meu așază-ți-l sub inimă până mă-ntorc. De-acum sunt ostașul Mormântului!”
(Actul al doilea, Scena VI).

„Mormântul” devine simbol al sacralității coborât în imanență, loc al siguranței, al blândității, al creșterii și al renașterii, simbol al veșniciei vieții pe parcursul transformărilor ei.

Chemarea pe care Radu o aude este mai puternică decât glasul iubirii materne: „Mamă, mă cheamă cineva mai tare, mă strigă cineva mai mare!” (Actul al doilea, Scena VI).

Gestul lui Radu de a-și rupe cămașa de pe el și confruntarea cu Doamna sunt caracteristice copilului aflat între o puternică dorință și imposibilitatea atingerii ei. Fiind ținut sub pază severă, i se pare că inima i se scurge „pe subt ușă – și prin ziduri”.

Călătoria lui spre Ierusalim va fi una imaginară, ce-l va înălța interior, dar îl va prăbuși fizic. Clausturarea îl împiedică să fie un agent, o ființă activă și favorizează combustia interioară, deschiderea prin moarte către Ființă. *Boala* sufletului mare „cât o biserică” încetează odată cu permisiunea Doamnei de a pleca și el în cruciadă, spre Ierusalim, permisiune primită după eșuarea acesteia și moartea micilor cruciați. Radu este *iluminat*, pentru că o transfigurare a

divinului s-a produs în uman, o absorbiție a transcendenței coborâtoare în imanență:

„Radu

(...) – Umblu pe coperișe, cine mă poartă? Umblu pe cruci, cine mă duce? Să mergem, să mergem! În Ierusalim! În Ierusalim!

Merge spre fereastră spre un mănunchi de raze

Lumină mare, lumină cum n-am mai văzut. Peste mormântul Domnului s-arată steaua după care-am pornit! Să nu se stingă! – Nu suflați, nu răsuflați!

Cade mort”. (Actul al treilea, Scena VIII)

Potrivit credinței ortodoxe în mântuirea cerească exprimate de Ghenadie, Radu a intrat în Ierusalim, „*În singurul adevărat Ierusalim!*” (Actul al treilea, Scena VIII). Peste acel copil care este „*nucleul reflexiv al piesei*”, cum afirmă Mircea Ghițulescu, „*a coborât harul morții*”¹⁷⁷. Autorul accentuează în piesă diferența între drumul imaginar, ascendent interior al lui Radu, care duce la mântuire, și călătoria concretă a micilor cruciați, care nu-și atinge țelul. Prima ne este relevată în evoluția ei dramatică, în timp ce despre a doua se amintește ceva prin intermediul celorlalte personaje. Aceasta probează intenția dramaturgului de a reliefa că în drumul său către ideal omul este învins de real.

În opozitie se află și cele două religii, catolică și ortodoxă, prima rigidă, reprezentată de misticul Teodul, iar cea de-a doua organică, mult mai apropiată de spiritul creștinismului, o religie apropiată de viață, de viața naturii, cu rădăcini în religia panteistă a lui Zamolxe, reprezentată de Ghenadie și de Dascălul. Nostalgia după armonia lumii primordiale străbate prin cuvintele Dascălului: „– *Altă dată pe timpul acesta era bucurie mare prin podgorii, pe toate dealurile. – Zeii cu chip de țap nu cereau asemenea jertfe, copiii se-mpodobeau cu viță roșie*” (Actul al treilea, Scena I).

¹⁷⁷ Mircea Ghițulescu, *op. cit.*, p. 97.

Rol catalizator în finalitatea dramatică are Ioana Zănatica. A doua apariție scenică, în ultimul act, Scena II, o evidențiază în ipostaza mamei cu sufletul sfâșiat de pierderea copilului și îi anticipează calitatea de instanță justițiară pentru fapta inumană a lui Teodul. Doamna rămâne în suferința ei o femeie pasivă, care, aflând de revenirea călugărului în cetate, speră ca acesta să-i elibereze băiatul de jurământ. Iubirea Doamnei este în continuare egoistă, iar prăbușirea ei va fi interioară. În schimb, pentru Ioana Zănatica suferința produce o dilatare nemăsurată a eului. La îndemnul acesteia, mamele se revoltă și cer judecarea lui Teodul, „*noul Irod*”, dar actul justițiar se va împlini simbolic.

Ioana Zănatica este un alter-ego auctorial. Vocea nu este doar a mamei suferinde, ci și glasul conștiinței umane care se opune fanatismului, dogmelor absurde și oricărui impuls irațional devastator:

„Ioana

De mine nu scapă! O să-i tai farmecele! De lupoaică nu scapă! O să răscol mamele toate! Să hotărască ele cine-i vinovat, dacă Măria ta nu vrei! Chem mamele - că și Ioana-i bună de ceva! Și-aduc vântul și vuietul pădurilor peste voi toți! L-aduc, l-aduc!

Oh, oh, mamele, unde sunteți, mamelor? Vecino, copilul tău unde-i? Când s-a auzit semnul, și-a lăsat ulcica cu lapte pe jumătate nebăut pe masă și-a plecat – de șase luni ulcica stă tot în colțul mesei – și copilul nu s-a mai întors să-și bea laptele! Și copilul tău unde-i? Și-a lăsat codrul de pâine pe cuptor, se mai văd și acum urmele dinților în coaja uscată. Al tău unde-i? A plecat c-o întrebare la care n-a mai așteptat să-i răspunzi. Și ziua – noaptea răspunsul ți se macină acum în cap! Ridicați-vă, mamelor! C-a bătut ceasul! E o moarte-n fiecare curte, dar mortul nu-i! Morții noștri plutesc pe ape sărate! Ridicați-vă, mamelor, că Teodul s-a întors! Treziți-vă, ridicați-vă!” (Actul al treilea, Scena II).

Finalul simbolic al piesei, specific stilului blagian, iradiază o „*seninătate de clarobscur*”. Moartea lui Teodul care e mușcat de gâtlej de „*Ioana lupoaică*” și cea a lui Radu care cu sufletul pătrunde în Ierusalimul visat readuc echilibrul, căci sfârșitul călugărului simbolizează dispariția oricărui pericol al dezumanizării, iar cel al copilului accederea la idealul intim întipărit înlăuntrul ființei sale și redobândirea imaginii pure prin care dumnezeirea s-a oglindit în făptura omului.

Glasul copiilor cruciați pătrunde ca un ecou cu efect catharitic în orizontul existențial al unei lumi tulburate care treptat își redobândește armonia cu cosmicul, cu viața ce-și urmează calea:

„Se aude ca un cor de copii
Prin fundul de mare
vom trece pe jos.
Ne cheamă de dincolo
Domnul Hristos!
Stea nouă, s-arată
la răsărit –
Viața pre moarte
A biruit.
Femeile îngenunchează.
Întâia
Parcă aud cântând pe Petru al meu.
A doua
Parcă aud cântând pe Simion al meu.
A șaptea
Cântă toți cei ce-au murit.
Ghenadie
Cântă intrând în Ierusalim, în veșnicul Ierusalim”.
(Actul al treilea, Scena VIII)

Forța dramatică a acestui text dramatic se relevă în sensul adânc al trăirilor lăuntrice ale unui copil, Radu, ce conferă valoare și frumusețe poetică mitului inocenței pierdute. Justificat, Mircea Ghițulescu apreciază ***Cruciada copiilor*** drept „*cea mai adâncă și mai stranie «piesă pentru copii» din*

lume”¹⁷⁸. Fanatismul poate subjuga conștiințe, poate nimici „*starea de grație*”, „*de inocență*” a făpturii umane, dar nu poate distruge total orice existență individuală, căreia îi stă în putință să-și aline neliniștea și să-și împlinească visul altfel decât prin „*mistica*” unității colective.

III.2. „Fețele” creatorului

III.2.1. Mitul creației – *Arca lui Noe*

Publicată în anul 1944 la Editura sibiană „Dacia Traiană”, editură care a scos la lumina tiparului creația dramatică a lui Lucian Blaga, cu excepția piesei *Anton Pann*, publicată *post-mortem* (1970), *Arca lui Noe* este o „*oglindă de concentrare*” a celui mai răspândit mit din categoria celor despre „*cataclismele cosmice*”¹⁷⁹, mitul potopului. Reflectat în cele mai multe dintre mitologiile lumii, acest mit are, în esență, aceeași schemă: decrepitudinea umanității, căderea ei în grave și ineluctabile păcate generează nemulțumirea divinității care hotărăște să o distrugă prin foc, apă sau zăpadă. Însă sfârșitul nu este radical, este sfârșitul *unei omeniri*, pentru ca, prin selecție, să fie creată alta mai bună. Aceeași este finalitatea și semnificația etică, indiferent că *agentul* la care recurge zeitatea este focul (în mitologia egipteană), zăpezile iernii Fimbul (în mitologia scandinavă), apa clocotită (în *Coran*), fulgerele (în mitologia chineză), smoala lichefiată (la mayași) sau apa pluvială (în *Biblie*)¹⁸⁰. Ființarea noii lumi va fi posibilă prin destinatorul ales de divinitate datorită calităților lui morale, al cărui nume este Noe în *Geneză*, Uta-Napistim în *Epopoea lui Ghilgamesh*, Deukalion în mitologia greacă. Mitul se integrează concepției religioase atât de diferite de la un neam la altul: politeistă la sumerieni, dualistă la perși, monoteistă la evrei. Mitul diluvian din mitologia românească, relatat de Marcel Olinescu și Tudor Pamfile, asociază atât ființa supremă,

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 96.

¹⁷⁹ Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, ed. cit., p. 52.

¹⁸⁰ Cf. Victor Kernbach, *Miturile esențiale*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1978, p. 297.

Dumnezeu, cât și opozantul acestuia, dracul (Satana, Necuratul, Nefărtate), potrivit unei erezii de origine bogumilică, împrumutate din mitologia iraniană.

Legende populare românești, cu deosebire cele adunate de Tudor Pamfile în culegerea *Povestea lumii de demult* (1915), în care dominant e umorul jovial, sfătos, au reprezentat pentru Lucian Blaga sursa inspiratoare, căci în subiectul acestor creații folclorice, autorul a găsit *pretextul* dramatizării unui mit atât de răspândit în spațiul mundan: „*Subiectul mi-l oferea o veche legendă populară, care trebuia să fie bogat amplificată spre a forma canavaua unei piese. Legenda, ca un arbore, trebuia să-și mai alcătuiască o coroană mare și deasă, care să miroasă a frunză verde. Legenda populară, sumară, descărnată, vorbea despre biblicul Noe, cel chemat să-și clădească o arcă în vederea potopului. Spre deosebire de cele cuprinse în scriptură, legenda împletește viața și intențiile lui Noe cu o acțiune pusă la cale din partea Diavolului, cu gând de a zădărnici fapta salvatoare. Diavolul izbutește la un moment dat să dărâme și să risipească arca, pe care o clădește Noe. Buruița, până la urmă, este totuși a lui Noe, care cu o «toacă» miraculoasă, reușește să-și clădească arca mântuitoare. Legenda se preta din cale afară la alcătuirea unui fel de «mister» teatral*”¹⁸¹. Considerăm că e necesar să menționăm faptul că, potrivit datelor pe care le avem, dintre scriitorii europeni Lucian Blaga e cel dintâi care valorifică dramatic mitul potopului.

Arca lui Noe este una dintre puținele scrieri de teatru despre care autorul ne oferă informații detaliate privind geneza piesei. Spațiul în care gândurile s-au cristalizat este Căpâlna, un sat „așezat într-o splendidă vale, apărată de magnifice coame de munți”¹⁸². Aici, se retrăsese poetul în aprilie 1944, din fața întâmplărilor „grave, istorice, ce ocupau continentele”¹⁸³. Gândul de a scrie o piesă cu un astfel de

¹⁸¹ Lucian Blaga, *Luntrea lui Caron*, ed. cit., p. 22.

¹⁸² *Ibidem*, p. 21.

¹⁸³ *Ibidem*, p. 32.

subiect se înfiripase cu mult înainte, dar sămânța creației nu rodise încă¹⁸⁴. Retragerea într-un sat românesc „*cu viața mai veche decât istoria omenească și în atâtea privințe mai presus de orice «istorie»*”¹⁸⁵ redimensionează existența interioară a creatorului. Imagini și chipuri dintr-un spațiu mitic vor deveni elemente ale cadrului din dramă: curgerea făinii în lăzi de scândură, cernerea făinii „*ca un trup viu*” printre degete, mirosul ei „*plăcut și arhaic*” și figura morarului „*încărunțit de pulberea de făină*”. La acestea se adaugă amănuntele „*pitorești*”, „*excepționale*” legate de sat, pe care autorul le afla de la părintele Bunea și întâlnirea cu „*oameni mai aparte, ieșiți din tiparul obștesc, ca niște abateri de la o lege divină*”¹⁸⁶. Figurile acestora, adaptate „*după necesități de ale creației poetice*”¹⁸⁷ pătrundeau „*ca de la sine în drama închipuită pe motivul legendar al lui Noe*”¹⁸⁸.

Cele mai surprinzătoare detalii despre modelul unor personaje și despre construcția piesei sunt mărturisite de Lucian Blaga în jurnalul său. Astfel, aflăm că poetul „*într-una din zile, tocmai în clipa hotărâtoare a înjghebarii dramei*”, a întâlnit „*un țăran holtei cu părul roșcovan, ca între două vârste, având în urma sa o viață echivocă, însoțită de toate bănuielile pe care imaginația satului le putea născoci pe seama unei ființe drăcești*”¹⁸⁹, care a reprezentat în text modelul lui Nefârtate. Mai mult, în geografia satului de munte Lucian Blaga a căutat „*locuri cu nume întortocheate, pitorești și pline de umor câteodată, și un spațiu potrivit unde putea să fie clădită Arca lui Noe*”¹⁹⁰. Treptat, „*misterul*” dramatic se închea, scenă după scenă, în vremuri istorice ieșite din matcă,

¹⁸⁴ În 1935, înainte de premiera piesei *Avram Iancu*, într-un interviu poetul declara că îl preocupă mai multe subiecte dramatice, dintre care unul biblic, amestec de mister și umor, „*ceva original*”.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 23.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 30.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 31.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

dar care într-un orizont arhaic ocrotitor, mereu lărgit cu închipuirea, permiteau redeșteptarea demoniei insondabile a creației: „*Fabulația lua o dezvoltare neașteptată, atrăgând în țesătura ei amănunte gospodărești, cerești-suave sau de-un realism grotesc. Toate aceste detalii urmau să fie organizate într-o viziune de ansamblu ideală și de semnificații cosmice. Un aer mistic trebuia să plutească peste toate. Iar pentru ca ansamblul să dobândească o notă de verosimilitate, fabulația trebuia să se pătrundă de-un fin umor care să întrețină în spectatorul care ar urmări acțiunea un anume scepticism cât privește intervenția repetată a miraculosului, intervenție ce totuși se produce, spre consternarea minții sănătoase, la fiecare pas*”¹⁹¹. Lucian Blaga își concepea drama ca un “joc” al nuanțelor, ce necesita ca fond și ca expresie mijloace simple, dar de un deosebit rafinament.

Conflictul interior al eroului și conflictul între personaje sunt situate în „preistorie”, într-un sat românesc conceput ca „ca centru al lumii”, „pulsând în ritmuri ancestrale”¹⁹². Satul acesta, „sat-idee”, își prelungește existența în mit și „se integrează într-un destin cosmic, într-un mers de viață totalitar dincolo de al cărui orizont nu mai există nimic”¹⁹³. În această „zăriște cosmică”, Noe trăiește „experiența vie a lumii ca totalitate”¹⁹⁴, experiență metafizică, „dincolo de imediat și de sensibil”¹⁹⁵.

Subiectul simplu al legendei mitologice românești este îmbogățit de Lucian Blaga cu noi semnificații, situațiile și personajele primind valoare simbolică. În piesă, mitul regenerării, al creației, cuprinde un motiv mitic principal, cel al potopului, și două motive mitice secundare: al lui Adam și Eva și al lui Cain și Abel. La acestea se adaugă ambivalența actului

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 51.

¹⁹² I. Oprișan, *Lucian Blaga și transsubstanțierea estetică a culturii populare*, în vol. *Izvoare floclorice și creație originală*, Editura Academiei Române, București, 1970, p. 233.

¹⁹³ Lucian Blaga, *Elogiul satului românesc*, în vol. *Isvoade*, Editura Minerva, București, 1972, p. 36.

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 37.

¹⁹⁵ *Ibidem*.

creator (Dumnezeu și Diavolul) și rivalitatea dintre Dumnezeu și Diavol în procesul devenirii ființei umane. Construcția piramidală a dramei are la bază idei și personaje antagonice. Se ciocnesc concepții antinomice despre viață și creație. Conflictul evoluează pe două nivele ontologice: pe de o parte, între Noe și Simion, Noe și oamenii satului, pe de altă parte între Moșul și Nefărtate și între Noe și Nefărtate. Dialogul între Noe și Simion din primul act al piesei este relevant pentru conturarea motivului mitic al lui Cain și Abel. Cele două personaje sunt simboluri care dezvăluie structura antinomică a unei lumi. O lume pe punctul de a-și ieși din matcă, care se va dovedi a fi „împărăția” lui Nefărtate, „vorbește” prin Simion (nume cu proveniența din ebraicul Shim'ōn, însemnând „împlinirea [dorinței]”¹⁹⁶), simbol al amoralismului, al existenței în planul imediat, material, corespondentul lui Nefărtate la nivelul uman axiologic. Opus lui Simion este Noe, om cu sufletul ales și pur ca de copil, simbol al „stării de inocență”, aspect ce justifică alegerea Moșului. Apariția acestuia la moara lui Noe este prezentată simplu, după modelul legendelor populare românești, învăluit într-o arome aură misterioasă, iar identitatea lui se dezvăluie treptat. Lui Noe i se adresează ca unui gospodar al satului: „Sănătate, bădișă Noe!” și însuși Moșul e investit cu atribute omenești, semănând cu înțelepții de altădată ai universului rural, spirit viu, „hâtru”, ce dă răspunsuri „în doi peri”. El vine „De-aici și vede de mai departe –”, trage cu urechea când și unde poate, e „curios nevoie mare”, iar zilele lui „nimenea nu le-a numărat” și aude „și cu frunzele codrului, câte se mișcă spre miază-noapte și miază-zi” (Actul întâi, Scena III). Dialogul revelează un plan moral și metafizic al trăirii. Tensiunea dramatică se amplifică din momentul când Moșul vestește că „vor veni întâmplări cumplite, cum n-au mai fost!”. Semnificația celor ce se vor dezvălui în convorbirea dintre cei doi este în acord cu simbolistica spațiului. Moara sugerează trecerea timpului, metamorfoza acestuia, este simbolul locului „vitalizator, situat

¹⁹⁶ N.A. Constantinescu, *op. cit.*

în miezul universului care se transformă continuu”¹⁹⁷ și efigie a unui univers aflat în destrămare. Pentru Noe, ritmul în care macină moara va deveni ritmul devenirii sale până la revelația creației. Sosirea Moșului e determinată de „stricăciunea” vremurilor de „coadă a veacului” de căderea oamenilor din „starea de grație”: „Copiii sunt uciși în pântece”, „Se omoară om pe om”, „Se ia numele lui Dumnezeu în deșert”, „răutatea și nemernicia” au făcut casă și peste tot „Crește spurcata, buruiana lui Nefârtate”.

Lumea este concepută concentric, moara devenind centrul acesteia:

„Moșul
poruncitor

*Mărturisește păcatele casei, bădiță Noe, c-atunci
mărturisești păcatele satului! Mărturisește toate
păcatele satului, c-atunci mărturisești păcatele
pământului!” (Actul întâi, Scena III)*

Odată ce Moșul îi mărturisește morarului „c-a bătut ceasul”, iar asupra omenirii va trimite „potop de apă, năprasnic, pentru prăpădirea tuturor”, raportul între protagoniști se schimbă, întrucât accentul e pus pe misiunea lui Noe, el, cel ales să treacă viața dincolo de potop. Problemele grave privind orizontul existențial uman dinaintea „pedepsei” sunt exprimate de Moș cu o „viguroasă ironie țărănească” amestecată cu „subtilitățile poeziei”¹⁹⁸. Divinitatea vizibilă, materializată, atât de apropiată de omenesc, dovedește comprehensiune și, aparent, e dispusă să se tocmească în condiția în care Noe ar cunoaște șapte, șase și apoi numărul e redus la trei, oameni buni și drepti. Însă nu răspunsul celui ales, nu îndoiala lui face ca gândul „Celui-de-Sus” să fie imuabil, ci existența unei crize a valorilor în plan uman și voința acestuia

¹⁹⁷ Doina Ruști, *Dicționar de teme și simboluri din literatura română*, Editura Univers enciclopedic, București, 2002, p. 246.

¹⁹⁸ Ion Breazu, *Lucian Blaga: Arca lui Noe*, în *Studii de literatură română și comparată*, vol. II, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1973, p. 289.

care „nu prezintă analogii cu voința omului, sau cel puțin are alt sens”, căci „ea nu este de-a dreptul plăsmuitoare sau constructivă, ci categoric eliminativă”¹⁹⁹. Deși crearea unei noi lumi prezintă „aspectul unei soluții de impas”, ea rămâne „singura soluție, optima soluție”²⁰⁰ care necesită din partea Moșului, una dintre ipostazele Marelui Anonim în teatrul blagian, „un efort de înfrânare a «mai-multului» posibil”²⁰¹. Tonalitatea acum gravă a vorbelor Moșului e completată de apelul la magie care sporește ambianța mitică și misterul în al cărui orizont omul trăiește. „Punerea la încercare” a ființei umane aparține transcendenței de la care Noe primește toaca, simbol al armoniei universale:

„Moșul

(...) – *Eu m-aș potrivi, cum ceri, dar, vezi tu-omul e făptura de duminică! Buruiană de sărbătoare! Cu omul începe altă poveste. El e făcut după chipul și asemănarea Cuiva și e pus întru slobozenie. Iar slobozenia încurcă multe socoteli, și mi le încurcă mai ales pe ale mele-că astăzi nu mai știi nici eu dacă ea e un bine au nu! Luându-mă după tot ce-au făcut făpturile astea de duminică din ea – ei, dar precum îți spuneam: asta-i cu totul altă poveste! Ține tu toaca și pune-i la-ncercare folosul! – Mi se pare însă că eu am venit la moară și pentru alte treburi. Ce-ai zice, bădiță Noe, să-mi macini grâul asta? Pe urmă te vor cerceta alte griji și nu prea văd cum te-oi mai găsi senin”* (Actul întâi, Scena III).

Arca lui Noe e singura piesă blagiană în care, respectând tiparele mitului, divinitatea e coborâtă pe scenă. Moșul, personaj catalizator al dramei, prezintă aceleași trăsături de tip creștin-panteiste ca Marele Orb și Isus-Pământul, destinatori în „misterul păgân” **Zamolxe** și în **Tulburarea apelor**.

¹⁹⁹ Lucian Blaga, *Diferențialele divine*, în *Opere*, vol. 11, *Trilogia cosmologică*, Editura Minerva, București, 1988, pp. 70-71.

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ *Ibidem*, p. 78.

Noe, care după discuția cu Moșul, are o primă revelație asupra locului și adevăratului său rost în orizontul ontologic, nu se mai îndoiește de adevărul mesajului. Aflată la nivelul cunoașterii paradisiace, ființa se circumscrie unui orizont interior nou:

„Noe
pune toaca după o grindă
*Să ți-l macin, cu toate că în altă parte mi-e capul.
Urechile îmi țiue de sângele ce mi l-ai pus în mișcare cu
toate veștile și cu venirea ta aici. Doamne, Dumnezeuule,
ce-oi începe? ”.*

Interogația izvorâtă dinlăuntrul ființei nu este un semn al îndoielii privind capacitatea umană creatoare, ci conștientizarea situației în „*orizontul misterului întru revelare*”. La Noe, imboldul creației survine din exterior, nu este ca la Meșterul Manole o „*demonie*” izvorâtă din interior. Potrivit concepției blagiene, omul trebuie să renunțe la cunoașterea absolutului și să devină, în orizontul existențial dat, ființa creatoare. Noe se detașează de planul vieții imediate pentru împlinirea misiunii sale, care trebuie privită ca afirmare a Eului. Până la construirea arcei, evoluează conflictul exterior între personajul actant și soția lui, Ana, pe de o parte, între acesta și oamenii satului pe de altă parte.

Aproape în întregime, jocul scenic al actului al doilea este dominat de Ana (< ebraicul Hannah), ființă întortocheată, una dintre cele mai reușite ipostaze ale feminității din teatrul lui Lucian Blaga. Acest personaj conferă textului o puternică notă realistă, de altfel absolut necesară ca mitul să prindă viață. Puternic individualizată, energie în acțiune, Ana nu are nimic din „*misterul*” feminin care o înconjură pe învolburata Nona din *Tulburarea apelor*, ci mai degrabă, prin iubirea puternică pentru familia ei, ne amintește într-o oarecare măsură de Doamna din *Cruciada copiilor* și de Vochița din *Înviere*. Ancorarea ei în planul imediat, material al existenței o face incapabilă să înțeleagă schimbarea bruscă a atitudinii soțului

său, care s-a retras în Sine, în tăcerea, în taina care însoțește orice act creator. Comportamentul este al femeii curioase, dar hotărâte, care vrea să dezlege „*taina*” muțeniei:

„Ana

De când moșul ceta sfătos se abātu pe-aici astăzi de dimineață, te-ai cam însurat cu tănuirea. Ați stat la sfat un ceas înainte de a măcina. Ce puserăți la cale? De când plecă bătrânul cu măgarul alb, te-ai făcut gureș ca miezul nopții. De n-aș vedea cum văd aș zice că nu ești în duși buni, și-atât. Că fiecare are ceasuri bune și ceasuri rele. Și asta se iartă oricui. Acu însă tu stai într-adins proțap la îndemnul întrebărilor și nu mai vrei să știi de nimic. Ți s-a adunat sufletul ca un arici, mai desfă-l dacă ai cu ce. Dau cu piciorul și-l rostogolesc – în zadar, el tot adunat rămâne. Până ce-oi găsi eu fum și de nasul lui.

(...) Ascultă, bărbate, mie n-ai ce să-mi ascunzi! Că eu sunt femeia ta și știi că și așa deznod totul”. (Actul al doilea, Scena I)

Atitudinea opozantă a femeii în fața „*nebuniei*”, a „*jocului*” morarului evidențiază și mai bine avântul lui spre faptă, „*demonia*” creației care treptat îl va cuprinde. Dialogul Noe-Ana e savuros, abundă în elemente de umor țărănesc, frust:

„Ana

contenește torsul, înmărmurită

Vasăzică: astea-ți erau grijile, Noe! Să-mi aduci grămada de nisip în mijlocul odăii! Și pe urmă eu să-l adun și eu să mătur după voi! Sau a sosit săptămâna zănaticilor și a treieratului de nisip? Nu este loc destul afară, în fața morii, dacă vă e de joacă?

Noe

Să se holbeze la mine toți vecinii, ba unii să-și mai deschidă și ferestrele! Și să mă-ntrebe ghiontindu-se ce fac – și să plece dând din cap: a căzut Noe în doaga copiilor!

Ana

În sfârșit, auzii și asta. E bine cel puțin că recunoști. Dai în mintea copiilor". (Actul al doilea, Scena II)

Opoziția Anei față de „jocul” bărbatului ei de a tăia pădurea satului pentru construirea arcei, „*joc netrebnic de bătrân cu snoave*” (Actul patru, Scena VII), manifestată până la finalul jocului dramatic, reliefează credința românească străveche potrivit căreia femeia este spiritul autoritar familial, elementul vital și sufletească cel mai important pentru păstrarea echilibrului și a armoniei într-un mariaj. Pentru Ana, familia și căminul reprezintă centrul existenței sale și, de aceea, prin tot ce face acționează pentru binele acestora, care au nevoie de protecția ei. Rolul său devine și mai important acum, când simte că trebuie să-și izbăvească soțul de „*nebunia*” care l-a cuprins și l-a îndepărtat de treburile gospodărești. Acestei femei hotărâte, căreia înverșunarea îi sporește frumusețea, Noe, „*Singurul copil bătrân pe tot rotundul*”, nu îi poate rezista:

„Noe

(...) – Se întâmplă lucruri ciudate cu noi, Ano. S-amestecă minunea printre opincile noastre. Păzește-te să ne cunoască cineva, altfel e rău! Nici tu n-ar trebui să afli ce și cum. Adineaori însă, când ai deschis ușa, a năvălit mirosul de făină și am simțit dintr-o dată căldura făinii, și-n căldura făinii-tineretea ta. Tineretea ta biruie orice tăcere și mi se va ierta că vorbesc!” (Actul al doilea, Scena III).

Pentru că încrederea în femeia iubită, o Eva dinaintea săvârșirii păcatului, e neclintită, Noe îi destănuie *alegerea* Moșului și misiunea încredințată:

„Noe

Suntem aleși să trecem viața dincolo de curmătură și să dobândim starea bunei străluciri împreună cu El! Un veleat ia sfârșit, altul începe. Suntem aleși, tu și eu, și cei doi copii ai noștri, să fim începutul unui nou neam omenesc! Ca Adam și Eva!

(...) *Vestea? – Închide ochii și astupă-ți urechile! – Se va trimite potop de apă peste noi toți, dezlegându-se izvoarele tăriei! Va ploua patruzeci de zile și patruzeci de nopți și apele vor crește mai înalte decât toți munții și va pieri toată suflarea. Mie Moșul mi-a dat porunca: tu să faci arcă mare, în care să aduni pe ai tăi și câte-o pereche din toate lighioanele de pe uscat și din văzduhuri, să rămână vlăstar și sămânță pentru lumea nouă, pe care o așez aici-după potop!”* (Actul al doilea, Scena IV).

Noe vede în soția lui ecoul propriului său suflet, însă, cei doi se situează pe planuri existențiale diferite – ea în planul imediat, el în planul metafizic, al fanteziei creatoare – și, ca atare, Ana nu poate fi receptivă, nu se lasă antrenată, precum Mira, în *jocul* demonic al bărbatului. Ancorată în realitate, lucidă, cunoscându-i curajul de copil pentru care orice lucru devine posibil, consideră că Noe a pornit „*pe un drum care cam iese din moară și-o ia razna*”. Neînțelegând că Noe, asemeni oricărui creator, nu-și mai aparține sieși, ci idealului, operei care deschide și întreține setea umană de cunoaștere și de nemărginire, Ana îl ia la rost cu umor, cu ironie:

„Ana

Ce s-a-ntâmplat cu tine, Noe? Te-au scuipat când erai copil spaimele de la răscruce, de-ai rămas cu mintea-n muguri? Sau te-a deocheat pădurea astăzi de dimineață, când ai măsurat din ochi puterea stejrarilor?!” (Actul al doilea, Scena V).

Comicul atinge uneori dimensiunile burlescului:

„Noe

Mulțumesc pentru părere, muiere deșteaptă! Acu, prins cum sunt în păinjeniș, nu mi-ar mai rămânea decât să mă duc în pripor și să strig: Pădure, miră-te și dezmiră-te, să mă descurc și să m-aleg descântat!

Ana

Nu te osteni, că mă-ngrijesc eu de asta! Dacă nu te ndrepti, te lapăd în lucrarea vraciului, să-ți faci sufletul lamură! Poate ești bun de dat și pe mâna doftorului călător, să te calce cu toate puterea, ca ursul. Orișicum, prin preajma mea să nu te mai miști cu d-alde astea, că se-mplinește întocmai și n-are să-ți fie pe plac! Eu sunt muiere trează, nu om năuc. Ascultă cuvânt de la mine, bărbate, – ceea ce ți se păru aieva a fost o arătare!”(Actul al doilea, Scena V).

Replicile pline de umor, din actul al doilea, dintre Noe și Ana reflectă relațiile interumane și ciocnirea de *idei-forțe*. Odată capacitățile creatoare, latente inițial, dinamizate de apariția Moșului, personaj catalizator, Noe devine un fel de Manole, pe care nici o faptură omenească nu-l mai poate opri din avântul său de a crea. Între el și Ana, între el și ceilalți se produce inevitabila „*ruptură de nivel*” existențial și axiologic. Anticipează efectul comic pe care „*fapta*” sa îl va produce asupra comunității neinițiate, neștiutoare, care-i va judeca aspru „*nebunia*”:

„Noe

*Așa e – dar gândurile mele n-au apucat care-ncotro!
Toate se leagă! Firul e curat și țesătura limpede!*

(...)

Ana

Ne-ar sta bine așa! Să uiți peste noapte, de la o zi la alta, de munca ta de la moară și să te repezi într-o lucrare care nimănui nu i-ar fâlfâi prin minte! Și cu cine s-o duci la îndeplinire? Singur? S-ar adevveri atunci că nebunul nu asudă nici la deal, nici la vale!

Noe

La toate astea m-am gândit! Vor fi hohote în sat, Ano, hohote cum n-au mai fost! Vor sări pe uliți oamenii ca țapii, mișcându-și bărbile și arătându-și colții veseliei – babele, iertate și neiertate, își vor scutura de răs țâțele negre ca aluatul de neghină pe la ferestre și prin progadii! Se vor tăvăli feciorii și fetele de răs prin pârlodge și-n ochuri! Și, ca mânați de cineva, câinii

răioși din toate ulițele se vor înfățișa să ridice piciorul pe roata morii! Vor hohoti gușații ca din cimpoaie și-mi vor aține calea tâmpiți și cu neobrăzare! Vor râde copiii de mine ca de-un scrintit, dezvelindu-și ce au și ce n-au, prin porți, când oi trece spre arcă numai copiii mei vor plânge, ascunși în fundul morii, singuri și rușinați! Va fi un clocot de râs! Vor răspunde și dealurile și văgăunile câte sunt în preajmă! Și răul va crește în valuri, se va lăți și va cuprinde valea și ținutul! –Dar nu-mi pasă! Mi-am făcut eu toate socotelile!” (Actul al doilea, Scena V).

Nepăsarea lui Noe față de clevetirile comunității și față de opacitatea, reticența Anei pe care o poate doborî „numai cu *secură dragostei*”, reprezintă consecința erupției Sinelui și a cunoașterii adevărurilor fundamentale despre existența omului și locul său în cosmos. Potopul prevestit nu este altceva decât „*acțiunea nimicitoare aneantizantă a timpului față de tot ceea ce este întocmire fragilă, răsufare anemică în trecerea noastră prin lume*”²⁰², pe care omul o învinge prin creație. Situat în „*zarea misterului*”, ce devine „*cadru al ființei umane*”, aceasta „*întâmpină pe om ca o invitație la «revelare», ca un apel la activitatea dezvoltătoare*” și „*numai întreprinzând acte, potrivit acestui apel, se rotunjește până la deplinătate destinul ființei umane*”²⁰³.

Nici o *frână* aparținând omenescului nu-l mai poate întoarce pe omul creator din drumul său. La fel ca Manole, Noe atinge apatiea care sugerează „*indiferența față de lumea materială*”²⁰⁴, eliberarea de cele lumești:

„Noe

Voia ta, Ano, e voie de făptură nu mult mai mare decât un ulcior! Crezi că n-o pot frânge? Dar încearcă

²⁰² Alexandru Tănase, *Lucian Blaga-filosoful poet, poetul filosof*, Editura Cartea Românească, București, 1977, p. 448.

²⁰³ Lucian Blaga, *Despre gândirea magică*, în *Opere*, vol. 10, *Trilogia valorilor*, ed. cit., p. 268.

²⁰⁴ Doina Ruști, *op. cit.*, p. 29.

să frângi voia Celui-de-Sus! Porunca lui mi-a-ncins inima și gândul cu putere, de unde nu-i scăpare! M-a-ncins porunca mare, Ano, –și plec la pădure! Lemnul nu se va opune. – Din întâlnirea cu Moșul m-am ales și c-o învățătură... Nu-ți întoarce urechea de la mine, Ano... Femeii i s-a dat să devină nevestă, dar nu devine niciodată nevestă cu adevărat. Lemnului din pădurea ceea i s-a hărăzit să devină arcă, și arcă va deveni!” (Actul al doilea, Scena V).

Întâlnirile dintre Nefârtate și Ana (Actul al doilea, Scena VI și Actul al treilea, Scena VI) sunt, ca și întâlnirea dintre Moșul și Nefârtate, gândite mitic. Cele două scene sunt, cum aprecia Ion Breazu, „două mari momente ale piesei”²⁰⁵, susținute de un puternic dramatism. Replicile personajelor sunt realiste, în *doi peri*, cu accent popular, din care expresiile comice nu pot lipsi. Conflictul se desfășoară între *idei-forțe* antinomice, la fel de puternice. În comparație cu mitologia românească, în care Nefârtate (Diavolul) a complinit puterea lui Dumnezeu la regenerarea lumii, „ispita schismatică” de origine bogumilică, în piesa lui Lucian Blaga personajul opozant este imaginat în triplă ipostază: prima ipostază în care apare este aceea de *celălat eu* care-l întregeste pe om (în dialogurile cu Ana), a doua ipostază este cea de principiu negativ care se opune Dumnezeuirii, se opune vieții (confruntarea dintre Moș și Nefârtate), iar a treia ipostază este aceea de „frână” stabilită de principiul divin în încercările omului (când Nefârtate ajutat de săteni distruge arca).

Nefârtate, personaj puternic individualizat, e „un bărbat cam de aceeași vârstă ca Noe”, „îmbrăcat ca țărani din părțile locului”, căruia „îi plac catrințele” și, de aceea, „stă ascuns în muieriște ca ursul în smeuret”. Fără a-și dezvălui identitatea, o lasă pe Ana să deducă cine este, așa cum procedase și Moșul cu Noe. De la soția morarului dorește, prin înșelătorie, să afle ce misiune i-a fost încredințată acestuia.

²⁰⁵ Ion Breazu, *op. cit.*, p. 286.

Dialogul seamănă cu un *joc* gulliverizat între oglinzi paralele. Imaginile reflectate, separate la început, se completează treptat, până în momentul când Ana va destăinui adevărul despre fapta creatoare a soțului ei. Cu toată abilitatea de care dă dovadă, Nefărtate nu reușește la prima *întâlnire* să o atragă pe Ana în *ispită*. Dimpotrivă, cel întors „*în jurul degetului*” este el însuși:

„Nefărtate

(...) – *Dar, precum iau seama, eu îndrug câte verzi și uscate, în vreme ce dumneata stai cu gândul încordat și ascuți! Ca arcul, că nu știi când zboară săgeata! Așa făptură ca dumneata îmi place! Încercăi, după cum repede ai prins de veste, să scot ceva din dumneata ca să-mi pot vedea de ale mele, să mă îndrept într-o parte sau alta! Când colo, dumneata cu izbândă! Ridici totu' din mine fără să dai nimic. De așa femeie s-a putea îndrăgosti și dracul! Oricât de mândru și de frumos s-ar întrupa el, dumneata l-ai purta cu zăhărelu' – nu-i așa? Firește, în preajma duminicilor diavolul s-ar mulțumi și numai cu atât!”* (Actul al doilea, Scena VI).

Ana rămâne femeia calmă, echilibrată, capabilă de disimulare reticentă în fața provocărilor lui Nefărtate, contrastul dintre ea și celelalte femei ale satului fiind, cum reiese din vorbele sale, pronunțat, aproape caricatural:

„Ana

Vrei să mă-ncânți? – Acolo, în slava lui neagră, Nefărtate e holtei și călugăr, iar când umblă pe pământ nu-i deloc alegător. Aci el se mulțumește și cu muieri de a doua mână, bunăoară cu cumnată-mea, nevasta lui Simion din ulița mare, sau cu altele, cu toate că acum e împărăția lui, și el și le-ar putea alege după pofța inimii. Nu prea are gust – Nefărtate!” (Actul al doilea, Scena VI).

Ultima parte a acestei replici minimizează personalitatea lui Nefărtate și denunță *ispitirea* din punct de

vedere moral, ce nu corespunde și celei estetice. Jocul scenic se desfășoară în același spațiu închis ca la începutul piesei, în moara lui Noe, un spațiu ritualic adecvat substanțierii mitului și evoluției conflictului dramatic, dominant exterior.

Motivul *drumului*, atât de frecvent în creația literară blagiană, sporește în *Arca lui Noe* coeficientul de poeticitate a textului. „*Ni s-apropie cărările – și ne-am putea fi de folos unul altuia*” (Actul al doilea, Scena VI), îi declară Nefărtate Anei, „*cărările*” sugerând oglinda eului, a unor principii de existență. „*Drumul*” lui Nefărtate („*De-acu mie-mi stă bine cu drumul*”, Actul al doilea, Scena VI) înseamnă libertate interioară, căutare și dorința unui eu de înfrânare a dimensiunii demiurgic-creatoare a unui alt eu și a omului în general.

Nu numai cuvintele personajelor, ci și gesturile lor au încărcătură mitică. Semnificativ este, în cadrul primului dialog dintre Ana și Nefărtate, gestul femeii care așezată „*în colțul ei*” toarce, „*foarte preocupată*”, „*frământată*” și care „*musca din caier*”, pentru că „*firul nu se răsuțește cum ar trebui*”. Ritmul jocului scenic concordă cu ritmul interior al personajelor. Torsul și fusul evidențiază nu atât o străveche îndeletnicire a femeilor din universul rural, iscusința manuală a acestora, cât mai ales derularea timpului, a existenței, „*rotația ansamblului cosmic*”²⁰⁶, ireductibilitatea destinului și contingenta Ana-Nefărtate. Simbolic este și gestul lui Nefărtate care în timpul convorbirii cu Ana se apropie de ea, „*își bagă degetul în caier și-și învârtte firul în jurul degetului*” (Actul al doilea, Scena VI), gest ce sugerează încercarea lui de a interveni în destinul celorlalți, pe calea devenirii.

A doua *întâlnire* dintre Nefărtate și Ana (Actul al treilea, Scena VI) și cea dintre Nefărtate și Moș (Actul al treilea, Scena VII) sunt decisive pentru evoluția spre punctul maxim al conflictului dramatic. Derularea dialogurilor are loc într-un spațiu deschis, revelator, „*la intrarea în moară*”, spațiu creat anume pentru relevarea duratei care, pentru moment, pare a-și fi anulat coordonatele. Atmosfera din Scena VI a actului al treilea

²⁰⁶ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. 2, p. 80.

e dominant realistă, impregnată de umor. Nefârtate apare „fără veste și pe nevăzute”, „De-acasă, dintre hotare”. Pofta de vorbă și de șagă antrenează din nou personajele în *jocul* energiilor care se voiesc ordonatoare ale universului uman.

Nefârtate este atras de frumusețea Anei și de cuvintele ei rostite în șagă, dar femeia care-și iubește sotul și dorește neîntinată această iubire îl repede hotărât: „*Lasă-l îmbrăcat trupul meu, Nefârtate, că nu ți-ar plăcea gol!*”, „*Să nu-mi atingi trupul, c-atingi lumina, Nefârtate!*”, lumina ca pecete a candorii feminine și a eternului farmec, a misteriosului feminin. Între cei doi stăruie „o pricină” care îl implică pe Moș și care generează situații nostime, ce poartă aparent pecetea naivității. Alocutorului, Ana îi spune că nu trebuie numaidecât să-i zică numele în cazul în care nu este Nefârtate, „*Căci sunt mulți oameni cumsecade cari poartă fără vină nume cu neputință de rostit!*” și că și-l poate schimba. Ana se preface a-și aminti de numele ilar al „*unuia*”, pe care nu-l poate rosti, întrucât, într-o manieră care să pară cât mai firească, dorește să afle care este adevărata identitate a Moșului care a schimbat destinul soțului și al familiei sale și e dispusă să încheie *pactul*:

„Ana
râde

Nu pot să-ți spun-dar ce are a face! Pe urmă și-a primenit omul numele! Cel de al doilea nume părea însă iar mai mult o poreclă decât nume

Râde sacadat

Urâtă poreclă! N-ei fi pățit la fel? Mă ' neacă necazul, dar numele ăluia râde în mine –

Pufnește întrerupt

Ei, dacă-mi spui – ce și cine ești îți dau și eu pe față de ce și pentru ce Noe își clădește arca! Totul nu e decât o năzbâtie, o năzbâtie care nu-și găsește perechea nici dacă și-ar căuta-o în oglindă!”.

Sufletul femeii e tulburat de întrebări nemărturisite și de îndoială. Îi destăinuie lui Nefârtate că moșul pe care l-a văzut

„din spate și dintr-o parte” „și-a pus obraz că el e cineva”, „Adică Domnul puterilor care leagă și dezleagă izvoarele” și care „va trimite potop, potop mare în lume, ridicând apele mai sus decât toți munții”. Atmosfera de mit rămâne caldă, luminoasă chiar și în prezența lui Nefărtate, întruchipat ca personalitate în care binele și răul coexistă. Indignarea și cuvintele Anei îndreptate către o imprecuație la adresa Moșului sunt întâmpinate cu fină ironie de Nefărtate:

„Ana

(...) Cum adică? E cu puțință? Noi, cari ne-am avut zilele și agoniseala aci – pe ce tărâmurii trăim? Noe-omul dat mie aici, pe lumea aceasta, bun ca făina din care se frământă pânea, statornic ca țărâna de sub călcâie – cu ce s-a făcut vinovat? Să pierdem totul numai așa – pentru slăbiciunea unui ceas și fiindcă s-a nimerit să treacă pe-aici – ăla?

Nefărtate

Îi pune palma pe gură

Nu care cumva să scoți din gură vreun cuvânt de ocară prea greu – muiere! C-ar putea să mă nspăimânte chiar și pe mine, care nu mă prea speriu de vorbele ieșite din beznă!”.

Rânduiei cosmice, exprimate poetic prin intermediul lui Nefărtate, Lucian Blaga îi atribuie o profundă semnificație umană. Moșul și Nefărtate sunt *întreprinzători* care participă deopotrivă la creație. Totul este complementar. Moșul în a cărui întreprindere *„fără margini”* lucrează *„sute și mii de lucrători”* face leagăne, în timp ce în întreprinderea lui Nefărtate se produc sicrie. Deosebirea constă în câștig, căci *„afacerile sunt afaceri și meseria e meserie”* – îi declară Nefărtate Anei și adaugă: *„A mea poate că nu e tocmai frumoasă, dar aduce. Oricum, aduce mai mult decât a Moșului... Am cumpănit cu cheltuielile și dobânzile (...) Din câți prunci se plămădesc în sânul numelor – nu toți izbutesc să se nască, din câți oameni se nasc – toți izbutesc însă să moară odată, și cine moare are nevoie și de-un sicriu! Asta-i lege fără*

abatere! Astfel, Moșul mai rămâne și cu leagăne nevândute, cari putrezesc fără folos în podurile sale – eu nu rămân însă niciodată cu nici un sicriu nevândut în pivnițele mele! Astea-s cele două întreprinderi și asta-i deosebirea!”.

Deci, în viață se află germenul morții și în moarte germenul vieții, permanenta mișcare și ciclicitate la nivel cosmic semănând cu un act ritual din care nu lipsește coeficientul magic. Nefărtate e imaginea răsturnată în oglindă a Moșului, care-i imită acestuia *gestul* creator la un alt nivel, al complementarității:

„Nefărtate

(...) Dumnezeu a făcut albina, dracu' l-a-ngânat făcând musca, Dumnezeu a făcut cânele, dracu' s-a grăbit cu lupul. În cele din urmă și dracu' ar fi putut să potrivească din nimic albine și câni, dar s-a gândit că musca și lupul nu cer nici o osteneală și nici să te-ngrijești de ei, cum oftează albina și cânele! Și de-atunci stă scris că nimănui nu trebuie să-i fie rușine de meseria ce și-a ales”.

În această primă ipostază a *celuilalt eu*, Nefărtate întrupează răul de care ființa umană e capabilă, conduita lui relevând revolta metafizică împotriva unei morale și a unei estetici pe care le consideră false, jignindu-i orgoliul. Morala se reduce la plăcerea de a seduce, iar neprihănirea nu prezintă pentru el nici o semnificație. Odată angajat în *logica* negației, a răului, *logică* izvorâtă dintr-un puternic egocentrism și din voința de putere, acest *eu* stăpânit de demonia distructivă va încerca să zădărnicească finalizarea operei ce asigură Omului devenirea, împlinirea sa:

„Nefărtate

(...)

Rămâne singur, în liniște, gândește, apoi își freacă mâinile

Izbândă! Am izbutit să fac lumină ca Moșul în ziua cea dintâi! Făcui și eu ziuă-o dată! De vreme ce puterea mi s-a-ntins ca niciodată, era cu cale să-ncerce și Moșul

ceva! Și iată că el vrea potop! Potop vrea el! Să piară toată suflarea, pentru că suflarea, câtă este, a cotit spre mine! Să scape numai sămânța neprihănită vrea el, pentru o nouă zidire! Potop vrea el, potop! Dar eu sunt încă aci, treaz și neodihnit! Veșnic treaz și neadormit-pe aceste tărâmurile! Moșul-cu socotelile lui, eu cu ale mele! Vremurile ajung la cotitură, mersul lumii la răspântie! Potop vrea el, potop! N-am fost niciodată lipsă la încercarea puterilor, și Nefârtate nu se neacă la mal! Când arca lui Noe va fi gata – – –

își freacă mâinile

Izbândă! Am izbutit să fac lumină!”.

Dramaturgul revelează simbolic, într-una din replicile lui Nefârtate către Ana, rădăcinile pe care crește răul omenesc: anularea dimensiunii metafizice a transcendenței coborâtoare în om și a inutilității creației considerate ca act de rătăcire și de iluzionare a individului superior:

„Nefârtate

Moșul îl dibuie pe Noe-că e cam așa-copil, copil, cum îl știi de altfel și dumneata! Și i-a turnat în cap povestea cu potopul și cu arca, pentru ca Noe să doboare pădurea de stejari! I-a turnat povestea pe-o ureche, și cealaltă i-a astupat-o, ca să nu-i mai poată ieși din cap! Știa el, Moșul, că totul o să fie cu pricină mare și că în cele din urmă arca lui Noe va fi scoasă la licitație ca o grămadă de lemn, netrebnică! Să nu-i trebuiască Moșului lemn ieftin? Și-a potrivit-o bine! Numai cât, vezi dumneata, acum, că știu și eu despre ce e vorba, nu mă vei opri să mă ostenesc și eu până aci când o avea loc licitația! (...)”.

În aceeași ambianță mitică din Scena VI are loc „întâlnirea” Moșului cu Nefârtate în Scena VII a celui de-al treilea act al piesei. Dialogul este realizat după tipar mitic, ca între doi țărani vorbăreți, „puși pe șagă”, și iscoditori. Pe un ton molcom, firesc, Moșul se plânge de „durerea la-ncheieturi”, ce prevestește schimbarea vremii, căci așa spune „la calendarul”

din piciorul său. Moșul care la început „nu-l prea ia în seamă” pare a-l recunoaște pe Nefârtate când acesta i se adresează fără ocolișuri cu „Fârtate-Moșule”, interlocutorul cunoscând și el *semne* care prevestesc vremuri cumplite:

„Nefârtate

S-a schimba vremea... Sunt semne și altele... Uite colo la streșinile cele de paie – – cade fumul din hornuri, Fârtate-Moșule!

(...) Nu-i de mirat, Moșule, de vreme ce se pregătește de-o ploaie cum n-a mai fost! În ajun de potop trebuie să-ndure cumplit cei cu reumatisme-n glezne!”.

În această scenă, Nefârtate este imaginat în a doua ipostază, de principiu creator alături de Fârtate, dar care totuși se opune acestuia. „Fârtate și Nefârtate cuprind afirmația și negația ridicate la rang de puteri cosmice”²⁰⁷ și, la fel ca în legendele noastre populare și în piesa blagiană „Fârtate și Nefârtate nu luptă unul cu celălalt categoric, dramatic și fără concesi”²⁰⁸, pentru că nici unul dintre ei nu este ca eroii lui Albert Camus din piesa *Caligula* „pur în bine” sau „pur în rău”. Nefârtate îi amintește Moșului de greșeala făcută prin despărțirea ființei androgine în bărbat și în femeie și îi sugerează îndreptarea erorii o dată cu recrearea lumii:

„Nefârtate

Cât timp este femeie în lume, mai descoperi, cu hâr, cu mâr, câte ceva... Nu ți se pare, Fârtate-Moșule, că ființele despărțite în două, în bărbat și femeie, au ieșit dintr-un gând greșit chiar de la-nceput? Pentru lumea nouă, la a cărei zidire purcezi, ar fi poate cu cale să îndrepți neajunsul și să mai pui la încercare și alte izvoade!”.

Gândului îndrăzneț al lui Nefârtate, Moșul îi răspunde ca un țăran mucalit, cu reticență, deoarece, pe de o parte,

²⁰⁷ Lucian Blaga, *Luntrea lui Caron*, ed. cit., p. 520.

²⁰⁸ *Ibidem*.

trebuie să aibă în vedere natura demonică a „concurrentului” său, iar, pe de altă parte, el își poate „reglementa orizontul după cum îi dictează sfântul și egocentricul interes”²⁰⁹, întrucât, conform filosofiei blagiene, Marele Anonim „nu-și permite luxul” de a crea acea ființă care „fiind deplin închegată în sine, indestructibilă” și „de nestăpânit” „ar altera rânduielile peste cari el domină”²¹⁰:

„Moșul
dă din cap cu resemnare
Îți sunt mulțumitor pentru sfat, Nefârtate. De n-oi
uita, m-oi mai gândi!”.

Iscoditorului Nefârtate care se oferă să transmită „vreo vorbă sau veste” lui Noe, Moșul îi dă replica ultimă cu seninătatea și credința celui ce cunoaște că „intențiile și faptele lui Nefârtate își pierd ascuțișul, întorcându-se spre bine”²¹¹ dacă omul e hotărât să dea „concursul său luminii”²¹². Știe că Noe-creatorul o va face:

„Moșul
Mulțumesc – n-am nimic de trimis... Adică, ba da.
Spune-i lui Noe că m-am înfățișat la moară cu măciniș –
să nu se mai ostenească până aici, că nu aștept. Oi
dormi eu la noapte undeva, sub vreun pătul... Și să nu se
grăbească prea tare nici cu arca! Are timp destul. Dacă
arca e gata de azi în patru luni e tocmai bine!”.

Atitudinea Moșului de deconspirare a timpului care a mai rămas până la „prăpădirea tuturor” relevă, deci, inferioritatea lui Nefârtate în fața substanțialității creatoare a ființei umane.

²⁰⁹ Lucian Blaga, *Diferențialele divine*, în op. cit., p. 104.

²¹⁰ *Ibidem*, p. 82.

²¹¹ Lucian Blaga, *Luntrea lui Caron*, ed. cit., p. 522.

²¹² *Ibidem*, p. 519.

Replica din finalul actului al treilea: „*Se-mbolnăvește dacă nu trece printre hotare!*” ne amintește de „*simpatia*” dintre Domnul și Mefisto din poemul goethean.

Drama umană a creatorului, pe coordonatele mitului, devine pe deplin relevantă în ultimul act al piesei. Conflictul interior, specific omului creator, este mult diminuat în favoarea conflictului exterior, între Noe și Ana. Sfârâmarea arcei „*de nu se mai știe lemn cu lemn*”, prin intervenția lui Nefârtate care a răsculat „*oamenii și satul*”, secvență neîntâlnită în legende populare, este în piesă elementul necesar dezvoltării dramatice a concepției lui Lucian Blaga despre coordonatele și șansele „*destinului creator*”. Potrivit autorului, ființa își duce existența „*întru mister și revelare*”, iar faptele sale sunt zădărnice de „*frânele transcendente*”. Nefârtate este imaginat în a treia ipostază, de „*frână*” în calea devenirii umane, ipostază care, de fapt, le încorporează și pe celelalte două, de spirit negator al creației și de eu demonic. Demonicul lui Nefârtate potențează voința umană în actul de distrugere a *operei*. Cum accentul e pus de autor pe „*jocul de nuanțe*”, nu întâmplător vestea acestui „*prăpăd*” o aduce unul dintre copiii lui Noe, Aron, pe care I. Negoțescu îl ilustrează între „*impuberi demonici, chinuiți de un rău sufletesc fără noimă*”²¹³ alături de fratele său Ion, de Puiu (***Daria***) și de Radu (***Cruciada copiilor***):

„Aron

(...) *S-a răsculat roșcovanul! Oamenii și satul! S-au dat la arcă! S-au repezit cu securile! Risipesc totul, în toate părțile, cât se-ntinde lunca de sus și iarba, aduși de aiurea! Urcat-au cu scări și cu topoare! Sar bârnele-n țândări! Când ajunsei la arcă, își dădeau zor s-o dărâme! Unul-mai vârtos, tot aleargă în dreapta, în stânga, înainte, sus, jos, și dă porunci! Cumplit la chip și cu ochi fioroși! Și strigă din răputeri: dărâmați arca degrabă, că altfel vine potopul! Și unchiu' Simion l-*

²¹³ I. Negoțescu, *Lucian Blaga: „Arca lui Noe”*, în vol. *Scriitori moderni*, Editura pentru Literatură, București, 1966, p. 258.

*ajută! Din arcă n-a mai rămas nimic, doar un colț și-un
petic de temelie!” (Actul patru, Scena V).*

Reflectând la realitatea imediată, Noe se îndoiește nu de adevărata existență a divinității, ci de puterile acesteia, care poartă, totuși, stigmatul finitudinii. Nu numai misterul existenței răului în lume, ci și al imperfecțiunii divinului reprezintă interogații care în planul cunoașterii raționale nu-și găsesc răspunsul:

„Noe

*Îmi slăbesc chingile inimii, Ano! Eu am pus totul în
fapta și-n alcătuirea mea, și-acu arca mea nu mai e
decât lemn, o grămadă de lemn! Dacă moșul ar fi fost
într-adevăr Acela, n-ar fi îngăduit risipirea puterilor!
Mă năpădesc zorile sub frunte, Ano! Spune-mi tu numai
cum s-au făcut toate acestea – multe și-ntortocheate – cu
Moșul? Căci eu l-am văzut într-o clipă, l-am văzut
îmbrăcat în soare – cu toate că sta aci sub grinzi, unde
stai tu acum! Și unde soarele niciodată nu pătrunde!
Țâșnea lumina din el ca săgețile orbitoare! Cum era să
nu-l cred pe cuvânt? Se făcuse pământul străveziu,
limpede ca apa de munte, unde sta – iar când Moșul a
ieșit din moară deveni la fel și drumul, că zăream în
adânc! Se făcuse huma străvezie sub opincile sale! C-o
singură clipire aș fi putut să văd și morții, cum zac
îngropați, pretutindenți, surâzând senini că deasupra lor
trece Moșul fără de nume!” (Actul patru, Scena VII)*

Simbolul pământului „străveziu” dezvăluie existența transcendenței coborâtoare și a omului creator în univers ca situații particulare. Cunoașterea metafizică și „starea de grație” a Ființei nu sunt condiționate de structura lumii.

Actul creației permite omului transcenderea imediatului, depășirea contrariilor, conferind vieții adâncă ei semnificație:

„Noe

Și totuși, Ano, eu am răzbit! Împotriva tuturor negurilor! Și înfruntând toate potrivniciile! Da, am răzbit! Arca mea n-a fost nălucă! Arca mea ați văzut-o toți! Puternică, să iei cu ea pieptiș-potopul!” (Actul patru, Scena VII).

„*Visului*” creator al lui Noe, înfrânat de forțe potrivnice exterioare, i se opune orizontul limitat al Anei, potrivit căreia omul nu trebuie să se izoleze, încrezându-se prea mult în puterile lui, ci să trăiască într-o Lume „*familiară*”, în care să poată privi cu obiectivitate propriile experiențe personale. Aceasta reprezintă pentru soția morarului „*ținerea*” în lumină, existența lucidă în planul moral. De aceea, îl povățuiește pe fiul care seamănă cel mai mult cu Noe, pe Ion, să se ferească să nu se dea „*niciodată prea mult visului*”, căci „*Visul e mare vrăjmaș omului și prăpastie!*” (Actul patru, Scena X). Considerând misiunea bărbatului ei de a reface prin creație spectrul umanității, misiune încredințată de Moș, drept o înstrăinare, o rățacire, Ana, de data aceasta optimistă, încearcă să-l convingă pe Noe de necesitatea *reintegrării* în universul existențial imediat:

„Ana

Noe, ține-te-n lumină, adună-ți puterile, câte le mai ai, și ține-te treaz! Nu aluneca într-acolo unde nu se cade să mai aluneci! Drept este – tu din cuvântul moșului n-ai ieșit! Dar cuvântul lui atât a fost: o încercare de trecător fără griji, o glumă, o înșelăciune, o cursă pe care ți-a aruncat-o în cale! Și tu-tu, smeritul Noe –, care te muncești întru sfială, temându-te totdeauna să nu iei cu umbra ta locul cuiva pe pământ, ai început să te crezi-început de lume nouă! Și pe mine, păcătoasa-ai început să mă crezi mumă de neam omenesc! Căzuți în asemenea sumeție, tu și cu mine, căzuți în asemenea sumeție, am dobândit rodul ne-rod și am pierdut totul!

Iată de-aici – trebuie să ieșim fără zăbavă, încă astăzi!”
(Actul patru, Scena VII).

Adevărata credință a omului exclude alegerea. Imaginea amplificată a râsului grotesc provocat de distrugerea arcei („Noe: *Râd oamenii din văgăuni și babele la ferestre și copiii în porți! Stau gușății și fonfii pe vine și râd! Trece pe uliți râsul satului, și crește și umple văile! Răsună munții!*”- Actul patru, Scena VII), imagine picturală ce ne amintește de Goya, relevă limitele posibilităților ființei și lipsa solidarității umane absolute în zarea ontologică. Odată opera distrusă, a dispărut factorul luminator necesar vieții interioare, existenței întru Ființare, ceea ce conferea adevăratul sens destinului. De aici *orbirea* lăuntrică a lui Noe, pierderea dimensiunii Eului:

„Noe

Ano, se-ntunecă – unde sunt copiii? –Ano, eu nu mai pot să trăiesc! Și cum aș mai crede în lumina zilei când în lumina ceea nu mai cred?! Lumina aceea era mai mare – – calc-spre-tine-Ano–
s-apropie de ea ca un orb
în lumina ta-și-nu-mai-văd–” (Actul patru, Scena VII).

În acest moment de disperare, când conștientizează că a pierdut totul, Noe vrea să recurgă la soluția extremă, sinuciderea, dar „vede scândura și ciocanele de toacă ce i le dăduse Moșul” și „cu o ușoară iluminare” restabilește unitatea Sinelui. Dramartugul nu dezvoltă conflictul interior al personajului și inserează magicul în planul real, relevând că nu există manifestare demonic-creatoare fără o „sarcină magică”. La fel ca în legenda populară, triumful lui Noe se datorează instrumentului magic, toaca, la al cărei cântec arca se reclădește, moment în care el ajunge la revelație. Semnificația este în piesă mult mai profundă. Această „Toacă a Tăriei” reprezintă *stimulul* de care are nevoie la un moment dat orice creator în acțiunea lui, aflată pe punctul de a slăbi în intensitate datorită

forțelor potrivnice, *stimul* care-l ajută să se *deschidă* către Lumea obiectivă și să se ridice la nivelul Cunoașterii totale.

Drama lui Noe este drama general-umană a artistului care fără a fi nevoit să jertfească precum Manole, are de înfruntat neîncrederea, răutatea, amoralismul, *izvoare* uneori ascunse și de neexplicat ale vieții. Taina creației se află în ființa umană, în spiritul ei însetat de dezmarginire și de cunoaștere. Idealul nu e imposibil de atins atâta timp cât artistul găsește resorturile lăuntrice pentru a înfrunța inevitabilele piedici ale realului. Așa cum opinează Rosa del Conte în cursul *Transfigurarea mitului folcloric în ultima dramă a lui Lucian Blaga: Arca lui Noe* (Sinaia, 1969), „Trebuie să recunoaștem – și o facem cu toată convingerea – că oricine se apropie de opera lui Blaga își dă seama că ea are la bază un vis edenic, năzuința, dorul unei lumi «răscumpărate» sau «răsbunate» adică o lume care ar putea să cucerească din nou frumusețea binelui (...). Omul își duce la împlinire umanitatea, «sub streășina vremii»; deci nu prin magia voinței omenеști, căruia nu poate să-i lipsească binecuvântarea Celui de Sus: «Când faci ce poți, mai pune mâna și Cel-de-Sus!»”²¹⁴.

În *Arca lui Noe* ni se relevă o altă „față” a creatorului decât în *Meșterul Manole* sau în *Anton Pann*. Noe nu este un erou de esență tragică. Valența lui de personaj central o regăsim la nivelul substanțierii mitului, dar nu și din punctul de vedere al jocului scenic. Ca în teatrul european contemporan, eroul este o cvasi-prezență scenică. Deloc surprinzător pentru modernitatea teatrului blagian, rolul dominant în scenă îl au Ana și Nefărtate, întrucât dramaturgul e preocupat de a revela factorii opozanți actului creator: limitele ființei ancorate în existența imediată, materială, personificate în Ana, pe care I. Negoitescu o definește drept „feminitatea posesivă și casnică” și „demonicul naturii însăși”²¹⁵; răul dominator, generat de pierderea „stării de inocență”, individualizat prin Nefărtate și

²¹⁴ Apud Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mitul dramatic*, Editura Facla, Timișoara, 1985, p. 63.

²¹⁵ I. Negoitescu, *op. cit.*, p. 258.

răul absolut, născut din transformarea omului „*anti-natură*”, întruchipat de Simion, personaj ce se apropie de biblicul Cain.

Situațiile dramatice au caracter simbolic, cu aport la sporirea conflictului dramatic și a atmosferei de mit. Mai puțin relevante ni se par scenele de la începutul actului al treilea, scene care imaginează un „*proces*” intentat lui Noe pentru „*tăierea fără incuviințare a pădurii*” satului, scene artificiale, fără valoare în gradația dramatică și nejustificat de ample.

Remarcabile în valorificarea originală a unui mit despre creație, în conturarea ideilor și a ipostazelor unor experiențe omenști sunt elementele magice, care abundă în această dramă. Simion biciuiește noaptea mormântul mamei sale „*până când se auzi ca un geamăt surd din pământ*”, „*vacile alăptează șerpi*”, „*muierele trăiesc cu ăla*” (Necuratul), Nefârtate „*își bagă degetul*” în caierul Anei „*și-și învârtte firul în jurul degetului*”, la cântecul magic al toacei „*vrăjmașii fug care-ncotro*”, „*Se-nalță lemnul singur*”, „*Pornesc bârnele spre locul lor, se strâng lemnele, neatinse de nimeni!*” și „*se așază cum stătură fără mâni, fără picioare, parcă a intrat duhul în ele!*”, iar dobitoacele vin spre arcă „*perechi-perechi*”. Toate acestea evidențiază un univers uman dereglat, care și-a ieșit din matcă, eliberarea unei tensiuni acumulate în inconștient, dar și dorința de regăsire a omenescului și de reintegrare armonioasă în cosmic.

Drama de substanță mitică *Arca lui Noe* închide o meditație asupra condițiilor în care se realizează o operă într-o ordine socio-morală aflată în degradare și în care singurul factor ordonator nu poate fi decât cel creator.

III.2.2. Mitul creației prin jertfă – *Meșterul Manole*

De numele Meșterului Manole și al Mănăstirii de la Curtea de Argeș este legat, în literatura română, mitul creației realizate prin jertfă. Alecsandri și nici un alt scriitor al veacului al XIX-lea nu aveau cum să intuiască destinul excepțional pe care balada *Monastirii Argeșului* îl va avea în cultura noastră și numărul impresionant de creații dramatice, epice sau lirice

în care este valorificat mitul creației prin jertfire. Originile acestui mit trebuie căutate în timpuri foarte îndepărtate, în orizontul copilăriei umanității. Așa cum consideră Mircea Eliade, este posibil ca la bază să se afle mitul cosmogonic, „*modelul tuturor miturilor și riturilor legate de ideea de «a face», de o «operă», de o «creație»*”²¹⁶. Motivul mitic al „facerii”, al construcției ridicate prin sacrificiu este întâlnit în Oceania, Indonezia, Africa, la multe dintre popoarele europene, deci într-un spațiu geografic foarte extins. Cosmosul a apărut ca urmare a jertfei unui zeu, a unui Uriaș primordial. La fel, prin sacrificiu, au apărut rasele omenești și plantele. Riturile de construcție din spațiul european își au izvorul spiritual în acest orizont mitic, întrucât, așa cum lumea a apărut prin sacrificiul primordial al unei zeități, orice construcție necesită jertfirea unei ființe. La început, jertfa era o ființă omenească, apoi treptat ea a fost înlocuită cu un animal, cu o pasăre sau chiar cu umbra captată prin practicarea anumitor ritualuri. Un „vânzător de umbre” măsura umbra oamenilor pe furiș și o vindea zidarilor pentru a o îngropa la temelia viitoarei construcții. Se credea că umbra ar fi o parte a ființei omului, o proiecție a sufletului său, după cum remarcă James Frazer în *Creanga de aur*: „*Dacă umbra sa este călcată în picioare, lovită sau străpunsă, omul va simți rana ca și când ar fi suferit-o propriul corp, și dacă este despărțită de el în întregime (fapt pe care îl crede posibil), va muri*”²¹⁷. Îngroparea umbrei echivala cu îngroparea sufletului omului care în mai puțin de 40 de zile murea și devenea spirit protector al construcției.

Prin reiterarea actului ritualic se prelungește cosmogonia. Mai mult, orice clădire (casă, palat, templu sau cetate) era o imagine a universului, un „centru al lumii”. În spațiul sud-est european această viziune capătă o dimensiune de natură sacră, pentru că „*până foarte de curând, lumea era*

²¹⁶ Mircea Eliade, *De la Zamolxis la Genghis-Han*, Editura Humanitas, București, 1995, p. 60.

²¹⁷ James Frazer, *Creanga de aur*, vol. II, Editura Minerva, București, 1980, p. 118.

conștientă în aria balcano-danubiană că o biserică sau o mănăstire reprezentau la fel de bine Cosmosul, ca și Ierusalimul ceresc sau Paradisul: avea loc, în acest caz, o conștientizare a simbolismului arhitectonic și iconografic prezent în construcțiile sacre, și această conștientizare se opera atât pe calea experienței religioase (liturghie) cât și pe calea culturii tradiționale (teologie)”²¹⁸.

Exegeți precum Mircea Eliade, D. Caracostea, Liviu Rusu recunosc superioritatea artistică a baladei românești care a generat un interes deosebit, concretizat prin zeci de studii. Balada *Monastirii Argeșului* care a înveșmântat poetic străvechiul mit al zidirii oamenilor de vii a inspirat numeroși poeți și dramaturgi români, care i-au dat interpretări dintre cele mai diferite. Din prima jumătate a veacului al XIX-lea și până în zilele noastre, literatura română înregistrează o producție poetică bogată inspirată de mitul estetic. Prima creație de acest fel este *Meșterul Manole* (1847) de Cezar Bolliac, o transpunere fidelă a episoadelor simbolice ale baladei. Pentru perioada 1944-1964, V. Fanache²¹⁹ realizează o înregistrare, însă incompletă, a creațiilor lirice care revalorifică mitul jertfei pentru creație. Dintre acestea amintim: *Lumina jurământului* de Constantin Abăluță, *Să ți-o sărut, Aleluia!*, *Dacica* de Tudor Arghezi, *Îndepărtata dragoste* de Cezar Baltag, *Sus, pe schele* de Maria Banuș, *Cântec dintr-o fereastră*, *Elegie despre stele*, *Manole, Manole* de Ana Blandiana, *Versuri pentru zidari* de Șt. Aug. Doinaș, *Eu, meșterul Manole* de Darie Magheru, *Pe Argeș în jos* de Darie Novăceanu, *Meșterul* de Nicolae Labiș, *Femeile privesc schelăriile noilor case* de A. E. Baconsky, *Fântâna*, *Minuni fără jertfă* de Gh. Tomozei, *Oraș în creștere* de Nichita Stănescu.

Din balada populară mulți poeți au reținut doar un singur episod asupra căruia și-au îndreptat meditația lirică, iar alții au apelat numai la simboluri (Manole, Ana, creația) pe

²¹⁸ Mircea, Eliade, *op. cit.*, p. 190.

²¹⁹ V. Fanache, *Motivul creației în poezia noastră actuală*, în “Steaua”, anul XV, nr. 10, octombrie 1964.

care le-au introdus într-o scriitură lirică autonomă, detașată de textul arhetipal. Cele mai izbutite opere lirice care prelucrează motivul la o înaltă cotă estetică, atribuindu-i valențe metafizice, sunt poeziile argheziene *Aleluia!* (1940) și *Dacica* (din volumul *Hore*, 1939).

Revalorificarea mitului jertfei își găsește substanța și în cadrul discursului epic, prin câteva opere de referință, precum romanele *Bietul Ioanide* de G. Călinescu și *Nunta în cer* de Mircea Eliade sau nuvela *Taina Soniei Luiceva* de Laurențiu Fulga. De data aceasta, substanța mitului se conjugă cu profunzimea meditației la Mircea Eliade, cu nota de mister, de straniu în nuvela lui Laurențiu Fulga sau cu interogațiile pe care intelectualul societății moderne și le pune privind rolul său și absurdul unei lumi, în cazul romanului călinescian.

Numărul considerabil de creații literare culte inspirate de „mitul estetic” se explică prin substanța puternicei metafore mitice existente în textul baladei, metaforă care permite actului creator saltul în revelație. Misterul care învăluie evenimentialul, imposibilitatea tragică a alegerii, situația-limită în care se află Manole reprezintă pentru dramaturgi un teren de investigație. Numărul impresionant de piese de teatru înscrie și câteva realizări remarcabile: drama *Meșterul Manole* de Lucian Blaga, *Meșterul* de Adrian Maniu, *Meșterul Manole* de Victor Eftimiu.

Prima piesă de teatru inspirată de mitul jertfei, *Meșterul Manole sau Fondarea Curții de Argeș*, aparținând unui autor necunoscut, a văzut lumina rampei la Iași, în 1869, după cum precizează Al. Ciorănescu²²⁰. Acest text prezintă doar interes documentar, fiind o transpunere dialogată a conținutului baladei. Nici piesa scrisă de Carmen Sylva, *Meșterul Manole* (publicată la Bonn, în 1891, sub titlul *Meister Manole*) și nici fantezia dramatică aparținând lui Emanuel Antonescu, *Meșterul Manole* (1916) nu se remarcă printr-o certă valoare artistică, fiind reproduceri formale, în care substanța mitică

²²⁰ Al. Ciorănescu, *Teatrul românesc în versuri și isvoarele lui*, Casa Școalelor, 1943, p. 39.

cedează locul intrigilor de curte regală sau, în al doilea caz, „*miraculosului de factură creștină*” și fabulosului folcloric.

Abia din deceniul al treilea din secolul al XX-lea se produc salturi valorice esențiale în sfera teatrului autohton, grație sincronizării culturii noastre la pulsațiile europene expresioniste, avangardiste. Mitul jertfei este interpretat din perspectiva modernă, cu accente asupra simbolurilor, iar piesele devin meditații poetico-filosofice pe tema creației și a destinului creatorului. Aici putem încadra *Mânăstirea Curtea de Argeș* de Nicolae Davidescu (1921), *Meșterul* de Adrian Maniu (1922), *Zidirea Mânăstirii din Argeș* de Nicolae Iorga (1922), *Meșterul Manole* de Victor Eftimiu (1925), *Meșterul Manole* de Lucian Blaga (1927), *Meșterul Manole* de Octavian Goga (1928), *Icarii de pe Argeș* de Ion Luca (1933), *Cerurile spun* de Victor Papilian (1934), *Manole și Ana* de Coca Farago (1940), *Biserica din slăvi* de Victor Papilian (1952-1956), *Eu, Meșterul Manole* de Darie Magheru (1957), *Meșterul Manole* de Laurențiu Fulga (1958), *Moartea unui artist* de Horia Lovinescu (1965), *Meșterul Manole* de Valeriu Anania (1968) și *Ana* de Paul Everac (1970).

Faptul că scriitorii care s-au simțit atrași de „povestea” Meșterului Manole, „poveste” devenită mit, au aparținut diverselor orientări literare explică valorificarea atât de diferită a mitului. De exemplu, piesele lui Lucian Blaga și Adrian Maniu păstrează universul poetic al baladei, Victor Eftimiu face apel doar la simbolistica ei, Nicolae Iorga și Ion Luca plasează acțiunea într-un timp istoric, Valeriu Anania coboară mitul în cotidian, iar Octavian Goga fixează acțiunea în lumea modernă de la începutul secolului al XX-lea.

Cel mai reușit text dramatic, în care se valorifică mitul sacrificiului întru creație este, fără nici o îndoială, *Meșterul Manole* de Lucian Blaga. Drama în cinci acte a fost dedicată de autor lui Sextil Pușcariu și a văzut lumina tiparului la Sibiu, în 1927. Piesa lui Lucian Blaga se detașează de toate celelalte din literatura română prin osmoza dintre viziunea poetică și cea filosofică asupra relației existente între real și absolut.

Meșterul Manole e o dramă de idei, o meditație metafizică despre condiția omului creator de artă și a raportului care se stabilește între acesta și legile care guvernează cosmosul. Textul include două nivele care se completează: unul de suprafață, al „armăturii” mitice mutate din planul epic în cel dramatic, și altul de profunzime, metatextul, prin care este relevată concepția filozofului culturii despre creație. Aceasta e considerată o formă de cunoaștere destinată să transpună ființa umană în orizontul misterului și al revelației. Opera de artă răspunde unei adânci necesități umane, îi amintește insului de condiția sa, de faptul că trăiește în orizontul de mistere, care e specific naturii sale de om. Doar prin creație el poate deveni „om deplin”. Însă, în drumul creatorului spre ideal, „Marele Tot” sau „Marele Anonim” închipuit de Lucian Blaga drept principiu guvernator al lumii, al universului, acționează prin frâne, prin „*cenzura transcendentă*”. Dramaturgul român nu neutralizează semnificația mitului jertfei din balada *Meșterului Manole*, ci o circumscrie imaginarului viziunilor sale filosofice și, în același timp, o adâncește.

Piesa relevă problematica artistului care înfruntă efemerul pentru a atinge absolutul. Conflictele de natură metafizică sunt transpuse în situații simbolice. Este știut faptul că Lucian Blaga opta pentru un „teatru nou”, eliberat de imitățile naturaliste și care trebuia să transfere interesul „*de la detaliu la esențial, de la concret la abstract, de la imediat la transcendent, de la dat la problemă*”²²¹. În concepția poetului-filosof, teatrul are menirea de a revela frământările lăuntrice ale omului aflat „*în marea trecere*”, dar conștient de destinul său singular în lume, datorită capacității de a zămisli „*la curțile dorului*” un univers de frumuseți.

Mitul ca rezultat a unui „*act metaforic-revelator, modelat de categoriile stilistice, pe planul imaginației*”²²² are puterea de a transfigura un mister existențial. Prin structura sa intuitivă, mitul se învecinează cu opera de artă, iar existența

²²¹ Lucian Blaga, *Noul stil*, în *Zări și etape*, ed. cit., p. 107.

²²² Lucian Blaga, *Opere*, vol. 10, *Trilogia valorilor*, ed. cit., p. 218.

noastră cuprinsă în „*cadre stilistice*” se îndreaptă spre mituri ca subiecte artistice, ca prime manifestări ale culturii naționale. Mitul creației este un mit trans-semnificativ, pe care autorul *Poemelor luminii* îl potențează cu noi semnificații raportate la preceptele filosofice moderne ale epocii sale și îl îmbogățește cu simboluri în spirit expresionist.

Meșterul Manole aprofundează valențele mitului. Firul evenimential se derulează „*pe Argeș în jos*”. Timpul este nedefinit, e unul „*mitic românesc*”, în care mâna nevăzută a Marelui Anonim, dintr-un orizont intangibil, manevra destinul creator al omului, al celui care într-un microunivers se dorea el însuși stăpânitor al Logosului. În acest timp al începuturilor, magicul se întrepătrunde cu miticul, prelungind misterul cosmic. Într-un cadru tainic, dominat de puteri nevăzute, se consumă drama sufletească a celui nevoit să sacrifice și să se autosacrifice pentru a-și putea atinge idealul.

Se remarcă de la început că autorul personalizează doar actanții (Manole, Mira, Starețul Bogumil și Găman), celelalte personaje fiind denominalizate și cu rol de adjuvanți în reprezentarea scenică (Vodă, Zidarii, Copii și ajutoare, Trei cărăuși, Boieri, Călugări). Din primul act al piesei aflăm că încercarea lui Manole și a tovarășilor săi de a săvârși construirea unei biserici undeva pe valea Argeșului este zădărnicită de „*lucruri necurate*”. De șapte ani Meșterul măsoară, face calcule, construiește și caută o explicație logică pentru surparea zidurilor în timpul nopții. Se cuvine făcută o precizare cu privire la numărul simbolic „șapte” la care se oprește autorul. Întrucât divinitatea a săvârșit procesul creator al lumii în șapte zile, e posibil ca, în concepția lui Lucian Blaga, de această cifră considerată fatidică să fie legată ideea de creație. În fața prăbușirii misterioase a zidurilor, arhitectul Manole încearcă să găsească o motivație rațională. Deruta provine din ineficiența aplicării calculelor sale. „*Cine-mi dăruie zidurile?*” se întreabă Manole neputincios, intuind că „*lucrurile necurate*” împiedică finalizarea bisericii. Nimic nu se petrece accidental. Dincolo de orice raționament există o

pedică misterioasă, un motiv al „puterilor fără de noimă ale pământului”, știut de cele două personaje simbolice, starețul Bogumil și Găman, alter ego-uri ale lui Manole. Primul este adeptul dogmei potrivit căreia „întru veșnicie bunul Dumnezeu și crâncenul Satanail sunt frați”, universul apărându-i astfel ca un amestec de bine și rău, de lumină și întuneric.

Bogumil este, în piesă, simbolul unei credințe lipsite de toleranță, care obligă ființa umană la supunere necondiționată. El este primul care sugerează Meșterului că e necesară o jertfă, „Sufletul unui om clădit în zid”, pentru că numai acesta ar domoli puterile „mai mari decât morții răi” și ar asigura durabilitatea lăcașului „până-n veacul veacului”. Îndemnul e categoric: „Făptuiește, nu cumpăni! Sufletul iese din trupul hărăzit viermilor albi și păroși și intră învingător în trupul bisericii, hărăzit veșniciei. Pentru suflet e un câștig. Manole, fă-ți cruce largă și picură-ți pe inimă ceara aceasta topită: numai jertfa cea mare poate să ajute!”. Bogumil este pentru Manole un Mefisto. Însă, spre deosebire de personajul lui Goethe, care îi cere lui Faust respectarea pactului fără a se opune dorinței acestuia de a cunoaște, Bogumil încearcă să oprească înțelegerea lucidă a surpării zidurilor și a necesității jertfei: „Și-atunci, toate socotelile minții stângace sunt fără de rost și singură stăpânitoare rămâne credința sângeroasă, pe care noi oamenii o aducem cu noi din întunecime de veac. Cine vrea jertfă? Întrebările noastre nu răzbat până-n prăpăstiile albastre, de unde ni s-ar putea răspunde, de aceea în nici o vorbă de-a mea nu vei găsi nici o umbră de întrebare”. Într-o paralelă Faust și Manole, Edgar Papu aprecia că spiritul agnostic al starețului Bogumil „constituie cel mai puternic mobil al poziției opuse față de spiritul faustic”²²³.

Artistul rămâne neînduplecat la îndemnul starețului bisericii și, la început, nu reacționează nici la trăirile în vis, halucinatorii ale lui Găman, „figură de poveste”, nici la dorința pe care acesta și-o exprimă inconștient de a fi clădit la temelia

²²³ Edgar Papu, *Faust și Meșterul Manole*, în *Soluțiile artei în cultura modernă*, Casa Școalelor, București, 1943, p. 88.

bisericii. Găman, personaj scenic bine conturat de autor, a cărui prezență cititorul/ spectatorul o simte pe toată durata evenimentialului, deși jocul său se limitează la primul și ultimul act al piesei, este considerat în critica noastră literară un reprezentant al epocii medievale românești. În acest sens, I. M. Sadoveanu sublinia că personajul blagian este un „...zmeu al pământului acesta, zmeu vechi-pământul însuși frământat în barbaria și vechimea lui de același apocalips al unei credințe răsăritene, pentru lauda căreia trebuie să se înalțe biserica . «Pomilui nas, Bòje moi!» Gângăvitul dureros și inconștient al zmeului lunatic, care în acest întunecat ev mediu al nostru, mormăie slăvonat (...) e ornamentul necesar și caracteristic”²²⁴. Totuși, Găman e conceput de Lucian Blaga mai mult decât un „ornament” artistic, el este un alter ego al artistului Manole, vocea din subconștientul acestuia care, în finalul dramei îi va motiva *fapta*. Prin Găman, dramaturgul sintetizează ideile sale despre subconștient din **Trilogia culturii**. „Zmeul nebun și sfânt”, prin strigăte, gemete, sunete sinistre și nearticulate, relevă puternicul conflict interior al artistului, zbaterea sa între a clădi și a jertfi. Drama adevărată a lui Manole, mistuit de dorul creației, poate fi rezumată în replica acestuia din actul întâi: „*Lăuntric un demon strigă: Clădește! Pământul se împotrivește, și-mi strigă: Jertfește! Ah, Doamne, totul e încă neîntrupat. Jos, apele se răscoală împotriva pietrelor reci. Sus, stihiiile se ridică împotriva legii de veci. În adânc, vifore prind să necheze. Nici o încercare nu vrea să înceteze. Visul s-a tot îndepărtat spre veșnicul niciodat!*” Intuim de partea cui va fi izbânda, întrucât Găman, în schimbul de replici metaforice cu Mira și Manole, prevestește cele ce se vor întâmpla: „... Mersul întâmplărilor nu se poate schimba... Lasă-mă să-ți sărut piciorușele, tu – înger, tu copil, tu piatră” sau „Visul se izbândește, dar liniștea, liniștea n-o mai găsim”, „Gândul se împlinește, dar pacea n-o mai întâlnim”. Pentru un scurt moment, tensiunea scenică a

²²⁴ I.M. Sadoveanu, *Meșterul Manole, dramă în cinci acte de Lucian Blaga*, în “Gândirea”, IX, nr. 4, aprilie 1929, p. 158.

primului act este echilibrată prin prezența Mirei, soția lui Manole, simbol al armoniei, al feminității desăvârșite. Alături de Manole, Găman și Bogumil, „*trei coloane pe care se zidește piesa*”, Mira este „*un fraged și subțire pilastru de marmură*”²²⁵. Pentru Manole, al cărui demon creator e în primul act în stare latentă, Mira e o oază de liniște, o rază blândă de lumină, „*jumătate din tot*” și, în același timp, mirajul chemător al dorului de desăvârșire. Puternic este la Mira presentimentul apropiatului și tragicului ei sfârșit de ființă muritoare. Replica pe care i-o dă lui Manole e o metaforă enigmatică în care se ascunde tensiunea umană a celei care, din iubire și pentru iubire, are puterea de a renunța la sine: „*Prin iubirea noastră au trecut zgomotoși și cu focuri ciudate aproape șapte ani. Plecarea nu te mai mișcă – să zicem, atunci, că fără veste aș muri. Știu că nici o altă femeie nu ți-ar putea fi mângâiere. Dar cel puțin turlele s-ar ridica atunci mai subțiri, cerându-mă înapoi cerului. Pe urmă, mare păcat n-ar fi dacă cerul nu ți-ar da nici un răspuns. Tu ți-ai avea în veșnică frumusețe – biserica*”. Secvența aceasta completată cu scenele actului al treilea, când Mira nu acceptă ideea jertfei omenesti, dar acceptă jocul lui Manole, „*un joc de albă vrajă și întunecată magie*”, joc „*scurt*”, din care se va înălța însuflețită „*fără sfârșit minunea*”, reclamă o mitologie interioară a salvării eului împătimit de nostalgia absolutului: „*A mea a fost patima, eu am fost al patimei, eu am fost*”. Dincolo de omenesc e arderea daimonică. Orgoliul necesar al existenței creatoare anihilează strigătul și neputința omului de a se împotrivi unui scenariu existențial inevitabil, unui destin care „*se împlinește în noi*”.

În drama lui Lucian Blaga, ca și în creația populară, iubirea completează creația, nu se identifică, așa cum consideră Alexandru Teodorescu²²⁶, cu aceasta. Iubirea va însufleți creația, îi va asigura trăinicia peste veacuri. Dramatismul

²²⁵ *Ibidem*.

²²⁶ Alexandru Teodorescu, *Lucian Blaga și cultura populară românească*, Editura Junimea, Iași, 1983, p. 118.

existenței lui Manole este într-o continuă creștere din actul al doilea, o dată cu luarea deciziei de a jertfi o ființă umană și cu scena jurământului zidarilor. Toți jură că vor accepta jertfa și o așteaptă înfrigurați. Însă ea va aparține doar unuia singur. Glasul omenesc al îndoielii și al temerii reînvie în sufletele celor nouă zidari în momentele tensionate ale așteptării și se roagă ca povara jertfei să nu le aparțină. Al șaselea dintre zidari, un fel de Iuda, este intrigantul care îi împinge pe ceilalți la răzvrătire, considerând că s-au lăsat orbiți de orgoliul lui Manole de a ridica biserica: „*Neghiobilor, făureala noastră stă ascunsă în găoacea viitorului. Scoateți-vă gândul din cap. Nu noi vom lega soarele de țara noastră. Gândiți-vă mai bine că în vremea asta Manole stă la pândă ca să facă pentru soția lui drumul întors. Jurământul devine cursă. Grozavă învoială făcurăți, năpăstuiților! De eram între voi, nu ați fi sărit așa de nechibzuiți în fărădelege. Mie mi s-au deschis ochii. Eu n-am nimic de jertfit*”.

Teama e firească, pentru că cei nouă meșteri sunt puternic legați de teluric, de omenesc, iar gândul apăsător că va trebui sacrificată „*soție care încă n-a născut, soră curată, fiică luminată*” încolțește sămânța urii. Dar, în timp ce Manole primește acuzațiile nedrepte, apare Mira, spre uimirea zidarilor care se consideraseră trădați, femeia predestinată a însufleți biserica și a-i asigura trăinicia. Mira aflase de la starețul Bogumil – căruia i se datorește apariția ei la locul construcției – de hotărârea neomenească a celor zece și vine să-i împiedice de la o *faptă* sângeroasă. Întrebările femeii rămân fără răspuns și considerăm că tăcerea apăsătoare care coboară între ei nu este numai un excelent efect scenic creat de dramaturg, ci are o adâncă semnificație în planul ideilor. Tăcerea este „*așteptarea întru împlinirea jertfei*”²²⁷, este prima treaptă a deschiderii spre revelație, care anticipează creația, căci „*conform tradițiilor, înainte de creație ar fi fost tăcere, și tăcere va fi la sfârșitul timpurilor*”²²⁸.

²²⁷ Octav Șuluțiu, *Lucian Blaga. Semnificația Meșterului Manole*, în vol. *Pe margini de cărți*, Editura Miron Neagu, Sighișoara, 1938, p. 200.

²²⁸ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. 3, p. 343.

În prim plan dramaturgul situează frământarea interioară a lui Manole, element nou față de scenariul mitic al baladei *Monastirii Argeșului*. Cei nouă zidari sunt adjuvanți a căror prezență e necesară pentru îndeplinirea actului ritualic al sacrificiului, rolul lor fiind de executanți în timpul procesului creator. Apariția lor scenică de la sfârșitul primului act și până la finalul piesei scoate și mai mult în evidență diviziunea eurilor lui Manole. Totodată ei sunt în opoziție cu meșterul. În timp ce Manole urmărește atingerea unui înalt ideal, ca orice creator, zidarii sunt interesați de realizarea unui câștig material. Opoziția dintre aceștia este metaforic sugerată de Blaga la sfârșitul actului al doilea, când, după ce toți jură, „*O umbră mare bine hotărnicită cade între ei*”. Umbra coborâtă misterios și care îi separă considerăm că simbolizează reflectarea demonicului creator de dincolo de conștiință, suveran, fascinant și divinatoriu. În jocul scenic, umbra sporește atmosfera de mister, specifică mitului. Poate mai mult decât în oricare piesă de teatru a lui Lucian Blaga, se resimte aici viziunea filosofului culturii despre demonic. Manole ca și Constructorul Solness din piesa omonimă a lui Henrik Ibsen e, în actul al doilea, tot mai mult dominat de acel demon al creației care cheamă „*dinlăuntru puterile de afară*” și „*căruia trebuie să te supui – de vrei sau chiar de nu vrei*”²²⁹. Din momentul când acceptă necesitatea sacrificiului, orice opreliște dispare, căci „*Demonicul e o putere căreia nu-i rezistă nici individul în care izbucnește, nici mulțimea docilă, care îl înconjoară pe acesta. Demonicul lucrează în mare parte în întuneric, «inconștient», dar cu atât mai distrugător de zăgazuri*”²³⁰. Demonicul lucrează în Manole „*ca o putere immanentă*”²³¹. În eroul acestei drame regăsim întregul „*complex de fenomene*” care se circumscrie demonicului: „*instinct creator, putere fascinantă de înrâurire, intuiție divinatorie, ritm*

²²⁹ H. Ibsen, *Constructorul Solness*, în *Teatru*, vol.III, Editura pentru Literatură Universală, București, 1966, p. 425.

²³⁰ Lucian Blaga, *Daimonion*, în vol. *Zări și etape*, ed. cit., p. 182.

²³¹ *Ibidem*.

vehement de viață”²³². Această putere care acționează ca o fatalitate, „*putere magică și rară*”, zdruncină echilibrul interior al meșterului și, odată cu zidirea Mirei, îl determină să depășească durata profană, pentru a pătrunde într-o alta, transumană, căci opera (aici biserica) „*e ceea ce unuia singur îi e dat să înfăptuiască pătruns de cea mai înaltă taină cerească*”. Creația mare se va înfiripa „*din tot ce este mai profund, mai nobil, mai generos în ființa umană, iar aceasta este iubirea*”²³³, este Mira, al cărei suflet „*se vădește cel mai curat*”.

Asistăm, în actul al treilea al piesei, la o dedublare a eului. Manole este cum niciodată n-a mai fost. Comunicarea între el și soția lui devine aproape imposibilă, întrucât între ei stăruie *duhul* patimii de a crea. Dramatismul devine și mai puternic prin translația planurilor: de la terestru la cosmic, de la uman la sacru. Spațiul închis, limitat, care marchează umanul, capătă o altă substanțialitate prin transfigurarea ființei dragi în catalizator al sacrului, căci Mira nu va fi nici căprioară (simbol al inocenței, al frumuseții pădurilor românești), nici izvor (simbol al vieții), ci „*altar viu*” între blestem și jurământul care l-a învins pe creator. Altarul, simbol al sacralității, un fel de *axis* spre care converg toate liniile arhitecturale, un centru al lumii, „*reproduce în miniatură ansamblul universului*”²³⁴.

Puternica tensiune dramatică reclama echilibrul pe care Lucian Blaga îl realizează prin simbolul *jocului*. Manole, pentru a-și domina suferința, transformă actul jertfirii în joc. „*Omul e în chip deplin om numai când se joacă*”, spunea Friedrich Schiller și ideea aceasta se resimte nu numai în drama *Meșterul Manole*, ci și în alte piese ale lui Lucian Blaga: *Tulburarea apelor*, *Ivanca* și *Zamolxe*. Viața și arta se împlinesc prin joc, căci acesta este un simbol al luptei omului cu Thanatos, cu toate forțele potrivnice și cu el însuși, cu slăbiciunile și temerile sale. Jocul este microunivers în care

²³² *Ibidem*, p. 183.

²³³ Liviu Rusu, *Viziunea lumii în poezia noastră populară*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1967, p. 303.

²³⁴ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. I, p. 90.

fiecare își are rolul și locul său și în care regulile trebuie respectate, fără ca ființa să fie privată de libertate. El „*permite trecerea de la starea de natură la starea de cultură, de la spontan la voit*”²³⁵. În joc este revelată esența fapturii, latura ei sacră și creatoare. Poate de aceea în scena *jocului* atmosfera care emană e de pace sufletească, de liniște metafizică. *Jocul* în care este atrasă Mira e unul al vieții și al morții necesare, deci creatoare, în care se întâlnesc profanul și sacrul, umanul și divinul. Ieșirea din spațiul închis al construcției este imposibilă și pentru Mira și pentru Manole. Eliberarea nu se poate face decât pe verticală, prin spiritualizare. Acceptând jocul, „*partea luminei*” pentru artist, Mira își acceptă destinul care este tragic.

Prin *joc* dramaturgul face translația de la imediat la transcendent. Astfel, actul al patrulea este actul definitivării construcției, act dominat de dinamism, în care „*pârjolul creației*” și tristețea fără vindecare ce învăluie sufletul lui Manole anulează durata obiectivă, profană. S-au scurs „*fără alinare*” nu șapte zile, ci pare-se că ani întregi. Dimensiunea destinului creator, „*tragică și magnifică în același timp*”²³⁶, deși cunoaște limite prin *frânele transcendente*, odată sacrificiul consimțit și realizat, nu se mai poate replia pe nici una dintre dimensiunile umane: psihică, spațială sau temporală. „*Plin de răscoadă, de somn și de moarte*”, căci energia creatoare s-a consumat prin împlinirea misiunii de artist, Manole devine un *străin* (în accepție camusiană) „*în mare singurătate și-n veșnică pierdere*”. Pe măsură ce biserica se înalță, suferința lăuntrică a meșterului sporește. El este mânat de impulsuri opuse, de o puternică antinomie lăuntrică.

Îndeamnă zidarii să lucreze „*Fără odihnă, fără sete, fără foame*” ca vaietul să înceteze în zid. Modul în care zidarii sunt zoriți este expresia propriei sale stări febrile, a dezechilibrului sufletesc pe care nimic nu-l mai poate reface și pentru care nimic nu e „*destul de repede*”: „*Zoriți fără sete,*

²³⁵ *Ibidem*, vol.2, p.180.

²³⁶ Lucian Blaga, *Impasurile destinului creator*, în *Opere*, vol.9, *Trilogia culturii*, ed.cit., p. 459.

fără foame. Pentru chinul meu destul de repede nimic nu este. Ridicați, măsurați, amestecați și zdrobiți. Zidurile să crească, frunțile să izvorască șiroaie. Fără încetare, zi și noapte! Clopotele – călite de fulger mi le doresc! Încă o duminică, încă două, încă trei! A treia duminică le veți auzi limpezi și sus, răspunzând nedreptății din adâncimi. Grăbiți, zidari!”

Antagonismul atât de pronunțat în actul al patrulea între durerea omenească a celui care și-a jertfit soția și ale cărui gesturi se răsucesc neașteptat (cu furie lovește zidul în încercarea de a slobozi femeia imolată), până la dilatarea realului (zidarii sunt acum „scăfârlii înholbate”, ucigași, „dracii lui Hristos”) și actul creator, act revelator, care permite transcendența, „deschiderea-luminatoare a ființei” cum spune Heidegger²³⁷, creează un sentiment de „sufocare” și de aici, necesitatea metafizică a meșterului de „loc”: „Zoriți! Nu stați cu pumnii în șolduri. Că nu sunteți femeiuști netrebnice în poarta plăcerilor! Sunteți pe schelele minunii! La o parte – să trec! Am băut turbările jurământului, că clădim de-acum cu mințile arse. Loc, îmi trebuie loc! Nimic nu e bine. Temeliile lumii sunt fără de noimă. Când El a clădit, ce a jertfit? Nimic n-a jertfit nici pentru țării, nici pentru țărâmurii. A zis și s-a făcut. Și totuși mie totul mi-a cerut. Loc, vreau loc! (ia un spărgător enorm de oțel și, învârtindu-l, dă în zid). În lături, să mă pot învârti! La ce stați, de ce nu lucrați?! (lovește) Loc! Vaierul prin piatră pătrunde. În lături! Alte măsuri, pentru alte ferestre! Alte cercuri, temelie turelor! Mai înalt decât le-a voit începutul, în tulpină mai subțiri decât în cântecul bucuriei! (lovește) Loc!...”. Vaierul pe care numai Manole îl aude din zid e însuși glasul conștiinței lui de om și el nu poate fi decât permanent atașat de ceea ce i-a fost dat, de „femeia din miazăzi”, „lumină” și „stea”.

Suferința lui Manole este cu atât mai mare și mai greu de suportat cu cât artistul conștientizează că sacrificiul nu l-a făcut din orgoliu, ci dintr-o necesitate interioară impusă de

²³⁷ Martin Heidegger, *Scrisoare despre „umanism”*, în vol. *Repere pe drumul gândirii*, Editura Politică, București, 1988, p. 307.

logica internă a evenimentialului, de o *frână transcendentă*. Marele Anonim oferă destinului creator șansa de a duce „*existența într-un mister și revelare*”, iar misterul întotdeauna opune rezistență. Prin înfăptuirea operei, umanul s-a consumat la cea mai înaltă dimensiune a existenței sale. Pentru Manole, „*ceasul*” „*a încetat*”, gândul e „*rupt*”, sufletul sângerează „*la porți închise*” și tot ce a rămas e „*sălbăticia cuvântului*”, adică dramatica luciditate a *faptei* sale, luciditate care anticipează autosacrificiul. Ideea pe care Lucian Blaga o exprimă în **Trilogia culturii** despre esența operei folclorice o regăsim în piesa sa: „*Creația își are pârjolul ei. Meșterul Manole și-a zidit soția sub pietre și var pentru ca să înalțe biserica. Surprindem gâlgâind în această legendă ecoul crud al conștiinței sau al presimțirii că o creație trece peste vieți și devastează adesea chiar pe creator. «A crea» nu înseamnă pentru creator dobândirea unui echilibru, după cum o prea naivă și plată interpretare ar vrea să ne facă să credem. Se creează cu adevărat cel mai adesea numai la înalte tensiuni, cărora organele de execuție nu le rezistă totdeauna. Creația sfarmă adesea pe creator.*”²³⁸

Nimic nu poate egala frumusețea creației dăruită veșniciei și curajul metafizic al zămislicitorului ei, neînțeles decât de Bogumil și Găman, curaj pentru care boierii și călugării îi cer lui Vodă osânda. Însă Manole se aruncă în văzduh, gestul său semnificând eliberarea de contingent. Blaga dovedește că statutul artistului nu cunoaște constrângeri raționale, logice. Arta îl ajută pe om să dobândească o nouă condiție a demnității lui în fața limitelor, a obstacolelor, a misterului. Conflictul eurilor lui Manole nu ia sfârșit decât odată cu moartea acestuia. Finalul dramei relevă, prin strălucirea bisericii („*Doamne, ce strălucire aici și ce pustietate în noi!*”) latura eternă a ființei umane, modul ontologic plenar de a învinge dușmanul nostru *en titre*, Timpul.

Opinia formulată în 1919 de Alice Voinescu asupra operei teatrale a lui Henrik Ibsen își găsește valabilitatea și în

²³⁸ Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 443.

cazul creației dramatice blagiene în general și a *Meșterului Manole* în special: „*Partea pozitivă a concepției lui Ibsen îmi pare că se ascunde mai mult în sensul pe care îl dă el morții, decât în cel al vieții. Moartea eroilor lui nu înseamnă niciodată sfârșirea conflictului, încheierea problemei în Nirvana. Moartea ibseniană este tocmai învierea problemei morale [...]. Moartea voluntară este pentru Ibsen mijlocul estetic de a crea libertatea voinței. Emanciparea acesteia de sub teama neînțelegerii fizice asigură eroilor posibilitatea de a se afirma ca ființe morale*”²³⁹.

La aceasta adăugăm concepția blagiană potrivit căreia omul devine creator de cultură, deci *om deplin* numai „*trăind în mister și pentru revelare*”²⁴⁰, fapt posibil printr-o mutație ontologică în sine însuși. În încercarea de a-și revela misterele, ființa umană înfăptuiește creația, opera care este un triumf al vieții. În realizarea actelor de creație, artistul este dirijat de categoriile conștientului, dar mai mult de cele ale inconștientului, numite „*categorii abisale*”. Or, „*categoriile abisale*” sunt frânele transcendente stabilite de Marele Anonim pentru ca omul să nu i se substituie, iar echilibrul cosmic să fie menținut. Cenzura, *frâna transcendentă* este determinanta tragică a destinului oricărui creator de geniu. Însă opera, act de cultură prin excelență, conferă ființei umane maxima condiție pe care o poate dobândi în Univers.

În spirit expresionist, personajele nu mai sunt caractere, ci „*idei înzestrate cu voință, idei ce mișcă din adâncimi nebănuite omenirea*”, „*ființe care condensează în energică sinteză viața în una din multiplele ei înfățișări*”²⁴¹, sunt simboluri ridicate la rang de universalitate.

²³⁹ Alice Voinescu, *Henrik Ibsen*, în vol. *Întâlnire cu eroi din literatură și teatru*, Editura Minerva, București, 1983, pp. 62-63.

²⁴⁰ Lucian Blaga, *Geneza metaforei și sensul culturii*, în *op. cit.*, p. 445.

²⁴¹ Lucian Blaga, *Filosofia stilului*, Cultura Națională, 1924, p. 71.

III.2.3. Mitul poetului cetății – *Anton Pann*

Fără îndoială, un alt *eu* al creatorului este, în opera dramatică, Anton Pann. Principiul estetic formulat de Lucian Blaga, pe care l-a urmat în mod consecvent, evidențiază frecvența motivelor mitice în opera sa, motive folosite întotdeauna în spiritul libertății creatoare, modificate și amplificate după necesități. Născocirea „la fiecare pas” a motivelor mitice s-a impus mereu ca o necesitate. Este și situația ultimei piese, *Anton Pann*, ce întregeste universul dramatic blagian. Scrisă în 1945, drama în trei acte a fost publicată integral două decenii mai târziu, în aprilie 1965, în paginile revistei „Teatru”. *Anton Pann* completează *nucleul* care valorifică dramatic mitul creatorului. În concepția blagiană, destinul creator poartă în el ceva măreț și tragic. Acest destin poetul-filosof îl înțelegea „*ca o traiectorie spirituală în urmărirea unei statornice ținte*”²⁴², ce permite omului „*să prefacă imediatul în orizont unic*”²⁴³ al său. Autorul conturează aici destinul tragic al poetului, destin aflat într-un raport de determinare față de derivatul socio-uman. Anton Pann este o altă *față* a creatorului. El nu e omul cucernic ca Noe căruia i se arată divinitatea pentru a-i încredința misiunea salvării vieții prin creație și nici ca Manole, geniul stăpânit de demonic, capabil de jertfire întru durabilitatea operei. În Pann, Lucian Blaga a întruchipat simbolul poetului cetății care în urcușul pe „*nebănuitele trepte*” ale artei se ciocnește de umanitatea care-și dezvăluie fațetele contrastante, iar această ciocnire îl aruncă într-o adâncă neliniște spirituală și sufletească.

De ce tocmai Anton Pann? este interogația căreia i-au căutat răspuns, dintre criticii literari, V. Mîndra și Mircea Ghițulescu²⁴⁴. E posibil ca, așa cum afirmă V. Mîndra, poetul să fi fost ales „*ca un emerit reprezentant al «matricei stilistice» naționale, nu atât pentru specificul intrisec al operei, cât datorită faptului că Pann sugerează concepția folclorică și prin*

²⁴² Lucian Blaga, *Geneza metaforei și sensul culturii*, în *op. cit.*, p. 458.

²⁴³ *Ibidem*, p. 462.

²⁴⁴ Mircea Ghițulescu, *op. cit.*, p. 99.

urmăre ideea substratului colectiv al «spațiului» românesc în spiritul unor cunoscute teze blagiene, desigur evolute, scoase de sub tutela deplină a transcendentalului”²⁴⁵. În **Spațiul mioritic**, filosoful teoretizează ideea pitorescului care „a invadat metafizica și mitologia populară”²⁴⁶ și care conferă țăranului din răsăritul Europei un stil de viață „de-o incomparabilă discreție”²⁴⁷. Acest pitoresc a căpătat chipul „sfătoșeniei” în înțelepciunea populară creatoare a nenumăratelor proverbe. În spațiul nostru cultural, Anton Pann este un caz singular, pentru că e unicul care a înmănuncheat cu neobișnuită iscusință și „duh pitoresc” aceste creații folclorice și, mai mult decât atât, el a trăit proverbul. Motiv pentru care Lucian Blaga e îndreptățit să opineze că „în Anton Pann s-a întrupat pe deplin întâia și ultima oară proverbul românesc și spiritul latent al acestuia. Apariția lui Anton Pann a fost în felul său desăvârșită”²⁴⁸. Prin urmare, „dragostea de pitoresc”, echivalentă cu o „determinantă stilistică”, organică, l-a invadat în sens creator pe autorul antologiei *Spitalul amorului* și în el dramaturgul a găsit „un redescoperitor al mitului în poezie, un simbol mitic”²⁴⁹, corespondentul ideal al poetului cetății, sinteză a geniului popular. Astfel, Anton Pann a devenit, spiritual și sufletește, cel mai potrivit *alter ego* al lui Lucian Blaga.

Pentru a crea impresia verosimilului, aproape toate numele personajelor din piesă au fost alese de pe mormintele din cimitirul Bisericii Sf. Nicolae și al Bisericii Sf. Treime din Șcheii Brașovului, iar evenimentialul este plasat într-un timp obiectiv determinat, anul 1830, deși documentele atestă trecerea lui Anton Pann prin Brașov în 1821, când intră psalt la Biserica Sf. Nicolae și apoi în 1828 după ce răpise o călugăriță de la Mănăstirea Dintr-un Lemn. Evident, unele aspecte ale

²⁴⁵ V. Mîndra, *Incursiuni în istoria dramaturgiei române*, Editura Minerva, București, 1971, p. 178.

²⁴⁶ Lucian Blaga, *Spațiul mioritic*, în *Opere*, vol. 9, *Trilogia culturii*, ed.cit., p. 271.

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 263.

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 272.

²⁴⁹ Eugen Todoran, *op. cit.*, p. 193.

biografiei lui Anton Pann n-au constituit pentru poetul-filosof, legat suflutește de Șcheii Brașovului, decât un pretext, deoarece „*realismul evocării*”²⁵⁰ este punctul de plecare al dramatizării destinului unui spirit neliniștit, plin de vitalitate și de doruri, pentru ca apoi imaginea lui să fie coborâtă în mit.

Personajul central este ancorat în „matca” socială pentru a i se scruta dimensiunile lăuntrice, psihologice. „*La întretăierea a două împărății*”, „*a Neamțului și a Turcului*”, autorul proiectează o umanitate picarescă, ea însăși purtătoare a încărcăturii dramatice. În centrul acestei lumi se află omul pasionat de creație, înconjurat de „*o lumină crudă, de jurnal intim*”²⁵¹. Prezența în decorul scenic de la începutul piesei a ceasului de perete este simbolică, la fel ca în *Daria* și în *Ivanca*. Ceasul indică nu doar curgerea ireversibilă a timpului, ci anticipează inexorabila „mare trecere” spre moarte. În cârciuma „La Povestea vorbei”, mediu pitoresc, Pann, care la început scrie, „*cufundat în sine*”, face un efort de a se desprinde din universul lui și cu un gest „*taie fumul*”, imagine simbolică a reunirii conștiinței artistice cu lumea exterioară. *Trezirea* și reintegrarea în universul imediat, printre „*blajini*”, cum îi numește pe Bidu, Spuderca și Cocorandu, se produce treptat, de la meditație: „*Vedeți voi raza asta, măi blajinilor? O poți pipăi ca o întrupare de sus! O poți prinde cu mâna! Când atingi minunea – iese din ea fum și praf! E ca o explozie! S-a rătăcit raza printre voi – și voi râdeți*” (Actul întâi, Tabloul 1, Scena I) la concretizarea dimensiunii reale a timpului: „*Astăzi e – duminică? Zău, c-am uitat!*”.

Nimic nu e supradimensionat în ultima piesă scrisă de Lucian Blaga. Personajul exponențial, de data aceasta omniprezent, e coborât printre oameni în proporțiile realiste, firești. În spațiile evenimentialului: la cârciuma Nușcăi, pe străzile Brașovului, în salonul unde e organizat balul mascat, Pann e înfățișat în hainele lui lumești. În planul existenței oamenilor simpli poetul caută frumosul și marile adevăruri. La

²⁵⁰ Mircea Ghițulescu, *op. cit.*, p. 99.

²⁵¹ Titus Bărbulescu, *op. cit.*, p. 81.

cârciuma veche din Șcheii Brașovului unde „*suflă cârciumăresei snoave și cântece de lume făcute de el*”, găsește locul de refugiu, un fel de *înveliș* al realității complexe și dureroase. Aici e înconjurat de oameni cu poftă de viață, puși pe șagă, vorbăreți, capabili să se exprime în zicale „*gata înmănunchate*”. Una dintre replicile lui Bidu este, în acest sens, elocventă:

„Când lacomii ăștia au auzit de pelin și covrigi, li s-au înecat ochii în lacrimi, dar lăcomia de multe ori strică omenia și d-aia n-are ursul coadă. Ochii omului sunt din mare, că se bucură tot la mare. Dar ce folos de-o fi lacom la tot ce vede și sărac la minte?! Că musca pentru puțină dulceață își răpune viața, iar șoarecele nu-ncapă pe gaură și-și leagă și-o tîgvă de coadă. De multe ori cine îmbrățișează multe, puține adună, căci doi pepeni într-o mână nu se pot ținea și cu curu-n două luntre nu poți șede. Lacomului cât să-i dai, el nu zice ba. De la cinci pâni miezul, de la nouă colaci coaja. El aduce închinare pântecului pastramă și ridichi, ca să se-mplinească scriptura, că două bătăi strică, dar două mîncări nu!

(Râd toți cu poftă)

Iar răsul ajută la-nfulecare! Dacă șarpele ar ști să rîdă – nu i s-ar opri broasca-n gât!ej!” (Actul întâi, Tabloul 1, Scena I).

În acest microunivers populat cu personaje picarești, din care nici travestiul nu lipsește (în Scena II haiducul Groza apare îmbrăcat în costumație de ursar), străbate o lumină caldă, izvorâtă din acea curățenie sufletească ce conferă o anumită noblețe firii umane. Lumea este *matricea* generatoare a creației lui Anton Pann. El nu este tipul creatorului detașat de oameni, care să-și zămislească opera în însingurare ca Noe sau ca Meșterul Manole. Spre deosebire de aceștia, libertatea lui creatoare se păstrează numai prin deschiderea spre semenii. De aceea, atmosfera în care este introdus personajul la începutul și la finalul piesei este plină de ritmul și de elanul vital,

reminiscențe ale dionisiacului. Poetul cetății, care compune versuri în cinstea haiducului Groza și pentru lumina sufletelor celorlalți, este un caracter excepțional. Numai trăind în zarea metafizică a creației pentru oameni, el are valoare, mai ales valoare morală, care-i conferă demnitatea de a se distinge de ceilalți. De aceea, răspunsul pe care-l dă unuia dintre pandurii care intră „La Povestea vorbei” pentru a-l căuta pe haiduc, la întrebarea „*Cine ești dumneata?*”, este ironic: „*Eu nu-s haiduc. Eu nu-s nimic! Eu nu sunt decât Anton Pann, poet și cântăreț de strună!*” (Actul întâi, Tabloul 1, Scena IV). El singur își cunoaște adevărata dimensiune spirituală, atât de contrastantă cu cea socială. Acest aspect este foarte bine evidențiat în Tabloul 2 al primului act, în timpul dialogului cu unul dintre personajele individualizate ale dramei, Coana Safta, un fel de Mecena feminin, zgârcită, care mereu întârzie cu plata. Maniera de a se sustrage obligațiilor financiare pe care le are față de poet dovedește meschinăria femeii care încearcă să-l înjosească pe creator, pretextând imperfecțiuni stilistice ale creațiilor lui:

„Ești prea încrezut, Anton Pann. te porți cu gândul că nu mai sunt și alții cu meșteșug! Tu nu-mi faci decât rime împerecheate, alții se pricep și la rime cari se împletesc. Apoi, la ritmuri ești de multe ori nebăgător de seamă. Sunt eu de vină că te ivești dator? Îți scad din simbrie câte zece parale de fiecare rimă nedeplină și câte cinci de fiecare poticneală. Nu mai îngădui licențe pe socoteala mea!”. (Actul întâi, Tabloul 2, Scena VI)

În salonul ei aranjat în stil Biedermeier vin amorezații ca „*să ceară sfaturi*” „*și să caute mântuire*” ca într-un „*Spital al amorului*”. Acestora ea le vinde versurile create de Anton Pann, „*poetul domol*”, aflat „*la dispoziția coanei Safta*”, el, singurul care poate să facă isprăvi la fel de mari ca ale haiducului Groza, „*nu cu fapta, dar cu închipuirea*”, căci, în loc să stingă „*sub paloș capete de negustori și bogătași*”, taie „*numai capete de trandafiri*”.

O altă ipostază a *ciocnirii* concrete a creatorului cu umanul o evidențiază dramaturgul în dialogul dintre Pann și soția sa, Ioana. Vitalismului din primele scene ale actului întâi, i se opune egoismul Ioanei, iar puritatea sufletească a lui Pann e completată de demonism, Lucian Blaga definind prin aceasta dubla dimensiune a celui ce se dăruiește creației, dimensiune pe care o întâlnim și la Noe și Meșterul Manole. Omul de lume Anton Pann, alesul, zămislatorul de frumuseți nu cunoaște decât o singură iubire care cuprinde două ființe atât de dragi lui: Ioana și fiica sa, Gabi. Personaj episodic, Ioana este în piesă unul din *nodurile* care influențează evoluția conflictului dramatic către deznodământul tragic. Ea trăiește în ființa lui Pann, în gândurile și în visurile lui de iubire, a devenit sângele lui, ziua, noaptea și străfundul, izvorul, aerul și lumina. Limitele femeii, incapacitatea de a înțelege libertatea celor ce creează, a *neadormiților*, *chinuiților*, *nerăsplățiților luminii*, prin necesara *atingere* care-i strică „*până-n măduvă*”, augmentează confruntarea dramatică dintre naturile umane, neliniștile spirituale și morale ale artistului:

„Pann

Nu răscoli în mine toată amărăciunea, Ioano! Curge prin mine ca nămolul, ca plumbul greu – amărăciunea. Sălășluiesc între ispite și nevoi – și trebuie să râd, căci numai râsul mă mai face să uit! Sunt mâhnit, Ioano, pentru tine și pentru Gabi, că apa nu ne vine la matcă, precum aș vrea! Mi-a dat Dumnezeu daruri, însă n-am noroc. Câteodată numai, arar, mi s-arată o lumină, dar până să trag jeraticul – rămâne cenușa! Câteodată mă mângâi cu gândul că poate n-am noroc, ca să vorbească în mine și mai tare darurile. Oricum, chiar și o asemenea mângâiere nu e decât un vuiet deșert, și sunt amărât, și râd ca să uit”. (Actul întâi, Tabloul 2, Scena IV)

Ca în teatrul pirandellian, Lucian Blaga urmărește nu reflectarea obiectivă a realității, ci condensarea stării spirituale și sufletești a poetului cuprins de demonia ce nu cunoaște măsură și îngrădire:

„Pann

Este, Ioano, recunosc. Este în mine și altceva, este oarecare nebunie și-un vuiet care cere ceva, un pic de zăre și-un strop de îngăduință – să nu mi se numere pașii, să nu mi se măsoare drumurile, să nu mi se cântărească cuvintele. Este în mine o nebunie care vrea să se cheltuie, și-o căldură care crește când se dăruie, care se stinge când vrei s-o aduni!”. (Actul al doilea, Tabloul 1, Scena II)

De aceea, creatorul nu poate fi el însuși decât pierzându-se pe sine printre oameni și lucruri, înfruntând „*valul și-ntâmplarea*”. Erou al cunoașterii, ca orice poet, Pann, prin forța împrejurărilor, este târât într-o intervenție dramatică. Noaptea, pe una dintre străzile Brașovului, îi pândește pe doi îndrăgostiți, Catinca Stinghe și Napoleon Furnică și li se adresează în versuri după datina orientală pe care Pann o știa din Ispahan, după cum îi va mărturisi coanei Safta:

„(...) Da, mai degrabă-n Ispahan, acolo am zăbovit cândva un an întreg. Vezi dumneata, acolo – precum îmi amintesc – e datina, de întâlnești prin târg, pe uliți, vreo femeie, frumoasă mai ales, se cere să nu treci mut pe lângă ea, să-i spui ceva, un vers măgulitor sau vreun cuvânt care s-o-ncânte. Așa e datina. Bărbatul, ce-o-nsoțește, chiar soțul ei de-ar fi, chemat e – tot prin datină – să mulțumească trecătorului, ce spune versul, cu un salut sau cel puțin cu un cuvânt de cuviință” (Actul al doilea, Tabloul 2, Scena III).

Dar în loc de salut, pentru că cel care comandase versuri pentru iubita lui se simte jignit, răspunde cu un glonț și îl rănește pe Anton Pann. De aici va surveni și moartea „*cântărețului în strănă*”, nu înainte de a trăi drama iubirii, deoarece soția și fieta îl părăsesc, și de a cunoaște tot felul de neplăceri, pentru că epitropia îl concediază, iar editorul care îi publică opera îl consideră dator și îl dă în judecată. Deși unele

scene lasă impresia de artificial, cum sunt dialogurile Pann – coana Safta din ultimul act, când aceasta mișcată de suferința poetului, e mult mai înțelegătoare, mai umană, scena din finalul textului, dar mai ales cea în care Pann este rănit, dramaturgul le introduce în piesă pentru a evidenția și mai mult contrastul, pe care el însuși l-a simțit, între vocația artistului și destinul său. Adevărul nu poate fi înțeles decât atunci când el devine viață în personajul-idee, simbol al creatorului, „*privighetoare*” a cetății.

Singurele personaje ale textului dramatic, a căror conștiință rămâne nescindată, sunt Anton Pann și haiducul Groza. Ei simbolizează „*starea de inocență*” a Firii umane, proiectate de gândirea mitică blagiană pe fundalul lumii moderne neîncrezătoare, reticente în fața valorilor ei. Groza, travestit în ursar, paznic de noapte și apoi în poștașul Panțu, haiducul cu imaginea căruia ceilalți îl confundă uneori pe Pann, este *umbra* conștiinței poetului, cel care îi este mereu alături, mai ales în momentele grele de suferință și de singurătate. Și în Pann și în Groza există o nestăvilită vitalitate, o putere de evadare din contingent, pentru întoarcerea în spațiul purității, al omenescului, acolo unde spiritul nu mai trebuie să se supună conformismelor. De obicei, în dramele blagiene situația dramatică determină un comportament activ al eroului. Așa se întâmplă în *Arca lui Noe* și în *Meșterul Manole*, texte care se circumscriu mitului creatorului. În *Anton Pann* situația-limită (rănirea lui Pann și părăsirea lui de către Ioana și Gabi), determină comportamentul pasiv al eroului exponențial. Suferința lui lăuntrică nu e generată de determinismele și nedreptățile de natură socială, ci de pierderea „*iubirii unice*”. Mitul iubirii, frecvent în opera lirică și dramatică a lui Lucian Blaga este aici subiacent mitului poetului cetății. Erosul e implicat în destinul creatorului, aflat în diversele sale ipostaze prin Noe, Meșterul Manole și Anton Pann. În *Meșterul Manole*, Erosul este principiul universal care îngemănează sub aripa-i cosmică femeie și biserică, deci ființă omenească și operă, căci, pentru Manole-artistul, Mira și construcția pe care o înalță sunt una. În tragedia blagiană, iubirea e înălțată la dimensiuni

cosmice. Nu la fel o concepe dramaturgul în *Anton Pann*, unde Erosul devine ambivalent. Pe de o parte, pentru poetul Anton Pann, Erosul se întruchipează în iubirea de o clipă, frântă, pentru frumoasele Braşovului (Nuşca, Catinca), muze inspiratoare ale versurilor sale, spirite catalizatoare, iar pe de altă parte, pentru omul Anton Pann iubirea unică, de o puritate absolută este trăită pentru o singură fiinţă, pentru Ioana:

„Pann

(...) *Am îndrăgit patima... mi-a plăcut jocul... în străfund n-am cunoscut decât suferinţa... Gluma şi râsul meu au scânteiat câte-o clipă peste un adânc de tristeţe... S-a întâmplat, nu arar, să-ncerc o aventură sau alta, stăpânit am fost totdeauna numai de suferinţa iubirii mele, care-mi devenea de neîndurat...*”. (Actul al treilea, Tabloul 2, Scena V)

Fără să ştie, Pann se confesează la balul mascat chiar soţiei sale, adusă de peste munţi de haiducul Groza, şi abia în ultima clipă, căci după ce o revede eroul moare, aceasta conştientizează înspăimântătorul gol pe care plecarea ei l-a generat în străfundul fiinţei celui ce în perioada de suferinţă a fost însufleţit de „*neuitare*”. Dintre eroinele teatrului lui Lucian Blaga, Ioana este personajul cel mai puţin conturat, lipsit de vitalism şi de forţă dramatică. Ea nu are nici capacitatea de a se opune *nebuniei* bărbatului şi de a-i fi alături până la capăt, ca Ana, şi nici puterea de dăruire totală a Mirei, pentru ca visul omului iubit să se împlinească.

Finalul melodramatic al piesei, forţat, ni-l înfăţişează pe poetul Anton Pann stingându-se „*cu marea bucurie*” de a o fi revăzut pe femeia iubită, negurile „*grele şi groase*” prin care a trecut timp de un „*an lung*” risipindu-se pentru o clipă, căci „*dorul cumplit*” de fetiţa lui rămâne neîmplinit. Pann moare, aşa cum a trăit, înconjurat de oameni, de iubire care îi luminează calea pe „*drumul robilor*”.

Anton Pann face parte, alături de Zamolxe şi de Meşterul Manole, din galeria eroilor tragici care opun

„prăbușirii exterioare” înălțarea interioară și care, în final, „se încoronează în moarte”²⁵².

Prin ultimul său text dramatic, Lucian Blaga revelează condiția dramatică a creatorului în lume. Dacă în *Meșterul Manole* forțe de neînțeles, „frâne transcendente” ale Marelui Anonim se opuneau împlinirii destinului unui om de geniu, unui artist de excepție, în *Anton Pann* „frânele” sunt forțele reale ale opoziției, determinismele sociale, mediocritatea, limitele firii umane.

Liricul e completat de satiric, tonul grav de umorul fin, „verbalismul poetic” de „tăcerile substanțiale”, într-o piesă-spectacol, a cărei ținută dramatică este inferioară celorlalte texte teatrale blagiene. Eroul, Anton Pann, este singurul personaj al operei asupra căruia autorul a trimis suflul dramatic. Toate celelalte personaje – Groza, Nușca, Ioana, coana Safta, Ciurcu, Protopopul Niculaie, etc. – gravitează în jurul personajului exponențial și nu au contur, viață scenică decât prin acesta.

Puterea de a iubi și de a crea printre oameni și pentru oameni ia chipul eroului dramei, care devine un simbol. Prin acest simbol, autorul a realizat și a exprimat dramatic un mit, mitul poetului cetății, care continuă și mereu va continua să se reproducă sub alte chipuri.

III.3. Mitul omului-pasăre – *Avram Iancu*

În „*alchimia mitului*”²⁵³ ce l-a preocupat constant de-a lungul carierei sale scriitoricești, ne introduce Lucian Blaga și prin drama *Avram Iancu*, a cărei primă ediție a apărut la Editura „Dacia Traiană” din Sibiu, în 1934. Încă de la premiera absolută din 30 ianuarie 1935, pe scena Teatrului Național din Cluj, piesa s-a bucurat de succes. Autorul însuși, preocupat în mod deosebit de receptarea textului de către public, a asistat la

²⁵² Ștefan Aug. Doinaș, *Lectura poeziei*, Editura Cartea Românească, București, 1980, p. 450.

²⁵³ Ion Breazu, *Mit și istorie. Note în marginea lui „Avram Iancu” de Lucian Blaga*, în *op. cit.*, p. 275.

ultimele repetiții dinaintea premierei, iar pe vremea când se afla la Viena și piesa fusese primită pentru a fi jucată, îi scria lui Ion Chinezu că dorește ca decorurile să fie „*cât mai simple. De-un realism accentuat și vizionar*”²⁵⁴.

Nici una dintre dramatizările cu subiect istoric realizate anterior, și e suficient dacă amintim de *Vlaicu-Vodă* (1902) de Al. Davila, trilogia *Apus de soare, Vîforul și Luceafărul* (1909-1910) de Barbu Ștefănescu Delavrancea, *Pingala* (1915) de Victor Eftimiu, *Cuminecătura* (1925) de G.M. Zamfirescu, *Lupii de aramă* (1929) de Adrian Maniu, nu atinge valențele estetice ale dramei blagiene. Gândirea mitică a autorului ridică la valoarea de simbol un personaj istoric atât de cunoscut al revoluției pașoptiste din Transilvania. Avram Iancu devine în textul lui Lucian Blaga eroul mitic de esență tragică, simbol al „*omului deplin*”, al cărui destin se conjugă cu cel al neamului de moți, neam cu spiritul mereu treaz pe rugul marelui vis al libertății întru Ființare. „*Am voit, îi mărturisea dramaturgul, într-o scrisoare, lui Ion Chinezu, să fac din Avram Iancu un personaj tragic. Tragedia m-a interesat în primul rând, și nu instinctele noastre patriotice. De aceea, «istoria» am ridicat-o, pe cât am putut, pe planul legendei și al baladei, și al poveștii. M-am ferit de prea multe abuzuri istorice. N-am voit deloc să scriu o dramă istorică (...). Să rămânem în spațiul și în timpul legendei*”²⁵⁵. Dincolo de aparențe, de unele episoade și personaje care pot fi identificate în monografia *Avram Iancu* (1924), elaborată de Silviu Dragomir și care a constituit, cum remarcă Ion Breazu, izvorul istoric al acestei piese, se înalță în mit existența unui erou excepțional, în luminile și umbrele căreia Lucian Blaga a simțit „*o similaritate de destin*”²⁵⁶. Sentimentul de „*nadir al vieții*” ni-l comunică Lucian Blaga

²⁵⁴ Lucian Blaga, *Correspondență (A-F)*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1989, p. 205.

²⁵⁵ Apud Elisabeta Munteanu, *Motive mitice în dramaturgia românească*, Editura Minerva, București, 1982, p. 168.

²⁵⁶ Ion Bălu, *Viața lui Lucian Blaga*, vol. II, Editura Libra, București, 1996, p. 102.

într-un „*subiect atât de local*” înălțat „*la o potență cosmică*”²⁵⁷. Pieseii compuse dintr-un prolog și trei faze, autorul i-a conferit, așa cum a declarat, „*un caracter baladesc*”, pentru că acesta se potrivea „*materialului*”²⁵⁸. Construcția este simetrică, între prolog și ultimele două scene ale dramei, cu deschidere spre mit, desfășurându-se evenimente istorice, cărora li se atribuie o puternică notă de real, de verosimil. Cadrul din prolog, cu „*munți clădiți unul peste altul, cu plaiuri în care se deslușesc așezări ciobănești*”, cu „*pădure de goruni*” și „*o potecă în sus, pierdută numaidecât după stânci*”, este mitic, de transcendență, mai presus de istorie, un fel de *axis-mundi* pentru moți „*neam fără noroc*”. De aici, „*noaptea vede tăte stelele și ziua tăt Ardealul*” pasărea măiastră, fără somn, „*înaltă pân’ la umăru’ voinicului*”, care „*trebuie să fie ficior*”. Dialogul dintre Moțul și Baba creează impresia de refugiu al memoriei istorice în mit, în poveste. Însăși Baba, personaj simbolic, „*pare în adevăr Muma pădurii*”, ce veghează cu arma în mână pasărea măiastră. În literatura populară, Muma Pădurii e considerată uneori zână bună, dar de cele mai multe ori o zână rea, ființă antropofagă, de dimensiuni impresionante, în basme fiind asemănătoare zmeului²⁵⁹. Această divinitate ambivalentă din mitologia română se poate metamorfoza în ființă ambigenă, în călugăriță, într-un copac sau chiar într-o combinație de două regnuri²⁶⁰. Lucian Blaga răstoarnă imaginea mitică a acestei ființe demonice și o concepe ca pe o zeitate ocrotitoare nu numai a pădurii, ci și a neamului. „*Noi, românii, nota autorul în jurnal, mai cunoaștem și astăzi o mumă a pădurii, cel puțin în basme. De multe ori, memoria istorică se refugiază în povești. Chiar dacă această mumă a pădurii n-ar fi o rămășiță arhaică – și nu*

²⁵⁷ Pompiliu Constantinescu, *Avram Iancu. Dramă într-un prolog și trei faze; zece tablouri*, în „*Vremea*”, an VIII, nr. 383, 7 aprilie 1935.

²⁵⁸ Apud Ion Bălu, *op. cit.*, p. 104.

²⁵⁹ Cf. Ion Taloș, *Gândirea magico-religioasă la români. Dicționar*, Editura Enciclopedică, București, 2001, p. 88.

²⁶⁰ Cf. Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, Editura Albatros, București, 1983.

văd de ce n-ar fi –, bănuiesc palpitând în dosul unor atari figuri un străfund de mitologie și de magie a pădurii, un străfund geto-trac”²⁶¹. Acest personaj mitic, cu rol episodic în dramă, e închipuit cu capacități vizionare, dar și cu îndeletniciri vrăjitoarești, pe care le poate folosi mai ales când e vorba de „căpcăunii de jandari”: „Afară de asta, le spune celor doi jandarmi care-și fac apariția, luați seama și de mine vă cam feriți, că eu nu întrăb: cum vă merge și cum vă lăudați? – că jandari o nejandari – eu vă fac cu ulcica, și nu numai de spărietură. Ce leg eu cu venin, nu mai dezleagă tăte bisericile papistașe!” (Scena III). Acelorași personaje, când se aude cântecul păsării, li se adresează cu autoritate, anticipând evenimentele ce vor urma. Baba (Muma Pădurii) devine voce a conștiinței neamului de moți: „Ăsta-i ceasu’ rău, nu-i tulnic, domnule căprar. Împușcați pasărea ceea, și încă degrabă, că de unde nu, până dumirecă se face om. N-ați auzit cât e de hireșe și cum îndeamnă chietrele la răscoală? Anu’ ăsta o să pută a mort și dracu’ o să capete titlu de grof” (Scena III).

În atmosfera dominantă de mister sunt inserate note de lirism și de umor fin, elemente constitutive ale operei dramatice blagiene. Acestea le regăsim în replica metaforică a Moțului din prima scenă a prologului, în momentele de așteptare a metamorfozei *măiaștrei*, replică rostită aproape ritualic, relevabilă pentru o umanitate suferindă, nedreptățită, dar purtând cu sine în „înghețul istoriei”²⁶² dorul împlinirii supreme a Existenței, a Devenirii:

„Moțul

(A urcat. Câteva clipe tăcere)

Săru’ mâna și coroiatul plisc, pasăre fără somn.
Mare și nemișcată ca o troiță ești, umeri de cruce ai,
pene de arhanghel negru de așijderea. Săru’ mâna și
îchinare până la pământ.

(Se înclină puțin, că nu știi dacă o face a glumă sau nu)

²⁶¹ Lucian Blaga, *Luntrea lui Caron*, ed. cit., pp. 570-571.

²⁶² *Ibidem*, p. 90.

Dacă n-ar fi cu supărare, ți-aș pofți bună dimineața și la mai mare. Cum îți veni să stai aici de pază nouă săptămâni e cu adevărat, de mirare. Alte păsări, oricât de sfinte, se mai purecă, ori se scaldă în nisip, numai tu ești năzdrăvană, fire împietrită cu duh jucăuș, și stai cu ochii, ținți la furtunile din împărăție. Chiar om gândeși să te faci? Cine să te creadă? În vremuri ca acestea și în stâncăria asta, unde rămân pruncii nebotezați, unde și-a blestemat catârul copiii și unde ariciul, sfetnicul lui Dumnezeu, nu stă decât ghem, că altfel, s-ar amări prea tare văzând lumea care s-a dres după sfaturile sale. – Măicuță, he! Ce zici, să mă închin cu stânga sau cu dreapta?”.

Învăluită în mister este mai ales apariția lui Avram Iancu, „de dincolo de stâncărie”, „tânăr înalt, cu ochii albaștri, îmbrăcat și domnește dar și ca moșii”, ce stârnește uimirea Moșului, a Babei și a celor trei fete care până atunci cântaseră laitmotivul: „În pădure / Toate păsările dorm, / Numai una n-are somn, / Cată să se facă om”. Această ivire a „căpitanului” care vestește începerea săptămânilor „de foc” relevă existența lui în „orizontul misterului”. El, „omul luciferic”, cum ar spune Blaga, stăpânit de avântul demonic către *faptă*, se impune în piesă ca spirit pur de dimensiune cosmică, depășind realitatea istorică.

În Iancu, „născut sunt zodia Gemenilor”, se întâlnesc două euri: unul care „visează și cântă” și celălalt care „stă la pândă și făptuiește”. Întâlnirea cu tânăra cârciumăriță Erji, din primul tablou al fazei întâi ne reliefează un om visător, om al unei devenirii, cu dorința de a iubi, însă conștient că aceasta nu se poate împlini, căci celălalt *eu*, demonic, „stă la pândă”, animat de voința de a înfăptui:

„Iancu

Vezi, Erji, când se-ntâmplă să beau trei pahare și când stau lângă o fată mare, mă copleșește totdeauna nu știu ce amar, și se iscă în mine o văpaie cât casa, iar înăuntru se ivește ăla, care cântă, și atunci în loc să mă întorc sau să merg înainte, sunt ispitit să stau locului.

Grea e, Erji, steaua mea, că trebuie s-o tot mut de pe un umăr pe altul. Sfatul tău nu e rău, numai cât sfatul tău m-ar rupe în două. Și sunt destul de rupt și fără sfat. Acu îmi scald numai puțin inima în pahar, și-apoi pornesc. Ca să se ivească în mine celălalt, ăla care stă la pândă și ține mâna veșnic pe pistol". (Faza întâia, Tabloul I, Scena IV)

„Moțu' fără nume”, al cărui destin e legat de *faptă*, de visul neamului care aștepta de la el izbăvirea, nu poate trăi focul iubirii decât pentru o clipă, dar acest foc purificator are valență catalizatoare:

„Iancu

Haide supără-te, Erji. Cine mai iubește așa de mult fetele supărate, și nesupărate – ca mine? Și cine în lumea asta are mai puțin răgaz să le stângă supărarea ca mine? – Am fost blestemat să nu pot să rămân lângă o fată mai mult decât trage un clopot de liturghie. M-ahungă ceva din urmă. Din fete culeg numai focul, și umblu călare, ca un sul de foc prin munți". (Faza întâia, Tabloul I, Scena IV)

Tânăra și frumoasa cârciumăriță Erji, fecioară înțeleaptă, sublimează dimensiunea sufletească a personalității eroului. Inteligentă și veselă, ea este ca Nușca din **Anton Pann** și ca Ivanca din drama omonimă, femeia-catalizator al energiei, al demoniei personajului exponențial, care ar dori să se îndeplinească în destinul lui Iancu, dacă acesta ar avea timp. Ea e capabilă chiar de sacrificiu pentru bărbatul iubit, elocvent fiind episodul în care, trecând „*pe furiș, și prin vama cucului*” de orice obstacol, apare la casa din Câmpeni, unde se aflau Iancu și Gratze, pentru a-l preveni că ungurii conduși de Koșut i-au întins o cursă (Faza a doua, Tabloul II, Scena III). Pentru Iancu, Erji este, chiar dacă pentru scurtă vreme, o rază de lumină împletită cu bunătate de stea, tinerețea și bucuria de a trăi, pe care destinul lui de „*erou al românilor*” nu îi poate îngădui să le simtă.

Cealaltă dimensiune a personajului exponențial, dominantă în piesă, cea a conștiinței din care, firește, nu

lipsește încărcătura demonică, ne oferă o viziune de ansamblu asupra existenței omului creator de *istorie*. Nu e o istorie care rămâne strict între limitele realului, ci una care, prin demersurile ei descoperă un filon mitico-metafizic, deci care, potrivit concepției blagiene, transmite un mesaj. Această *istorie* ia înfățișarea universalului, înfățișarea de *foc* („*Sămânță de foc este pretutindeni*”, spune Iancu la ședința Comitetului Național Român), prin care Logosul se întrupează în temporalitate, întru izbăvirea și mântuirea celor nedreptățiți, chiar dacă e necesar, cum cere „*soarele moșilor*”, a se clădi „*pe sânge*” și „*pe oțel*”. Imaginația dramaturgului, căutătoare de sensuri, de ultime sensuri, proiectează pe fundalul istoricității o notă distinctivă, metafizică, a unei personalități în care se întrupează sufletul etnic, și, de aceea, *fapta* sa va purta ceea ce Lucian Blaga numește „*o pecete de stil*”²⁶³. Avram Iancu, atât de așteptat de moți, care singur se numește căpitan „*cu votul gorunilor*”, devine un *centru* al istoricității. În el coexistă „*omul paradisiac*” și „*omul luciferic*”. Primul, „*integrându-se în perspectivele omului luciferic*”²⁶⁴, cunoscător al realității lumii imediate, încearcă să o înfrunte și să se răzvrătească împotriva unei orânduiri asupraitoare, secerătoare a morții.

„Iancu

(...) *Trăim în împărăția morții, domnilor – unde nu hotărăsc bunele cuviințe, pe care v-ați adunat să le lăudați, ci poruncile sângelui care se apără! Eu vin de pe Arieș, și pretutindeni – în munți și în văi – am văzut hambarele arzând, cocoși în flăcări pe crucea caselor, am auzit cucuruzul pocnind în poduri, în noapte am văzut stâni în vâlvătaie, sate întregi numai scrum, mume scurmând în cenușă, și pretutindeni am auzit strigătul sugrumat: nu mai avem popi de dat spre tăiere ca taurii, nu mai avem copii de dat spre spintecare, nici fete de măritat cu batjocura! Dacă strigătul acesta n-a ajuns*

²⁶³ Lucian Blaga, *Ființă istorică*, în *Opere*, vol. 11, *Trilogia cosmologică*, ed. cit., p. 492.

²⁶⁴ *Ibidem*, p. 494.

încă la urechile dumneavoastră, mă îngrijesc eu să vi-l fac știut. Domnilor, sau punem pumnul în pieptul furtunii, sau pierim!”. (Faza întâia, Tabloul II, Scena I)

Duhul „arzător și fără măsură”, cum este caracterizat Iancu de unul dintre membrii Comitetului Național Român întrunit la Sibiu, devine profetul unui nou mod de situare a omului, a colectivității, în istoricitatea permanentă. În viziunea personajului, acest mod presupune acțiunea, fapta cu caracter pragmatic, oarecum brutal, fără a fi lipsită, încă de la începutul *intrării în istorie* a eroului, de aspectele ei spirituale:

„Iancu

Nu sunt eu acela care să mă dau înapoi de la închinarea în fața bătrâneții! Însă vedeți, sunt vremuri și vremuri! Sunt vremuri pentru bătrâni, și sunt vremuri pentru tineri. Nu sunt eu de vină că vremea de astăzi nu e pentru bătrâni. Ceasul lumii, ceasul care bate, ne încearcă puterile, nu înțelepciunea! Subt ceasul, care bate, ajung la drepturi cei care le cuceresc, nu cei care le cerșesc. Cu jalbele de până acum suntem cerșitori, și nici măcar vrednici de milă, căci nu se stă cu mâna întinsă în poarta vânturilor!”. (Faza întâia, Tabloul II, Scena I)

Fapta pentru care pledează Iancu este necondiționată, pentru că vizează nu destinul unui individ, ci al unui neam. Simbol al datoriei umane, personajul actant este evidențiat până la ultimul act al piesei ca *energie românească* în acțiune, ca luptător pentru care doar fapta fecundă contează:

„Iancu

(...) Acum nu e vorba să ne apărăm, trebuie să zădărniciim viitoare atacuri, de aceea puțin îmi pasă de e provocare sau nu, eu voi purcede la atac!

(Coboară de pe catedră, pleacă spre ușă, din ușă se întoarce).

Domnilor, nu mi-am ridicat glasul aici, ca să vă dau prilejul de a mă dojeni că nu cinstesc vârsta! Țin numai

să spun că este ceva mai de preț decât vârsta: e neamul nostru cel fără vârstă ca soarele, ca apa și ca muntele. – Domnilor, dacă s-ar întoarce soarta, nu uitați că Avram Iancu vă primește oricând cu brațele deschise acolo în munții lui!”. (Faza întâia, Tabloul II, Scena I)

Pe parcursul evoluției evenimentialului, eroul este învăluit într-o notă de mister, pentru că intenția dramaturgului este de a păstra haina mitului și atunci când augmentează dimensiunea „omului luciferic” în coordonatele istoricității. Moșii și mai ales cei care-i sunt alături în timpul luptelor cred cu sfințenie în apariția lui legendară. În acest sens, replica unuia dintre personajele episodice, moșul Ilie, este edificatoare:

„Măria ta, nu mă pot deloc dumiri. Stau în lumina Măriei tale și nu înțeleg. Că nu știu cum vine aia cu pasărea, ori cu vulturu’ de pe munte. Spun oamenii că n-ai hi născut de muiere, ci făcut din vultur. Dacă n-ar hi fetele care tot cântă: în pădure toate păsările dorm, numai una, n-are somn, cată să se facă om! – aș zice și eu: iac’ așa, vorbe”. (Faza întâia, Tabloul II, Scena III)

La întrebarea lui Iancu dacă el seamănă a vultur, moșul răspunde fără ezitare: „*Sameni!*”.

De asemenea, locotenentul Gratze, din oastea imperială, îi mărturisește cu admirație că a intrat în legendă, deși prefectul Avram Iancu nu împlinise încă douăzeci și cinci de ani. Așa cum Zamolxe și Zarathustra al lui Nietzsche coborau din peșteră sau de pe munte pentru a aduce oamenilor o nouă ordine spirituală, Iancu și el coboară din inima Apusenilor pentru o nouă ordine națională, morală și socială. Zamolxe se opunea propriei zeificări. Iancu refuză și încearcă să risipească propria-i aură legendară, căci conștiința omului superior e capabilă de a transcende prezentul său, pentru a se proiecta în viitor:

„Iancu

Legendele sunt morminte, îi spune lui Gratze. Eu nu sunt încă la capătul drumului. Unde prind o legendă, o

calc și o deschid ca un mormânt, să iasă din el căpitanul cel viu, cu moartea pre moarte călcând!” (Faza întâia, Tabloul II, Scena IV)

Nu sentimentul simplu al datoriei care ancorează ființa umană în real, în imediat, îl animă pe erou în acțiunile sale, ci permanenta *stare creatoare* a spiritului năzuitor, numit de Spengler de „*tip faustic*”, încărcat cu „*duhul libertății și al rebeliunii*” în „*avântul spre lumină*”.

Iancu, pe care Gratze îl consideră „*mai repede la fapte, decât alții la hotărâri*”, singurul care în jocul sorții pune totul și care vorbește în numele lumii românești, este un visător cu ochii deschiși. În această stare accede la o lume pură a începuturilor aflată în armonie cu natura, o lume care ascunde și dezvăluie totodată. Un fior de sacralitate coboară în ființa lui, în fața cadrului românesc de „*castă transcendență*”²⁶⁵:

„Iancu

(...) Câteodată mă uit de sus de tot, peste măguri și visez cu ochii deschiși. Mai ales în dimineți de toamnă. Se văd atunci munții de la miazănoapte cu poienile fără prihană, în vale Mureșul și Târnavele, iar în față Negoiul, cu întâia zăpadă. Vorbesc munții și vorbesc apele. Își trimit povești și visează mărire. Toți mocanii și toți rumânii sunt pătrunși de-un singur duh! Răsfirați cum sunt, i-aș vrea strânși într-o singură țară, cu chingile tari, în slujba luminii spre slava împărăției! Mume puternice să nască viitorul!”. (Faza a doua, Tabloul I, Scena II)

Evadarea din realitatea imediată prilejuiește, pentru scurte momente, refugiul în „*preistorie*”, „*printre eterne prezențe materne*”²⁶⁶, transcenderea către sacralitate, căci autorul evidențiază în Prolog că Muma-pădurii este pentru neamul de moți divinitatea tutelară, ocrotitoare a pădurilor, a

²⁶⁵ Lucian Blaga, *Luntrea lui Caron*, ed. cit., p. 163.

²⁶⁶ *Ibidem*, p. 19.

spațiului românesc de o „*voluptate paradisiacă*”²⁶⁷, numită de Iancu „*Sfânta cu zbârcituri și cu noduri ca salcia bătrână*” și care trebuie venerată, pentru că, îi spune „*căpitanul*” lui Ion, unul dintre ajutoarele sosite pe vârful unei măguri, „*de la Muma-pădurii, paznica lemnului, sfânta ciuberelor, norocul moșilor, de la ea avem noi tot ce avem: eu fluierul, voi cetina și frunza verde, iar noi împreună – toate biruințele!*”. (Faza a doua, Tabloul II, Scena II)

Primele două faze ale textului, cu puternice ecouri baladești, revelează impresionantele calități de conducător și de luptător ale lui Avram Iancu, surprinse gradat, în continuă ascensiune. Eroul însuși se autodefinește în fața celor doi soli unguri, trimiși de generalul Hatvani pentru încheierea armistițiului:

„Iancu
(Se duce la Al doilea sol, îi ia baioneta, îi dă stegulețul alb)

Colo în vale, spre miazăzi, va cădea norocul generalului Hatvani. Învelește-i norocul în cârpa asta. Duceți împreună lui Koșut capul lui Dragoș și norocul lui Hatvani și spuneți-i că Iancu e născut sub zodia gemenilor. Vitejiei, Iancu îi pune în față de două ori vitejia, fiecărui omor de două ori omorul, iar pusteii sălbatice îi opunem fapta și cântecul sângelui!”. (Faza a doua, Tabloul III, Scena III)

Acest „*cântec al sângelui*”, care poartă cu sine căldura sufletului și măreția libertății, încununează *fapta* prin moarte. Existența umană în istoricitate și acțiunea izvorâtă din necesitatea de a apăra „*ograda și sufletul și graiul și oasele și vecernia și utrenia și pe muma pământului*” sunt investite în piesă cu atributul unei demnități singulare. Nu evenimentul istoric dramatizat este important, ci semnificația lui de experiență a umanului. Emoționant este ultimul episod al fazei a doua, când eul demonic se proiectează pe fundalul

²⁶⁷ *Ibidem*, p. 304.

omenescului, blestemând, exteriorizându-și durerea pentru pierderea unor luptători atât de credincioși și de dragi lui:

„Iancu

Ascultă, Gratze, încă un iureș în vale! Încă unul! Gratze strigă și tu, strigă și tu! – Să se uște de vânt cel ce a pofit vânt! Să piară de foc cel ce s-a dedat focului! Să se prăbușească de fier cel ce slujește fierului! Gratze, săptămâni de foc venită peste noi, dar nu pe noi ne ceartă clopotele!

(Spre Gheorghe.)

Gheorghe, nu noi am dorit să se întunece cerul și să se frământă noroadele. Nu noi am dorit să cadă la pământ făptura omului, nici să muște muntele de durere! Nu noi am dorit să plutească morții pe râuri! Nu noi am dorit!”. (Faza a doua, Tabloul III, Scena IV)

Cuvintele evidențiază tensiunea dramatică a unei înalte stări de conștiință ce reflectează asupra tragismului istoriei văzute ca o confruntare între forțe și principii de existență, inegale, unele de opresiune, de dominare (ungurii), iar celelalte de apărare (românii ardeleni).

Ultima fază a piesei reliefează existența tragică a omului situat în paradigma istoriei „*iremediabilă și fără capăt*”²⁶⁸. După trei ani, Iancu este „*îmbătrânit prea de vreme, slăbit și ars de-un foc lăuntric*”. Bucuria biruinței, prin care împăratul și-a redobândit controlul asupra Transilvaniei, este umbrită de îndelunga așteptare a împlinirii revendicărilor solicitate de Avram Iancu. În suferința lui morală se resimte demnitatea și măreția omenescului, care nu poate accepta înfrângerea:

„Iancu

(...) *Se ridică, tată, morții împotriva mea – și eu am luptat cu ungurii și i-am zdrobit, dar cu morții cine să lupte?! Împăratul întârzie, nu se poate să mă înșele. În*

²⁶⁸ Lucian Blaga, *Ființa istorică*, în *op. cit.*, p. 503.

ce lume strâmbă, scrintită și scâlciată trăim, dacă împăratul înșeală? ”. (Faza a treia, Tabloul I, Scena I)

Pentru Iancu, împăratul este simbolul puterii și al înțelepciunii, al dreptății și al omeniei, un ales al divinității pe pământ, cum se credea în epoca medievală: „*Eu cred că omul e bun, din grația firei, bun și recunoscător, aceasta cu atât mai mult, când omul prin orânduire de sus e și împărat*”. Cel care și-a „*jertfit tinerețea și sufletul*” speră să mai găsească o „*sămânță de nădejde*” și își convinge tatăl să vândă tot ce au ca să-l poată aduce pe împărat în țara moșilor. *Visul* lui Iancu vizează, de fapt, o colectivitate, și acesta sporește valoarea personalității lui, care depășește contingentele. Eul demonic, cu valență cosmică, închipuie un sfârșit înălțat în lumină, dar pentru care mai e necesară „*jertfa unui pas*”. Acest eu demonic „*susține un raport particular cu concretul în care se află angajat: acest concret este pentru el un absolut*”²⁶⁹. Ca atare, dorința lui Iancu de a nu lăsa „*nimic neîncercat*”, de a merge „*până la capătul drumului*”, înlătură orice limită. „*Bolnav de toate faptele*”, cu „*brațele obosite de greutatea sfintelor fapte și suferinți*”, eroul devine centru al istoriei și paradigmă a umanului care se depășește pe sine. Focul lăuntric, demonic al acestui spirit vizionar, nu trebuie confundat cu „*rătăcirea minții, obsedată de o viziune lăuntrică nealterată în esența ei*”, cum opina Pompiliu Constantinescu²⁷⁰.

Omul, prin „*condițiile sale transcendente*” se menține „*într-o necurmată stare creatoare*”, care însă „*niciodată nu-și atinge țința*”²⁷¹. „*Viziunea lăuntrică*” a personajului nu se înfăptuiește, nu datorită măsurilor frenante ale Marelui Anonim, ci datorită permanenței limitelor omenești. Subtilul joc de esență tragică între înălțimea unui vis care poartă pecetea colectivității și limitele unei umanități îngrădite de formalisme, egocentriste și nepăsătoare, generează redimensionarea eroului și evadarea din

²⁶⁹ Ștefan Aug. Doinaș, *op. cit.*, p. 473.

²⁷⁰ Pompiliu Constantinescu, *art. cit.*

²⁷¹ Lucian Blaga, *Ființa istorică*, în *op. cit.*, p. 503.

istorie în mit. Dorinței arzătoare a lui Avram Iancu de a li se face dreptate moșilor i se răspunde cu tăcerea, și apoi cu o decorație „pe care o au și alți o mie de caporali ai împărăției”, iar încercării insistente de a fi primit în audiență de împărat i se răspunde cu o palmă din partea locotenentului Schuler. Tensiunea sufletească atinge în acest moment punctul maxim, eroul devenind un *străin* în accepție camusiană. Dacă până acum conflictul exista între forțe exterioare opozante, din clipa supremei dezamăgiri conflictul este unul interior, ființa umană care a jertfit totul asumându-și vina tragică:

„Iancu

(fără accent, cu capul tot sus, înstrăinat)

Maiestatea sa a binevoit – maiestatea sa acordă audiența...

Iancu nu mai poate să apară în fața maiestății sale, fiindcă Iancu nu e Iancu. Iancu cel adevărat a jertfit totul, ca să apară într-o dimineață cu obrazul curat și cu sufletul nepătat în fața împăratului. Acel Iancu – acel Iancu – a plecat. Aici în prag a rămas cineva. Găsesc acum și eu că maiestatea sa nu poate să stea – nu poate să stea de vorbă cu cineva. Cine stă aici în pragul împăratului? Spuneți-mi domniile voastre, ca să mă pot prinde de ceva... Să mă agăț de ceva că mă surpă apele... Să mă prind – că totul se despică și se desface... De ce tăceți? De ce tăceți, că până acum ați tot vorbit – ?! Spuneți-mi, spuneți-mi – să știu și eu – cine e? Că umbra a plecat și intră în munte, și pe urmă în alt munte...”. (Faza a treia, Tabloul II, Scena V)

După zece ani de rătăcire printre goruni, omul cu suflet sfâșiat și „zâmbet pustiu” nu mai este egal cu sine însuși, căci, îi mărturisește lui Erji, „Astăzi e tare greu să fii om – că s-a rupt lanțul – și-au fugit verigile în toate părțile”. Acela a cărui singură profesiune a fost de „erou al românilor”, duce cu sine „obsesia înșelării”²⁷² și nici cuvintele pline de speranță ale

²⁷² George Gană, *op.cit.*, p. 349.

Popii Păcală: „*Las' fiule, că împărăția, care ne-a înșelat, se va dărâma ca Babilonul! În locul ei s-a ridicat aici împărăția noastră – o minune, numai lumină și numai a noastră!*” nu au suficientă ardoare pentru a transmite putere „*focului trist*”, dar nestins. Acest foc nestins simbolizează sentimentul „*eon*”, „*ontologismul vizionar*” al creatorilor de istorie, în încercarea de a reintegra poporul român „*în posibilitățile sale*” și de a permite „*spiritului nostru și virtualităților sale o desfășurare de vis*”²⁷³. Metafizicile acestui popor adesea abătut „*din drum*” și scos „*din destin*” reprezintă „*închegări vii sau abstracte, cerute deopotrivă de meridianele vieții noastre obștești, cât și de însăși matricea, fecundă ca stratul mumelor, a spiritului nostru*”²⁷⁴.

Pentru erou destinul e încheiat, iar moartea e privită ca „*singura modalitate de atestare a vieții*”²⁷⁵:

„Iancu

(...) *Eu mă duc – eu mă duc unde stăpânește fiara și tăcerea. – Erji, părinte, aici e muntele! Aici am fost pasăre și m-am făcut om. Acum mă duc iar în pădure – mă duc în pădure – să mă schimb.*

(Pornește cu pași rituali pe potecă în sus.)

Muma-pădurii, muma noastră, acum mă fac iar pasăre. Acum mă fac pasăre.

Simetria pe care dramaturgul o creează între Prologul și finalul piesei are, fără îndoială, valență simbolică. Muma-pădurii, prezență scenică la început, este acum invocată de erou, lăsând impresia omniprezenței ocrotitoare a acesteia. Structura mitică a „*mumelor*” subiacentă mitului metamorfozei este de influență goetheană. De la Plutarh și din antichitatea greacă autorul lui **Faust** a preluat ideea existenței „*mumelor*”, în sens de zeițe, pe care a augmentat-o. Pentru Goethe, aceste „*zeițe necunoscute*” trăiau „*în afară de orice spațiu*” și „*în afară de*

²⁷³ Lucian Blaga, *Luntrea lui Caron*, ed. cit., p. 518.

²⁷⁴ *Ibidem*.

²⁷⁵ Gabriel Liiceanu, *op. cit.*, p. 109.

timp”, „în apropierea lor neaflându-se nimic compact”²⁷⁶. Ele, „stăruind în veșnică singurătate și întunecare”, sunt „făpturi creatoare”²⁷⁷, din care izvorăște tot ce are formă și viață în spațiul teluric. La „mume” se întoarce ca „emanație spirituală” orice ființă care încetează a viețui și rămâne acolo până când primește din nou forma altei existențe. Imaginația creatorului Lucian Blaga coroborată viziunii panteiste de esență metafizică închipuie prin Muma-pădurii o divinitate tutelară a „spațiului mioritic”, ocrotitoare, veghind „neconținut istoria ceasurilor hărăzite, dar neîmplinite”²⁷⁸. În „stratul mumelor” coboară eroul al cărui destin, ca și cel al poporului, nu s-a putut înfăptui decât „până la un anume nivel”²⁷⁹. Reîntroparea în pasăre este ca și aceea a lui Isus din mitul lui Isus-Pământul o reîntropare cosmică. Deci reîntorcerea în mit echivalează cu evadarea din istorie în absolut, în unitatea primordială. Imaginea onirică a păsării ocrotitoare este simbolul „stării de inocență” ca stare superioară a ființei și totodată simbol al sufletului nemuritor care transcende istoria și timpul și care a atins prin *faptă* cunoașterea.

III.4. Ipostaze mito-freudiene

III.4.1. Alteritatea eului – *Daria*

După *Zamolxe* și *Tulburarea apelor*, în care Lucian Blaga s-a dovedit nu doar un valorificator, la nivel dramatic, al miturilor, ci și un creator de mituri – al Marelui Orb și al lui Isus-Pământul –, în 1925 publică *Daria* și *Ivanca*, inspirate din *revelațiile* psihanalitice ale teoriei freudiene, valorificând artistic domeniul inconștientului, așa cum procedează dramaturgii americani Tennessee Williams și Eugene O'Neill.

Din corespondența autorului aflăm că prețuia aceste piese, mai ales *Daria*: „Eu am isprăvit încă o dramă în patru acte *Daria*, îi mărturisea lui Eugen Cisek într-o scrisoare din

²⁷⁶ J. P. Eckermann, *Convorbiri cu Goethe*, Editura pentru Literatură Universală, 1965, p. 371.

²⁷⁷ *Ibidem*.

²⁷⁸ Lucian Blaga, *op.cit.*, p. 518.

²⁷⁹ *Ibidem*.

20 iunie 1925, *pe care o cred cu mult mai bună, și mai bună și decât **Fapta** care s-a poticnit la Fundație. Dacă ai răgaz și ești dispus s-o citești în manuscris, ți l-aș trimite cu plăcere. Țin foarte mult la părerile dtale, și dacă ți-o plăcea, poate o traduci pe aceasta; dacă nu – atunci rămânem la **Tulburarea apelor** sau la **Fapta***²⁸⁰. Cert este că Cisek nu a tradus **Daria**, posibil din cauză că textul nu se ridică la valoarea artistică a celorlalte piese publicate anterior. Dramaturgul a ținut seama de observațiile făcute de cunoscutul traducător, întrucât în toamna aceluiași an, înainte de tipărirea dramei îi scria: „Săptămâna viitoare mă duc la Cluj, unde mi se va tipări **Daria**. Critica ta (...) mi-a ajutat mult. Am făcut schimbări importante: patologicul a dispărut aproape complet! Actul II și-a pierdut balastul «introdactiv» – «epicul științific». E viori și face o foarte bună legătură. În actul ultim, am redus de asemenea cât am putut detaliul bolnav. Și piesa a câștigat fără îndoială mult!”²⁸¹.

Totuși, așa cum exegeții teatrului blagian au opinat, textul marchează un moment de regres al calității artistice. Oricum, surprinzătoare ni se pare atitudinea vădit subiectivă și părtinitoare a dramaturgului care știa să-și aprecieze scrierile la justa lor valoare. E posibil, ca în momentul când îi scria lui Eugen Cisek, autorul să nu fi avut timpul necesar pentru detașarea de piesă și aprecierea ei obiectivă, dar, pe de altă parte, prețuirea se putea datora și faptului că ea conține unele referiri la membrii familiei și prototipul Dariei l-a reprezentat Letiția, sora mai mare a poetului. Acest aspect l-a sesizat Victoria Bena-Medean și i l-a mărturisit lui Lucian Blaga care, într-o scrisoare din 1924 îi răspundea: „Mult iubită Vichi, ești dată Naibii: ai nimerit personagiile așa de bine că un moment m-am speriat, mi s-a părut că le-am trădat cuiva – deși în carte m-am luptat din răspuțeri să le ascund. Dar se vede că – așa

²⁸⁰ Lucian Blaga, *Correspondență (A-F)*, ed. cit., p. 247.

²⁸¹ *Ibidem*, p. 248.

înrușiți sufletește cum suntem – ție îți era greu să-ți rămână secretul secret”²⁸².

Începând cu Tudor Vianu, cercetătorii teatrului blagian au remarcat în *Daria* influența teoriei despre isterie a lui Freud, „*lumina verzuie a fosforescențelor din subterane*”²⁸³, pe care o întâlnim și în *Ivanca*. Ar fi nedrept să considerăm *Daria* o piesă în care sunt relevate doar aspecte de factură psihanalitică, fără legătură cu celelalte creații ale poetului-filosof. Partea trebuie raportată la întreg, întrucât poate fi observată o constantă a „mitosofiei” dramatice a lui Lucian Blaga: valorificarea și/sau crearea de structuri mitice. Justificat, Eugen Todoran include *Daria* alături de *Ivanca*, pornind de la formularea filosofului culturii despre inconștient, în „*mitul celuilalt tărâm*”.

Textul este o reflectare dramatică modernă a dilatării nemăsurate a vieții interioare, care ascunde neașteptate primejdii și determină pierderea propriului eu. În *Daria* ne întâmpină un *mit* modern, pe care l-am putea numi *al alterității eului*, atât de des întâlnit în teatrul european contemporan la Max Frisch, Friedrich Dürrenmatt, Samuel Beckett. Autorul e un observator pătrunzător al labirintului ființei umane, al inconștientului cu *fantasmele*, umbrele și pornirile sale instinctuale. Conflictul se declanșează pe două nivele: unul extern, între eroină și soțul ei, între aceasta și convențiile impuse de societate, și altul intern, între glasul sângelui și conștiința morală. Piesa e departe de a fi tragedia unei femei, pe care, opina Ion Breazu, „*o vedem atât de des petrecându-se în jurul nostru, o întâlnim aproape cotidian printre faptele diverse ale ziarelor, fără ca să ne dăm seama de adâncimea ei*”²⁸⁴. *Daria* nu este o femeie comună și nu există viață care să fie o realitate reprodușă cu datele ei proprii, ci un flux permanent și indistinct, variabil la nesfârșit. Detașat de trăirile

²⁸² *Ibidem*, p. 50.

²⁸³ Tudor Vianu, *Teatrul d-lui Lucian Blaga*, în vol. *Scrieri despre teatru*, Editura Eminescu, 1977, București, p. 185.

²⁸⁴ Ion Breazu, *Daria (dramă în patru acte)*, în *op. cit.*, pp. 239-240.

înalte metafizice, în **Daria** comportamentul ființei este reliefat mai ales prin dorințele secrete care evidențiază un aspect al condiției umane.

Evenimentialul e plasat în secolul al XX-lea, într-un spațiu dominant închis, o cameră, simbol al unui univers uman degradat, limitat, al vacuumului existențial umplut cu fapte mărunte, lipsite de semnificație majoră.

În primul act, camera se află „în completă dizordine”, cu „obiecte răsturnate”, totul prezentând „înfățișarea mișcată a unei schimbări de domiciliu”, cadru ce sugerează dezechilibrul unui destin individual, al Dariei, personajul central, prezentat în Scena I din perspectiva Zugravului și a scriitorului Loga. Pentru Zugrav, care o cunoaște pe Daria de zece ani, „Doamna e o ființă foarte ciudată”, „crâncen păzită – dacă nu de bărbat, atunci de băiat”, pază ce trebuie să aibă „un dedesubt cu șuruburi misterioase”. Însă, în femeia care e „o problemă vie, o problemă cu caninul de aur, o problemă cu trupul mănunchi de nervi”, cum o caracterizează Loga, s-a produs o transformare remarcată de omul simplu, Zugravul „socialist”, neîncrezător în minuni, dar care simte că a avut loc „un fel de schimbare la față”. La fel ca în majoritatea pieselor blagiene, intriga e deja declanșată odată cu *ruptura* produsă la nivelul vieții interioare a eroinei. Catalizator al ruperii de nivelul ontologic anterior este scriitorul Loga, deținător al unei impresionante biblioteci, adunate încă din anii de liceu când își vindea hainele pentru a cumpăra cărți, unele „*suspin de libertate*”, iar altele „*întrebări azvârlite dincolo de viață*”, personaj în care intuim unul dintre eurile auctoriale. Loga e singurul personaj al textului capabil de o detașare înaltă, spirituală, din universul imediat, care își poate rezerva „*toate chinurile și toate înălțările pentru o singură poveste trăită*”, dar altfel decât o dorește Daria, căci pentru el, *povestea* e privită ca subiect al creației. Din această perspectivă, „în fenomenul uman care este arta, afirmă J. Hamburger în **La rasion de la passion**, nici un drum nu este interzis. Artistul poate să meargă până la capătul lumii sale interioare, fără ca

*lumea exterioară să se amestece altfel decât ca o sursă, pretext de emoții. Altfel spus, artistul nu cunoaște limite formale*²⁸⁵.

Față de Loga, în care Daria îl vede pe salvatorul ei, „Sfântul Gheorghe”, rațiunea eroinei coboară în labirintul sufletesc, pe care îl deschide ca pe cutiile chinezești ce adăposteau Taina, dezvăluindu-i oribila „cruzime și suferință” a copilăriei triste și chinuitoarea existență într-un mariaj care din salvare la început s-a transformat treptat în infern:

„Daria
șovăie

Tinere, nimeni nu mă poate împiedica să te iubesc, nici bărbatul, nici băiatul... Dar eu – eu sunt – motivele șovăielilor mele sunt de natură mult mai serioase. – Oh, nu pot! Ce-o să faci dacă-ți spun? Nu îndrăznesc – pe viața mea zace un blestem - - Dacă ezit e pentru că – – – Ascultă – Ai auzit vreodată de oameni în toată puterea, cu mintea întreagă – și totuși anormali!?

Un – astfel – de – om – sunt – eu!

În mine zac cincisprezece ani de groază și chin!”
(Actul întâi, Scena V)

Daria este o victimă a propriei sale obsesii și boli pe care din neputință o acceptă, considerând că numai un factor exterior ar putea fi mijlocul de evadare din marasm:

„Daria

În sângele meu mocnesc catastrofe. Lucru de necrezut, dar adevărat, așa cum mă vezi: sunt sufletește bolnavă... Și, ce e mai trist, mi-am acceptat boala ca o soartă, stau în fața ei cu priviri fără protest – nu-mi pot ajuta cu nimic, nu mai cred decât într-un remediu miraculos...” (Actul întâi, Scena V)

²⁸⁵ Apud Romul Munteanu, *Farsa tragică*, Editura Univers, București, 1989, p. 200.

Boala femeii nevrotice are, cum afirmă Vasile Dem. Zamfirescu, „o clară etiologie sexuală actuală. Brusca ei însănătoșire în momentul în care se îndrăgostește de scriitorul Loga o dovedește: dispariția obsesiilor și anxietăților coincide cu perioada când nu a rămas datoare vieții cu nimic”²⁸⁶. În această primă iubire Daria vede resortul eliberării ei, al redimensionării cosmotice a sufletului bolnav până atunci. Eroul devine un mobil al deșteptării sentimentului vital, al freneziei dionisiace și al refulării obsesiilor, a „ideilor fixe”:

„Daria

Draga mea –, îi mărturisește Prietenei, a fost ca o minune. De unde și cum a venit nu știu. Obsesiile mi s-au absorbit în sânge. Crede-mă, e o bucurie să trăiești. Fiecare om ar trebui să sufere câțiva ani de idei fixe, apoi să se vindece, ca să simtă cum simt eu libertatea de viață. E așa de frumos. Număr câteva «luni – avalanșe», în care mi s-a concentrat toată viața cu care rămăsesem în urmă”. (Actul al doilea, Scena II)

Deci, singura cale de împlinire a Dariei ca ființă umană este Erosul, care-i oferă pentru moment perspectiva libertății: „– De altfel acum nu-mi pasă de nimic!, îi declară aceleași amice. Acum sunt sănătoasă. Acum nu mai vreau decât să iubesc și să fiu iubită” (Actul al doilea, Scena II). Timpul redus la o singură durată, prezentul, e trăit ca durată interioară și subliniază raportul dintre ființa umană și existență:

„Daria

Are să mă uite într-o zi? nici nu s-ar putea altfel. Dar vreau să mă bucur de entuziasmul puternic și copilăresc ce mi-l dăruiește atât cât mi-l dăruiește. E tot ce mai pot să aștept de la această ultimă izvorâre de frumusețe în mine. Nici acest dar scurt să nu-l primesc?

²⁸⁶ Vasile Dem. Zamfirescu, *Între logica inimii și logica minții*, Editura Cartea Românească, București, 1985, p. 128.

*Pentru ce aş mai trăi? Încă un an, doi şi va începe viaţa
împrăştiată în moina zilelor”. (Actul al doilea, Scena II)*

Egoistă, inconsecventă cu ea însăşi şi cu cei din jur, îndepărtată de rolul ei natural de mamă şi de soţie, lipsită de voinţă şi de calităţile de spirit, maladivă şi superficială, supusă dorinţelor şi servituţiilor sexului, Daria este un personaj atipic în universul feminin ce populează teatrul blagian. Femeia, catalizator al artistului de geniu, capabilă de autosacrificiu – Mira, femeia-stăpânitoare a cetăţii, simbol al puternicului instinct matern – Doamna, dinamica şi răzbunătoarea Ioana Zănatica în care se întruchipează furia „*de o adevărată maternitate cosmică*”²⁸⁷, involburata Nona, simbol al vitalităţii şi al glasului sanguin ce tulbură mintea bărbatului, ciudata Ivanca, angelica Zemora, femeia ideală – Vochiţa, femeia pură şi altruistă – Erji, Nuşca, toate acestea sunt firi puternice, cu rol major în existenţa bărbatului, cu o psihologie bine precizată. Ele reprezintă feminitatea „*grandioasă*”, „*pusă în cadrul adevăratului ei rost*”, prin care autorul face iubitorilor de teatru „*încă o invitaţie la majorat spiritual*”²⁸⁸. Daria reprezintă o excepţie, personificând feminitatea frivolă, „*alchimia încalcită*” a subconştientului maladiv, libido-ul freudian. Când glasul „*sângelui care fierbe*” e potolit de iubirea pentru Loga, femeia îşi exteriorizează ura faţă de soţ, indiferenţa faţă de copil, nepăsarea în faţa conformismelor impuse de societate şi care se extind în relaţiile intime dintre oameni. Noul ei comportament şochează simţul comun al celor din jur, mai ales al lui Petru Filip, fost profesor de filosofie, adept al educaţiei embrionare, bărbatul care timp de cincisprezece ani a îndepărtat-o de realitate, fără să-şi dea seama că astfel a îndepărtat-o de el însuşi. „*Ridicola fantoşă*”, cum îl defineşte Perpessicius pe pedagogul Filip, pregăteşte educaţia copilului înainte de naşterea acestuia prin „*muzica sferică*”. Evident,

²⁸⁷ Vasile Băncilă, *Lucian Blaga. Energie românească*, Cluj, Colecţia Gând românesc, 1938, p. 141.

²⁸⁸ *Ibidem*.

insistența cu care el reprimă „ideile fixe” ale soției nu putea produce vindecarea. Dezlănțuirea dorințelor și instinctelor refulate generează încercarea de evadare din „închisoarea” mariajului ce constituie o povară. Astfel, se declanșează dualismul sexelor, în care nici măcar copilul nu poate fi un simbol al acordului. Temperamentul eroinei de ființă obsedată de libertate se pretează ritmului dinamic al scenelor din actul al treilea, ce pregătesc *nodurile* dramatice ale piesei. Opacitatea soțului limitat, vanitos și conformist frânge dorința și identitatea abia redescoperită a Dariai: „În sfârșit, dacă nu vrei, nu te pot sili!. Dar am să-ți înfrâng încăpățânarea, cum nici nu visezi. Nu uita că libertatea ta e în buzunarul meu!” (Actul al treilea, Scena I). Acestei „*Madame Bovary simplificată*”²⁸⁹ i se impune din nou izolarea. Terorizată de neîncredere și de nerespectarea drepturilor de om, caută iarăși în afară acel atât de necesar punct de sprijin pentru a se descătușa. Scrisoarea trimisă prin Puiu, după îndelungi insistențe și o criză de isterie, este refuzată de amant și, mai mult, nevinovatul copil, simbolul „*stării de inocență*”, singura figură candidă din piesă, primește o lecție de morală, care-i atinge, resorturile intime, pure. Puiu se sinucide și abia după aceea în Daria se trezește sentimentul matern: „*Mă simt mamă numai de când l-am pierdut. Abia mai pășesc. Îl simt în mine, tot mai greu, parcă-l port înăuntru*”. Vidul existențial o determină să conștientizeze propria-i vină și realitățile unei lumi pe care o are sub privirea ei:

„Daria
tristă

(...) *Copiii se sinucid cu conștiința trează și curată cum e cea a îngerilor: nu suportă viziunea ticăloșiei omenеști. Ți-aduci aminte? Desenul cu cimitirul! Pe crucea mea a scris «cea mai bună mamă de pe pământ». El glumea des, dar în fond avea un suflet amar*”. (Actul al patrulea, Scena III)

²⁸⁹ Titus Bărbulescu, *op. cit.*, p. 59.

Golul sufletesc, decizia lui Filip de a-l convinge pe Loga să plece din oraș și imposibilitatea reconcilierii ființei umane cu sine și cu lumea, ridică eroina din subconștientul bolnav către propria-i conștiință morală, dar accelerează prăbușirea, iminența unui final tragic:

„Daria

pune capul în pământ

(...) Mi-e silă până în carne! Ah, obsesiile, ah, teroarea, ah, singurătatea, ah, dragostea, ah, scrisorile și moartea, groaznic nesfârșit lăuntric gol, ieri și astăzi și totdeauna, nici o scăpare de nicăieri.” (Actul al patrulea, Scena III).

Neînțeleasă, victimă a unei căsătorii de conveniență ca și Nora din drama lui Henrik Ibsen, fără a fi însă o virtuoasă și o luptătoare ca aceasta, eroina lui Lucian Blaga își asumă vina tragică și, în fața soțului care a terorizat-o și a unui frate care nu a reușit s-o înțeleagă și s-o ajute, descoperă înlăuntrul ființei ei amestecul inextricabil de slăbiciune și de tărie ce-i oferă impulsul necesar pentru o ultimă decizie:

„Daria

nu se poate ști dacă țipătul ei e râs sau plâns

Pleacă? Pleacă? Loga pleacă? toate dorințele vi se împlinesc! Toate dorințele! Toate! Dar în sfârșit bine că pleacă (...) Ai știut tu, Petrache, vreodată ce se petrece în mine? Între om și om e mai mare deosebirea și depărtarea ca între viață și moarte, și totuși întocmirile lumii îi ține laolaltă. N-ai înțeles și nu vei înțelege niciodată nimic! Ah, lăsați-mă! Ce mai doriți? Să râd? Să joc? Pentru ca sfârșitul să vă înveselească din plin? Vă speriați că vorbesc de sfârșit? Să nu vă speriați! În realitate eu am încetat de mult. Restul e o simplă formalitate. De trei luni nu mai trăiesc, de trei luni mă târâsc numai. Sunteți fericiți? Ah! Când ești prea obosit nu poți să dormi, când ești prea slab nu poți să mori.

Pentru tăria ce mi-ați dat-o, am să vă fiu recunoscătoare. Grigore, tu, tu nu ești vinovat – de nimic. Nu te neliniști!

Ce-am voit să spun e numai... ah, Grigore, eu nu mai pot. Dureros e numai că ne înțelegem așa de puțin”. (Actul al patrulea, Scena VI)

Femeia cu sufletul învolburat, care de la moartea lui Puiu are mereu obsesia sinuciderii, alege și ea ca unică formă de eliberare moartea prin sinucidere. Gestul e anticipat simbolic prin cuvintele lui Loga, cunoscător al tainelor subconștientului, care presimțise precipitarea evenimentelor iminente, întrucât monstrul, „bălaurul” de pe „celălalt tărâm își dovedește adesea puterea absurdă” și invincibilă: „amenințăm cerul cu metafore și smulgem pământului secretele, dar dușmanul pe care nu-l putem învinge e puterea absurdă și cu mii de fețe a sângelui. Numește această putere cum vrei, numește-o blestem sau lăuntrică lege, numește-o bălaur. Bieți oameni – ne zbatem între bălaur și rânduielile lumii, și ieșim măcinați. Vai nouă, vai ei – femeie, sânge, mamă și om! – Mi-e teamă că nimic n-o să mai poată limpezi această tulbure alchimie...”. (Actul al patrulea, Scena VII)

„Bălaurul”, simbol al Eului dominat de tenebre, de forțe ascunse distructive, triumfă în existența Dariei prin acceptare și absența oricărei provocări. Iubirea pentru Loga, „Sfântul Gheorghe”, reprezintă izbânda asupra obsesiilor maladive, înfrângerea forței demonice, deschiderea orizontului izbăvirii. Dar, odată frânt zborul iubirii, al salvării sinelui, viața se scurge tragic spre moarte. „Toate lucrurile înspăimântătoare, spune Rilke în *Scrisori către un tânăr poet, nu sunt poate decât niște lucruri lipsite de apărare care așteaptă de la noi o mână de ajutor*”. Această mână viața i-o refuză Dariei.

Replica lui Filip din finalul dramei: „*A trăit. A murit. / A murit cum a trăit. – acum ce facem?*” sugerează incapacitatea omului mediocru de a înțelege marile probleme existențiale ale încurcatei „alchimii sufletești”.

Drama **Daria** cu acțiune concentrată, cu personaje simbolice, unele individualizate (Daria, Filip, Loga, Puiu), care pot exista singure, dar care se definesc cu adevărat gravitând în jurul eroinei, text din care „*verbalismul poetic*” aproape că lipsește, primește un sens de mit. Pe fondul unei nevroze cu „*rădăcini*” adânci în copilărie, evoluează pasiunea devoratoare a unei ființe umane, al cărei deznodământ nu poate fi decât fatal.

III.4.2. Dedublarea eului – **Ivanca**

Tot un caz de psihopatologie dramatizează Lucian Blaga și în **Ivanca**, dar, comparativ cu **Daria**, accentul e pus pe terapeutică acestuia. Fragmentar, piesa e publicată în revista „Gândirea” (1924), apoi în volum, cu titlul **Fapta**. Pentru retipărirea ei în 1942, în volumul **Opera dramatică**, autorul a operat unele modificări în textura dramei, deloc neglijabile, inclusiv titlul care e schimbat în **Ivanca**, numele personajului catalizator al *faptei*, al eliberării eroului de obsesii. Acest „*joc dramatic*” depășește, din punctul de vedere al realizării artistice și al teatralității, cealaltă „ipostază” mito-freudiană, **Daria**. Lucian Blaga se distanțează de „*frontierele mărginite ale realismului*”²⁹⁰, de teoria psihanalitică freudiană exclusivistă, și apelează din nou la metode expresioniste ca în **Tulburarea apelor**, la situații dramatice cu caracter simbolic, la replici pline de lirism și savoare. Ascensiunea se face în „*mitul celuilalt tărâm*”, al inconștientului considerat de poetul-filosof drept „*cosmotic*”. Evoluția conflictului interior al actantului, pictorul Luca, se derulează pe traiectoria sinusoidală a dedublării eului, între refulare și catharsis. Fondul psihanalitic este pretextul unei problematice a condiției individului creator. Relevantă ni se pare pentru conținutul dramei blagiene afirmația lui Sigmund Freud dintr-un studiu despre Leonardo da Vinci, publicat în 1910: „*Dacă examinarea medicală a sufletului, care de obicei se mulțumește cu un material uman fragil, se aplică unui reprezentant deosebit al speciei umane, atunci ea nu urmează drumul care îi este atât de des reproșat*

²⁹⁰ Mircea Ghițulescu, *Lucian Blaga și "chipul mic al bisericii"*, în *op.cit.*, p. 99.

de către diletanți. Ea nu tinde spre «a întuneca strălucitorul și a întina sublimul»; nu caută, pentru a se satisface, să micșoreze distanța dintre desăvârșire și nimicnicia lucrurilor comune, ci ea nu poate altfel decât să caute un înțeles în tot ceea ce reiese din acele modele și este de părere că nimeni nu e atât de mare încât să fie o rușine dacă e supus legilor care guvernează normalul și anormalul cu aceeași rigoare”²⁹¹.

Ca și în **Daria**, acțiunea e concentrată, rapidă, iar decorul redus la elementele sumare de recuzită. Spațiul evenimentțialului este închis, o odaie, univers clausturant, în care nu se realizează o comunicare reală cu lumea. Odaia „pare prea puțin a unui artist”, fiind „de-o sărăcie și simplitate aproape călugărească”. Simplitatea și figurile de „arhangheli bizantini”, zugrăvite pe ziduri sugerează amplitudinea, înaltele vibrații de conștiință ale personajului, aspect reliefat și prin fereastra mare care „deschide privirilor un cer de-un albastru adânc și spiritual”. Ceasornicul vechi și pistolul sunt elementele simbolice ale decorului, primul exprimând ideea de trecere, de absorbție a ființei, iar al doilea instrumentul deopotrivă al apărării și al distrugerii dușmanului. Din punct de vedere psihanalitic, arma corespunde zonei întunecate, negative, refulate a eului.

În acest spațiu se consumă drama interioară a pictorului Luca, despre care aflăm prin intermediul lui Dinu, prietenul său și medic inițiat în psihanaliză. Luca e un „om chinuit”, aflat într-o „zilnică, îndârjită, mută, neîncetată luptă cu sine”, obsedat de teama de a nu ucide. Apariția scenică a personajului central e concepută în manieră expresionistă, înfățișarea și gesturile relevând o povară sufletească și lipsa de concordanță între timpul individual și cel obiectiv, al lumii:

„(Se aude orologiul de perete cu limbă lungă; după
un răstimp vine din stânga)
Luca

²⁹¹ Sigmund Freud, *O amintire din copilărie a lui Leonardo da Vinci*, în vol. *Psihanaliză și artă*, Editura Trei, 1996, p. 71.

(Palid și de-o liniște aproape neomenească. Își ia un halat stilizat, se duce la orologiu și-i oprește limba. – Apoi începe să picteze. Totul se petrece în cea mai mare tăcere)”. (Tabloul întâi)

În picturile hieratice cu arhangheli, sfinți și îngeri, Luca sublimează starea de puritate absolută, „*starea de inocență*” pe care nu a atins-o, arta devenind singurul loc al eliberării, al împlinirii. Această artă care îl uimește și-l contrariază pe tatăl său: „*În cele din urmă ce tot vrea cu aceste gesturi extatice? Mai bine ar face să picteze sănătatea nebună a unor tauri veseli de lumină și bucuroși de pajiște. De ce tot îngeri? De ce nu – mai bine – niște tauri, din cari aburesc toate poftele pământului?*”, Luca o vrea anonimă, destinată întregii lumi: „*O operă de artă trebuie să fie ca o faptă bună: anonimă. Numele e pentru viața de toate zilele, nu ca să faci artă cu el. Eu – cel puțin, așa cred*”. Existența chinuitului Luca stă sub semnul a două fapte: una înălțătoare, arta, și cealaltă, crima, ca necesitate a defulării. Respirând concepția freudiană, care stabilea o ecuație între creația spirituală și libidoul nesatisfăcut, Lucian Blaga atribuie inconștientului „*structuri spirituale*”²⁹² și pune în relație directă creația culturală cu structurile sufletești neîmplinite. Ideea, deși formulată mai târziu, în **Orizont și stil**, o întâlnim în **Ivanca**. Sufletul stigmatizat al tânărului pictor, marcat de complexul oedipian, găsește în artă, faptă luminoasă, adevărata-i identitate spirituală și un sens al existenței sale, dar și un prilej de uitare: „*Să uit că sunt*” îi spune Tatălui. Sufletul lui e bântuit de boală, de o „*frică mare*”, care i se pare de neînvins într-un spațiu existențial claustant, angoasant:

„Luca

Tată, nu râde. Bine de cel ce are cuvinte, dar în mine toate vorbele s-au făcut pietre. Mânile astea – le vezi? O soartă e în ele, peste ele, lângă ele. Ce se

²⁹² Lucian Blaga, *Orizont și stil*, în *Opere*, vol. 9, *Trilogia culturii*, ed.cit., p. 88.

petrece în mine nu știi nici tu, nici eu. Un spațiu se întinde aici, ca o mahnire fără sfârșit. Plutesc ca pe o apă neagră aici, în urâtă, nemărginită deznădejde. Oh, nu mai pot. Ridic un deget – cade zăvorul de pe o poartă ce ar trebui să rămână închisă. Nu e bine să mai rămân. Toate lucrurile îmi fac rău aici. Nu mai pot. Nu mai pot. Trebuie să plec. Vreau alte gânduri, așa nu mai pot. Vreau alt aer, așa nu mai pot. Tată, am un gând înăuntru prin care mi se scurge tot sângele”. (Tabloul întâi)

În viața pictorului apare Ivanca, o ființă ciudată cu părul „de aramă topită” și ochii „lacuri verzi” prezență anticipând iminența faptei:

„Luca

Eu voiam să ies încă astăzi din casă. Voiam să plec. Cum voi scăpa? Dacă mi-aș îndrepta pasul spre ușă, ușa s-ar închide singură și n-aș mai putea să ies.

De unde vii? Parcă din noaptea mea lăuntrică te-ai ridicat. Oh, de ce-ai venit? De ce-ai venit? Eu cred că nenorocirea cu tine va începe”. (Tabloul al doilea)

Ivanca, fata cu „trup viu și mai răscolitor decât orice altă primejdie”, tulbură sângele, simțurile lui Luca, zăvorâte până atunci în adâncuri și dilată eul în ciocnirea dramatică dintre conștiință și greutatea atavică a păcatului:

„Luca

Toate focurile vechi ce le-am îngropat în carnea mea, ar putea să reînvie în apropierea ta. Dar ce aș mai putea să fiu pentru ficele omului? Traiul meu e o zilnică sinucidere, - și așa trebuie să fie, căci altfel răul ce l-aș aduce ar întrece orice închipuire. Îmi ești apropiată, cu toate acestea nu pot să-ți spun, cât de mult doresc să plec. Te rog, du-te – și nu te mai întoarce niciodată”. (Tabloul al doilea)

Eul se dedublează și refularea obsesiilor, marea teamă înăbușită de rațiune irumpe în timpul visului. Zece bărbați, ființe grotești, care seamănă izbitor cu Luca „*de-ai crede că sunt unul și același*” dansează „*hora priculicilor*”, a nălucilor, îndemnându-l să spargă opreliștile, să împlinească *fapta*. Eul e „*între două oglinzi*”, multiplicat halucinant de „*ideea fixă a naturii neghioabe*”. Dansul însuși al „*strămoșilor*”, al acestor „*arendași ai plăcerilor*” este manifestarea explozivă a instinctului ce aspiră la suprimarea dualității pentru redescoperirea unității, a armoniei ființei. Ritmul alert (ei „*joacă nebuni*”), ritualic al jocului simbolizează o primă treaptă a încercării de eliberare de „*crima*” comisă prin nașterea sa și de autoritatea unui tată care nu l-a înțeles niciodată. Jocul care o include pe Ivanca e și un joc al erosului, al imperativului existențial de a iubi și de a fi iubit. „*Strămoșii*”, un fel de „*strigoi*” ibsenieni, sunt instinctele, obsesiile terifiante ale subteranului, ce pot paraliza voința și energia, destrămând forțele vitale. Visul pictorului, vehicul de simboluri, reflectă existența nocturnă, acea latură intimă a conștiinței ontice, în care ideea de timp immanent, înăbușitor al eului, dispare. Visul, această supapă a impulsurilor oprite de Luca în cadrul diurn, este agentul informator al stării psihice și devine, în plan simbolic, prevestitorul *nodului* dramatic.

Dedublarea eului, conflictul permanent cu sine, are, din perspectiva eroului, rădăcini mitice, fiind o problemă a naturii umane:

„Luca

Știi, Marie – este o veche poveste, oare, nu mi-ai spus-o dumneata? care începe așa: la început înainte de a fi lumea au fost doi frați: Dumnezeu și dracu – înțelegi? Doi frați. Toate lucrurile le-au făcut în tovărășie. Unul a născocit ziua, celălalt noaptea, unul a făcut pe sfinți, celălalt ispitele și visurile rele.

De atunci unde sunt sfinți, trebuie să fie și ispite!”
(Tabloul al doilea)

Tabloul al treilea este relevant, în cea mai mare parte, pentru dominantele sufletești ale personajului catalizator, Ivanca. De o frumusețe botticelliană, tânăra de 18 ani pare o bacantă rătăcită într-un alt veac, dezlănțuire a teluricului, a energiei dionisiace. Scena dansului în ploaie, scenă simbolică, e de vădite influențe ale expresionismului. „*Un joc de iele, de zeități stihiale*”, scrie Mircea Vaida, *e dansul ei în mijlocul furtunii nocturne*”²⁹³. Ploaia, element fertilizator, și alergarea „*cu trupul gol prin ploaie și prin vânt peste câmp*” simbolizează atât dorul de iubire și de libertate al ființei, cât și coalescența cu natura, armonia ce se poate restabili între teluric și cosmic. „*Căldura*”, „*vara nebună*” pe care Ivanca o simte „*în toate încheieturile*” exprimă ritmul frenetic al vieții interioare, pasiunea, dorința eternei întoarceri către originar. Asemenea Dariei și Nonei ea e o ipostază a „*demoniei clasice*”²⁹⁴. Dialogul dintre Ivanca și Luca e turnat în poezia specifică operei blagiene: o poezie a vitalității și a erosului:

„Luca
(vrea să lucreze)
În mine ești porumbelul desculț.
Câteodată numai ochi.
Câteodată numai mâni.
Câteodată numai fior rotund.
(Penelul îi cade din mână)
Nu pot lucra. O greutate mi s-a așezat în mâni.
Ivanca
Atunci, du-te și dormi. Ești obosit.
Luca
Nu pot dormi.
Ivanca
Du-te în pivniță și bea.
Luca
Nu pot să beau.

²⁹³ Mircea Vaida, *Lucian Blaga. Afinități și izvoare*, Editura Minerva, București, 1975, p. 320.

²⁹⁴ *Ibidem*, p. 324.

Ivanca
Ieși în lume și trăiește.

Luca
Nu pot trăi.

Ivanca
Fă-ți sângelei izvor și mori.

Luca
Nu pot muri. Vedenia ta se amestecă în culori, în vii, în trăiri, în moarte. De pretutindeni mă alungi”.
(Tabloul al treilea)

Supusă „stigmatului instinctual”²⁹⁵, această „fiică a pământului”, „numai ochi, numai sete, numai trup” se dorește pictată așa cum apare „în sângele unui bărbat”. Dezlănțuirea firii și pofta de viață, de iubire au nevoie de bărbatul pe care, ca și Nona, să îl domine prin voință. De aceea, vrea să-l vindece pe Luca și îi cere acestuia să elibereze „fiarele” din peșteri. Mai puternic decât Ivanca se dovedește Tatăl, unul dintre „strigoii” care bântuie prin labirintul sufletesc al fiului său. Spirit valpurgic, acest „mâncător de oameni” ce ne amintește de „căpitanul” Edgar din piesa *Totentanz* a lui Strindberg, o atrage și o subjugă pe Ivanca, și ea o reîncarnare a Evei, ca Daria, Nona sau Domnișoara Julie din piesa omonimă a lui Strindberg. Tatăl, corespondentul masculin al Nonei din *Tulburarea apelor*, „stihie” căreia și tulburătoarea, demonica Ivanca i se supune ca unei fatalități, își atrage și își culcă „victimele” într-un sicriu, loc al odihnei și al plăcerilor carnale. „Animalul” a intrat în sufletul femeii și numai el o putea „răpi în poveste”, el, „jumătate pământ, jumătate spirit rău”. Acest uriaș bărbos, venit parcă „din celălalt țărâm”, este personificarea instinctului primordial dominant, acaparator și antropofag: „Mi-ai luat puterile. Ai ochiul rău”, îi mărturisește Ivanca. Tatăl, opusul lui Luca, este întruchiparea stării de „anti-natură”.

Tic-tacul orologiului de perete „crescând fantastic” marchează dilatarea timpului obiectiv, care asemenea timpului

²⁹⁵ *Ibidem*, p. 320.

subiectiv al personajului actant își pierde dimensiunea reală prevestind primejdia. Aceasta o presimte, de altfel, însuși pictorul, care-i declară lui Dinu, singurul om ce-l înțelege, că e hotărât să plece:

„Luca

M-am născut ucigaș și m-am voit spirit curat, iarăși și iarăși, în zadar și iar în zadar. Aripile îmi sunt legate în scândurele ca un braț scrântit fără vindecare. Vreau să plec”. (Tabloul al patrulea)

Toată cruzimea adunată în „lăuntricele hambare” o revărsă asupra sa. Spiritul liber în și prin creație poate domina obsesiile, dar nu le poate elibera. Eului său creator îi este necesară libertatea totală: „*Voi umbla – peste ape și peste munți. Sub mine strămoșii, deasupra atotputernicia albastră și păsările cu instincte cerești*” și chiar pierderea propriei identități: „*Când vor cânta cocoșii îmi voi lepăda pentru cea din urmă oară numele și nu mai iau altul. Numele e înjositor și rușinos. Înțeleg să dai nume unui câne, unui dobitoc, dar unui spirit? Unui spirit nu*”.

Însă, în momentul în care e decis să-și ia „rămas bun” de la lucruri și să renunțe la pistol, pentru că „*Numai între oameni ai nevoie de revolvere*”, din odaia alăturată aude râsul senzual al Ivancăi și aleargă, orbit, cu revolverul în mână spre ușa din dreapta, către locul *faptei* și al eliberării. Dinu înțelege și îl îndeamnă să acționeze. Glonțul nimereste orologiul care cade, odată cu înlăturarea bătăii absurde, fiind eliminată și teama din subconștient. Autoclarificarea aduce cu sine redobândirea integralității ființei, a „*stării de inocență*” și a setei panteiste de viață:

„Luca

Prietene, dă-mi mâna.

(Se ridică.)

Bucură-te și cântă.

Pe tine te mai cheamă singurătatea? Pe mine nu mă mai cheamă.

Vreau să fiu vesel pe străzi. Cine nu e astăzi vesel pe străzi?

Prietene, era să cazi în sânge.

Sunt slobod, sunt scăpat.

Sfinții au fiecare câte-o aureolă peste cap.

Noi doi avem împreună una singură.

De-acum trebuie să ne-o purtăm tot împreună”.

Fie că se află pe „*malurile sângelui*” sau dincoace de ele, pentru ființa umană viața însăși este o enigmă, a cărei dezlegare nu poate fi făcută niciodată. Omului îi stă însă în putere să se cunoască pe sine și lumea din afară, pentru a descoperi în lumina sufletului calea spre salvarea sa și a celorlalți.

V. Dorul „aspirație trans-orizontală” – Pantomima *Înviere*

Pantomima în patru tablouri *Înviere* reprezintă în universul creației dramatice blagiene “o prezență pe cât de solitară, pe atât de enigmatică”, “prea puțin și nesemnificativ comentată”²⁹⁶.

Textul apare în manuscris cu titlul inițial *Ciuma*, dar odată cu publicarea pentru prima oară în volum, alături de drama *Fapta*, în 1925, autorul îl numește *Înviere*. La solicitarea lui Lucian Blaga, Tiberiu Brediceanu a compus muzica pentru pantomimă, muzică definitivată mai târziu, în 1932. *Înviere* este inspirată din folclorul literar românesc și e posibil ca ideea de a o scrie să-i fi venit autorului în timpul lecturii baladei *Voichița (Vochița)*, cunoscută în mai multe variante (*Voica, Din Constandin, Mortul blăstîmat*) brodată de poetul popular pe motivul călătoriei alături de fratele sau logodnicul mort, motiv numit *Lenore*, după prelucrarea lui G. A. Bürger. Aprecierea valorii artistice a baladei a făcut-o însuși poetul-filosof, în articolul *Balade în traducere*, din revista „Cuvântul”, 4 noiembrie 1925: „O baladă abruptă, cu vedenii

²⁹⁶ Mircea Ghițulescu, *Lucian Blaga și „chipul mic al bisericii”*, în op. cit., p. 86.

și încheșări, simbolice, o baladă despre care nu s-a prea vorbit la noi, deși suportă, fiind reprezentativă în felul său, o comparație cu **Miorița** sau **Meșterul Manole**. **Voichița** e balada noastră «romantică» prin excelență. E mai puțin rotunjită decât **Miorița**, mai puțin țesută, din umbre și penumbre, dar are calități de imaginație, cari întrec tot ce a creat poporul nostru cu frâne largi de fantezie. **Voichița** are viziuni și un ciudat element apocaliptic. Dacă **Miorița** e o creație a vieții ciobănești sub stele, în mijlocul munților, **Voichița** rămâne creația caracteristică a vieții de sat, din belșug încercat de misterioase dezastre”²⁹⁷.

Câțiva ani mai târziu, în 1930, când era atașat cultural în Elveția, Lucian Blaga îl ruga pe Ion Chinezu să-i trimită textul baladei, pentru a-l include într-o antologie de poezii populare românești, pe care o pregătea în limba germană, dar care nu a văzut lumina tiparului. Evident, nu putea omite din culegere o creație care îl impresionase în mod deosebit: „Pregătesc în limba germană o antologie de poezii românești (cu un foarte bun traducător”²⁹⁸) și așa avea nevoie de o baladă care a apărut în revista “Transilvania” – înainte de război – prin anii 1912-1914. Se cheamă **Voichița**. Eu am citit-o într-o colecție a revistei care se găsește la Muzeul Limbei Române. Balada e între cele 3-4 balade în adevăr frumoase pe cari le avem. Fără de ea nu pot face antologia, și în consecință te rog să fii așa de bun să pui pe cineva să mi-o transcrie și să mi-o trimită”²⁹⁹.

Pantomima **Înviere** este o transpunere dramatică a modelului folcloric utilizat de poet, însă substanțializat prin semnificații noi, fiind știut că Lucian Blaga nu s-a limitat niciodată în opera sa la preluarea fidelă a faptelor de folclor literar, ci a explorat substanța acestora, pe care apoi a adaptat-o propriei sale viziuni metafizic-creatoare. O dovadă o constituie mai ales drama **Meșterul Manole**. În „misterul” mut **Înviere**,

²⁹⁷ Lucian Blaga, art. cit., în vol. *Ceasornicul de nisip*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1973, pp. 118-119.

²⁹⁸ Este vorba despre poetul elvețian Hermann Hauswirth.

²⁹⁹ Lucian Blaga, *Correspondență (A-F)*, ed.cit., pp. 202-203.

dezvoltă unitățile narative ale baladei – pețirea Vochiței, căsătoria ei, epidemia de ciumă, blestemul mamei, călătoria fratelui mort și întâlnirea fetei cu mama –, introduce noi personaje, amplifică episodul epidemiei de ciumă, care capătă proporții fantastice, și cel al petrecerii de la casa Vochiței și, pentru final, inserează imaginea Învierii concomitent cu moartea mamei. În pantomimă nu poate fi vorba de un conflict în stil blagian între „idei-forțe”, ci de o dezlănțuire pe fundal mitic a unei „forțe” lăuntrice investite cu atributele cosmicului. Personajele baladești devin aici „*simboluri în acțiune*”: Mama este ipostaza mitică a dorului desăvârșit, Vochița simbolul feminității ingenuă, al purității absolute, iar Constandin întruchipare a eului neliniștit care, pentru reechilibrarea universului lăuntric, depășește ordinea naturală firească. Gestică, dansul și „*tăcerile substanțiale*” substituie discursul dramatic. Deși modalitatea de reprezentare scenică e cu totul diferită față de celelalte piese blagiene, dramaturgul nu se îndepărtează aici de „*noul stil*”. Prin tăcere se poate ieși dintr-o anumită ordine a firescului, pentru a descoperi, prin imaginar, spațiul libertății. Tensiunea creată, în mod obișnuit pe scenă în cazul unei drame, între Logos și trăire, se diminuează, lăsând locul trăirii înseși. În *Înviere*, Lucian Blaga întoarce cuvântul către interior, lăsând calea liberă tăcerii pentru a transfigura cosmosul uman prin mimică și joc. Este poate o reiterare a „*refuzului*” de a vorbi, ce l-a caracterizat până la vârsta de patru ani, când și-a alimentat cunoașterea nu prin universul Logosului, ci al imaginilor. Despre taciturnul Lucian Blaga ne vorbesc contemporanii săi, Ion D. Sârbu caracterizându-l drept „*un tăcut*” care „*credea numai în ce a scris*”³⁰⁰. Este clar că poetul-filosof, afirmă Mircea Ghițulescu, „*mai întâi și-a reprezentat lumea și numai după aceea a explicat-o*”³⁰¹. Se justifică astfel prezența unei pantomime în ansamblul universului său teatral. „*Acțiunea se petrece în afară de loc și timp*”, într-o dimensiune spațio-temporală mitică românească,

³⁰⁰ Apud Mircea Ghițulescu, *op. cit.*, p. 86.

³⁰¹ *Ibidem*, p. 87.

în care „*totul e simplu stilizat*”. Prezența bisericii de lemn, „*imagine ștearsă de veac*”, în primul și ultimul tablou, sugerează „*o concepție de natură, prin excelență organică*”³⁰², o „*unitate a totului*”. Decorul „*poartă pecetea unui stil pitoresc*”³⁰³: „*o curte țărănească; în stânga o parte a casei cu pridvor; în dreapta un pom, în fund poarta și ulița cu alte case*”. Se simte o clipă sărbătorească prin ceea ce ea ar putea aduce. În prim plan se află personajele centrale: Vochița, care „*întreagă e o așteptare*”, cei trei frați, între care se distinge cel mai mare, Constandin, toți semănând cu „*niște arhangheli fără de aripi îmbrăcați în cojoace de ciobani*”. Aceștia o urmează pe Vochița, ei simbolizând vigilența și, prin ținuta lor, un anumit plan al condiției și al aspirației umane. Mama apare „*gârbovă*”, târându-se „*aritmice pe-o cârjă*”. Pe scenă se perindă pețitorii, personaje pitorești din lumea satului românesc: un plugar, un fecior „*sfetnic totdeauna glumeț*”, un faur, un porcar „*zdrenșos ca fiul cel pierdut*”, dar care asemeni unui clown „*se destramă în gesturi sentimentale de poet romantic*”. Din necesități scenice este inserat un moment ilariant prin apariția lui Păcală, simbol al „*duhului pitoresc*” al românilor, care, o pețește pe mama Vochiței. El, „*îndeplinindu-și chemarea de-a aduce veselie, chiar numai prin simpla sa prezență, în evenimentele rare ale satului, pleacă ploconindu-se și sărind peste gard, cum a intrat*”. Se ivește un alt pețitor, Feciorul Frumos și, în cele din urmă, cel care-i va fi sortit Vochiței, Bogătașul, personaj de basm, căci „*Pare a veni mai de departe decât pețitorii din poveste, adică de peste nouă hotare și cel puțin o apă cu prăsilă de balauri*”. Călătoria lui de pe tărâmurî îndepărtate, ca și aceea a lui Făt-Frumos, consfințește calitatea sa de om ales, distingându-se de ceilalți pețitori, pentru că a depășit o probă a inițierii, dar statutul de mire îi este acceptat după ce-i făgăduiește mamei că întotdeauna de Paști și de Crăciun i-o va aduce pe fată acasă. Imaginea din finalul tabloului întâi ilustrează o secvență a

³⁰² Lucian Blaga, *Spațiul mioritic*, în *op. cit.*, p. 211.

³⁰³ *Ibidem*, p. 271.

ritualului nuntirii: tinerii miri se îndreaptă către biserică, în timp ce „*se aude clopotul cel mic*” al bisericii „*ce se vede ca o cetățuie cerească*” și are valoare simbolică, sugerând comunicarea ființei umane cu cosmicul, participarea „*la o primenire întru transcendență*”³⁰⁴.

În contrast cu seninătatea primului tablou, cel de-al doilea reliefează imaginea sumbră, sinistră a satului pustiit din cauza epidemiei de ciumă. „*Pe gardul cimitirului, în jurul bisericii, zac grămadă cadavre de oameni*”, „*câinii bat a pustiu*” și „*o spaimă plutește în văzduh*”. Ca într-un ritual ancestral, „*câțiva feciori cu babe joacă jocul ciumei*”. Acest „*vârtej*”, jocul, devine un simbol al luptei cu moartea. Încercarea de a restabili ordinea firească într-un spațiu existențial e imposibilă, căci „*vârtejul jocului se pierde pe drum*”. Stihialul primește, ca în viziunea populară, semnificații magice terifiante: „*Un şuier străbate vămile văzduhului. Peste sat trece ciurma cosașă, călare pe o reptilă uriașă cu solzi galbeni și verzi, ochi roșii și cu aripi de lăcustă enormă*”. În acest sat, văzut ca centru al unei lumi, ca microunivers, elementele terestre și cosmice capătă dimensiuni apocaliptice, de substanță mitico-magică: „*Se întunecă. Luna se ridică fantastic de repede de după deal. Lilieci zboară în jurul ei atingând-o cu aripile. Luna urcă, urcă, ajunge în zenit, coboară, dispare. Accelerarea cu totul neobișnuită a acestui eveniment cosmic dă impresia că o catastrofă ireparabilă s-a întâmplat, scoțând însuși timpul din ritmul său normal. Stele se întretaie căzând peste sat, ceea ce trezește în câni groaza metafizică de existență: în depărtări ei bat neliniștiți. În timpul acesta, muzica ce se face duce pe cealaltă lume sufletele morților. Zarea începe iarăși să se limpezească. Stelele mor în lumina străină a zorilor*”.

Idiotul satului, personaj-simbol al „*stării de inocență*” „*se miră fără puțința de a înțelege*”. De la hiperdimensionarea cadrului natural, autorul se îndreaptă spre viața interioară. Proiecția se realizează treptat, de la tristețea Idiotului din sat, care „*cântă din*

³⁰⁴ *Ibidem*, p. 247.

fluier amar. Căci a simțit mai mult decât oricare altul în fiecare om un frate”, până la zbuciumul lăuntric al mamei ce-și plânge fiii morți, pe Vochița aflată departe și îl blestemă pe Constandin. Taina vieții e transfigurată în mit și magie. Ritualic, mama „*sare de trei ori în jurul mormântului*” și tot de trei ori „*îl blestemă astfel, murmurând pentru sine: Din mormânt să ieși și să-ți faci sicriul cal, și vâlul de pe față să ți-l faci șea, să-mi aduci pe Vochița*”. Anatema este aruncată asupra reconstrucției materiale. Blestemul va determina, ca în basmele noastre populare, călătoria inițiatică a personajului. Blestemul mamei exprimă o formă de eliberare, de manifestare a dorului ca „*aspirație trans-orizontală, existență care în întregime se scurge spre «ceva»*”³⁰⁵. Dorul este „*ipostazie*”, „*putere impersonală*”³⁰⁶, cum spune Lucian Blaga, ce devastează sufletul și subjugă întreaga ființă, e o „*boală*” de proporții cosmice. Aceasta e capabilă de o redimensionare a eului din subconștient. Din acest punct de vedere am putea considera că imaginea ridicării lui Constandin din mormânt și călătoria sa sugerează renegarea realității existente și încercarea de refacere a ordinii umane lăuntrice prin transmutație, prin inițiere și experiență.

Prima parte a tabloului al treilea relevă din nou nota de vitalitate, de veselie, umbrită doar de „*dorul de casă*” al Vochiței. Scena reprezintă curtea bogătaşului în timpul nopții, unde „*în verandă stau la masă Vochița, bărbatul ei și patru prieteni*”. „*Cheful*” este anume improvizat pentru a învinge nostalgia Vochiței. În întreaga atmosferă se simte o tensiune tainică, magică. Poezia dansului, ritmul lui ritualic acționează, de fapt, în sprijinul tensiunii dramatice din a doua parte a acestui tablou. Jocul Întâiului prieten, „*baroc încărcat cu «figuri»*” devine „*tot mai nebun așa că la un moment dat pare a avea mai multe perechi de mâni, ca o statuie mișcătoare de zeu barbar*”. Limbaj al trupului, dincolo de orice cuvânt, acest dans este o manifestare a vitalului până la frenezie, o reliefare a sentimentului dionisiac, amintind de jocul bacantelor din „*misterul păgân*” **Zamolxe**. O altă treaptă a existențialului o

³⁰⁵ *Ibidem*, p. 294.

³⁰⁶ *Ibidem*, p. 291.

evidențiază dansul celui de-al doilea prieten, „greoi și grotesc cu care ursul ieșind din peșteră se bucură de minunea cerului”, sugerând eliberarea și comunicarea dintre teluric și cosmic, mai ales prin „salturile rituale” cu care salută apariția „nefîresc de mare” a lunii.

Dansul investit cu „sarcină magică” exprimă unitatea originară a ființei, tainica ei osmoză cu astralul, suprimarea temporalului și dorul, când prietenii „prefăcându-și trupul în elastic diametru învârtitor, se întrec să facă roți cât luna de mari”. O legătură tainică, magică există între ritmul acestui ultim joc și sentimentul de dor al Vochiței, „aproape un dor de moarte”, „o vrajă”, „boală cosmică” asemenea celei de care e cuprinsă și mama ei.

Atmosfera mitico-magică este amplificată de simbolistica lunii, „primul mort”, căci „timp de trei nopți, în fiecare lună, ea e ca moartă, dispare”³⁰⁷, pentru ca apoi să reapară, sporindu-și strălucirea. „La fel și decedații, se presupune că obțin o nouă modalitate de existență”³⁰⁸. Pentru oameni, luna este „simbolul acestei treceri de la viață la moarte și de la moarte la viață”³⁰⁹ și în pantomima lui Lucian Blaga ea anticipează noul mod ontologic al fratelui mort și blestemat, care apare la fereastra Vochiței. Abia la a treia bătaie ea deschide fereastra și îl recunoaște, trei simbolizând aici, ca și atunci când, la a treia rostire a blestemului mamei, Constandin s-a ridicat din mormânt pentru a porni în călătorie, ideea puterii de manifestare umană, în practicile psiho-magice, și a participării supra-conștiente la un eveniment ce depășește logica umană. Călătoria fratelui decedat, însoțit de Vochița, este marcată de împlinirea promisiunii, care la rândul ei generează restabilirea echilibrului sufleteș al mamei, rupt prin plecarea fetei. Totodată, această călătorie simbolizează destinul ființei umane, dorința acesteia de a se reîntoarce la esența firii, la originar. Acestui fapt „în cari se amestecă și puterea

³⁰⁷ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. 2, p. 244.

³⁰⁸ *Ibidem.*

³⁰⁹ *Ibidem.*

morților, nu le mai opune nimenea nici o rezistență”. Drumul omului viu alături de mort exprimă o dezvoltare a sufletului într-o stare ce o prelungește pe aceea a manifestării pur umane.

Cei doi ajung în sat în noaptea Învierii, când oameni cu lumânări aprinse se adună din toate părțile în jurul bisericii. Revederea dintre Vochița și mamă e învăluită „*într-o atmosferă de mister*”. Sfârșitul pantomimei e imaginat în mișcări rituale paralele. În timp ce preotul „*bate în ușa bisericii*”, Vochița „*bate și ea în ușa Mamei*”, și apoi, în aceeași clipă când se deschide ușa bisericii, mama deschide și ea pentru a intra Vochița. Moartea bătrânei „*în extaz*”, pentru că ultima dorință i-a fost îndeplinită și, deci, ordinea interioară s-a restabilit, coincide cu momentul intonării cântecului ceremonial religios „*Hristos a înviat!*”. Finalul este simbolic, Învierea sugerând intima coalescență a ființei umane cu transcendența, iar moartea trecerea într-o altă ordine, dincolo de spațiu și de timpul material. E credința dintotdeauna a omului în viața care urmează morții, în post-existență.

În *misterul mut* **Înviere**, Lucian Blaga revelează dramatic o ipostază a existenței umane, a iubirii, *dorul*, care cu puterea de destin primește forma gândului, depășind realitatea și raționalul, pentru ca dincolo de „*marea trecere*” să se reverse în efluviile nesfârșite ale Cosmicului.

IV. SIMBOLURI DOMINANTE

Osmoza dintre simbol, mit și poezie în creația dramatică blagiană face din autorul lui **Zamolxe. Mister păgân**, cum cu îndreptățire a fost considerat de Pompiliu Constantinescu, „*un neobișnuit inițiator de forme noi*”³¹⁰ în literatura română a veacului al XX-lea.

Într-un mod cu totul original pentru epoca în care a scris, Lucian Blaga a îmbrăcat cu *demnitatea* simbolului conținutul de semnificații al pieselor sale de teatru. Gândirea intuitivă, simbolică este apanajul oricărui creator, afirmă Mircea Eliade. „*Simbolul, adaugă istoricul religiilor, revelează anumite aspecte ale realității – cele mai profunde – care resping orice alt mijloc de cunoaștere. Imaginile, simbolurile, miturile nu sunt creații arbitrare ale psihicului; ele răspund unei necesități și îndeplinesc o funcție: dezvăluirea celor mai secrete modalități ale ființei.*”³¹¹ Cu atât mai mult, la Lucian Blaga opera teatrală fiind prin excelență una poetică, de idei, cu abilitate tehnică el recurge la simboluri pentru realizarea replicilor aluzive, a expresivității conflictelor psihologice, a personajelor categoricale purtătoare de sensuri și valori, a nucleelor tensionate de maximă importanță în traseul dramatic.

Pluridimensionalitatea simbolurilor, care sunt strâns legate de miturile recreate de Lucian Blaga, permite lectorului *deschiderea* universului creației spre nuanțări perpetue. Unul dintre exegeții universului teatral blagian, Dan C. Mihăilescu, în studiul **Dramaturgia lui Lucian Blaga** (capitolul III, *Dominantele scenice*), apreciază că simbolul poate fi privit din patru perspective: *la nivelul semnificațiilor tezei dramatice, al*

³¹⁰ Pompiliu Constantinescu, *art. cit.*

³¹¹ Mircea Eliade, *Imagini și simboluri*, Editura Humanitas, București, 1994, p. 15.

personajelor categoriale, al elementelor de construcție dramatică și la nivelul aluziilor simbolice ce pot fi remarcate în unele replici sau situații. Folosind ca punct de plecare în demersul nostru această opinie, fără a-i rămâne, însă, cu tributari și, simplificând, considerăm că simbolurile pot fi privite în teatrul blagian din două perspective, și anume:

- a) la nivelul semnificației textelor dramatice și
- b) la nivelul structurii textuale.

În ceea ce privește al doilea nivel, al simbolurilor dominante, avem în vedere în vedere:

- personajele;
- obiectele cu valență simbolică;
- elemente ale jocului scenic;
- simbolurile cromatice;
- numerele;
- simbolurile polivalente: lumina, fapta, focul;
- spațiul.

IV.1. La nivelul semnificației textelor dramatice

Cele zece piese de teatru care alcătuiesc universul dramatic blagian sunt transpuneri în simboluri ale ideilor și trăirilor metafizice specifice creatorului însetat de nemărginire. Astfel, drama *Meșterul Manole*, inspirată de cunoscutul mit al creației săvârșite prin jertfă, este simbolul condiției artistului care indiferent de spațiul existențial și de timp, pentru a accede la desăvârșire este nevoit să o sacrifice pe ființa iubită și totodată să se sacrifice. Artistul genial este captiv al idealului care ascunde primejdii neașteptate, încercări nu o dată lipsite de tragism.

În aceeași sferă, dar pe o altă treaptă, mai aproape de omenesc, se situează piesa în trei acte *Anton Pann*, simbol al condiției dramatice a poetului pentru care *frâna* pe drumul împlinirii o reprezintă realul. Creatorul de frumos devine victima lumii în care trăiește, o lume atroce.

O transpunere a dimensiunii demiurgice a ființei umane este și *Arca lui Noe*, simbol al permanentului conflict dintre om și forța care se opune nu Creatorului, ci Vieții. Universul

moral al trăirii este întregit de cel estetic. Iubirea și dorința omului de a da ființă unei noi Lumi sunt calea spre cunoaștere și salvare individuală.

„*Misterul păgân*” **Zamolxe** este o dramă de idei cu adâncimi mitice, simbol al confruntării dintre idolatrie și noua învățătură promovată de omul superior, care coboară divinația în conștiința umană.

În piesa **Cruciada copiilor**, autorul reliefează un univers religios medieval, pe al cărui fond se declanșează duelul între idei, între personaje-simboluri. Aparent e un conflict între preceptele ortodoxe și cele catolice. În esență, textul este simbolul condiției axiologice a individului, condiție supusă eșecului datorită neconcordanței între dorul de a-și atinge visul, mult prea înalt, dor care duce până la pierderea de sine, și capacitatea interioară limitată a ființei de a ajunge la finalitatea către care aspiră. Piesa e încărcată de simboluri și nu credem că relevă „*vechea luptă dintre catolicism și ortodoxie, dar cu victoria ultimului*”³¹², cum constată Octav Șuluțiu.

Tot într-un timp medieval românesc, pe fundalul luptelor Reformei, se descătușează energiile, tensiunile unui puternic conflict interior în **Tulburarea apelor**. Latura anistorică, ancestrală a ființei dominată de patimă nu se poate elibera de pornirea de a „*haiduci*” decât prin jertfa conștientă a Moșneagului, a celui care semnifică Lumina, Iubirea și Viața. Piesa este simbolul ideii de necesitate a „*eternei reîntoarceri*” din apele tulburi ale sufletului la conștiința adâncă și, ca într-un focar, concentrează incertitudinile specific omenеști.

Prin drama **Avram Iancu**, Lucian Blaga coboară istoria în mit. Textul este simbolul neobositei puteri de a se dăruia unui erou cu aură mitică, întru împlinirea unui vis colectiv, destinul lui Iancu confruntându-se cu însuși destinul neamului său.

Ivanca este un *joc* de idei cu influențe psihanalitice, simbol al unității armonice restabilite prin înălțarea tenebrei din adâncuri în universul conștiinței.

³¹² Octav Șuluțiu, *Pe margini de cărți*, Editura Miron Neagu, Sighișoara, 1938, p. 206.

Evidente elemente freudiene întâlnim și în *Daria*, piesă ce se constituie într-un simbol al conflictului cu finalitate tragică între încercarea unei energii umane latente de a se descătușa, prin iubire de obsesiile maladive ale subconștientului și constrângerile impuse de conveniențele sociale.

Pantomima în patru tablouri *Înviere*, *mister* dramatic mut, prin jocul scenic încărcat de magic, devine simbol al iubirii adânci, materne, a cărei forță sparge zăgazarile thanatice și strivește chingile timpului materializat.

IV.2. La nivelul structurii textuale

IV.2.1. Personajele

a) Actanții

În structura universului teatral blagian, fără îndoială chintesența o reprezintă *personajele actante, opozante și catalizatoare*, personificări ale semnificațiilor etern umane. Drama de conștiință, dorul și tristețea metafizică a omului genial, profetismul, aura mitică, patima ancestrală a sângeului, dorința de revelare a misterului fuzionează în eroii lui Lucian Blaga.

Un personaj categorial, însemnat cu mirul genialității, este Manole. Plasat în „*timp mitic românesc*”, el este simbolul creatorului care atinge treapta desăvârșirii prin operă, a cărei finalizare e posibilă numai prin sacrificarea ființei celei mai dragi și, în final, prin autosacrificiu. Arta nu este scopul, ci modul prin care artistul își depășește condiția. El se află sub stăpânirea neobositului *daimonion* ce retrezește latura *iluminată* a ființei sale. Odată cu stăpânirea mijloacelor pământești pe care Manole le folosește, ca orice creator ajunge la o dilatare incomensurabilă. Într-un microunivers, mitul creației se reiterează. Asemenea zeului primordial, Manole dă ființă unei noi lumi, celei estetice. Prin artist se creează deci universul frumosului, superior, în care universul uman se oglindește, fără ca ele să ajungă vreodată la identificare. Prin operă, Manole se salvează pe sine în durată eternă. Omul, însă, nu își mai poate găsi *locul* în spațiul existenței telurice, devenit prea strâmt și imposibil de suportat datorită sacrificiului

suprem. Creația dovedește că autorul ei poate respinge limitele obișnuite impuse ființei de Marele Anonim.

Un alt personaj actant în care Lucian Blaga concentrează simbolul Poetului cetății este Anton Pann. Acesta e și el un fel de Manole, dar la un nivel mult mai apropiat de cel omenesc, este simbolul creatorului stăpânit de „*o nebunie care vrea să se cheltuie*” și care nu e altceva decât demonul interior. El e neadormitul, chinuitul, nerăsplătitul luminii, care, pentru a lua contact cu lumea din afară, face eforturi ca să iasă din sine. Viața, Pann și-o împarte între două iubiri: poezia și Ioana. Ambele îi vor provoca tristețe și suferință. Pann face parte din categoria „*cântăreților bolnavi*” de prea mult suflet, în a cărui inimă „*arde un jăratic*”. E poetul trist, melancolic, viețuind într-un univers uman închis, limitat, dar pitoresc, un fel de Isarlâk dintr-un timp parcă de amurg al zeilor, și cu nostalgia după vechiul spațiu al Eladei. Artistul nu se poate sustrage realității *vii*. Știe că nu se poate detașa „*de oameni, de lucruri*”, că trebuie să-nfrunte „*valul și-ntâmplarea*” și „*atingerile*”, pe care prin puterea cuvântului le transfigurează în artă. Poetul devine lumină pentru ceilalți, dar niciodată suficientă sieși. În acest personaj se întrupează frenezia trăirii și vitalitatea creatoare. În lupta cu realitățile de multe ori agresive, Anton Pann își salvează opera, însă propria-i soartă e supusă eșecului.

Condiția omului superior, a creatorului, se reflectă și în *Arca lui Noe*, unde actantul are de înfruntat nu numai lumea reală, ci și cea care se circumscrie dinamicii imaginarului, aceasta din urmă neputând fi întru totul controlabilă. Noe, nume provenit din ebraicul Noach, care înseamnă „*consolație*”³¹³ sau „*cel ce consolează*”³¹⁴, îl desemnează pe „*omul deplin*”, care se confruntă cu o situație fundamentală a existenței sale. El este liantul între două lumi: una veche, ieșită din matcă și gata să apună și alta nouă, ce va fi clădită de el sub semnul poruncii divine, prin *joc*, din lumina ce i s-a vestit și

³¹³ Cf. N. A. Constantinescu, *op. cit.*

³¹⁴ Cf. Martin Bocian, *Dicționar enciclopedic de personaje biblice*, Editura Enciclopedică, București, 1996.

din faptă. Între anumite limite repetă gestul creator al celui „fără de nume” și devine principalul opozant al principiului distrugător (Nefărtate), care neagă creația, deci viața. Precum Manole sau Anton Pann, Noe se rupe de material, pentru ca prin operă să poată da naștere unui univers nou, care să-și merite dănuirea. Idealul propus este atins și astfel dovedește că destinul omului nu este absurd, dar stă sub semnul împlinirii și valorizării faptei. În universul dramatic blagian, Noe reprezintă voința, puterea creatoare și cea mai înaltă conștiință morală, care în numele unei libertăți necesare, atribuite sau câștigate, se unifică pentru a releva permanentul efort al omului de a se mântui, de a se depăși pe sine.

Prin Noe, dramaturgul evidențiază problematica omului contemporan, care conștientizează că soarta sa nu se află doar în mâna Celui-de-Sus, ci și în el însuși. Dimensiunea sacramentală a ființei e condiționată de dorința lui de A Fi.

Un loc aparte îl ocupă personajul-simbol Zamolxe. Într-o manieră cu totul specifică, autorul încorporează în actantul „misterului” dramatic aspirația către absolut, solidarizarea umanului cu cosmicul și efortul de a suprima dogmele, superstițiile, ca primă condiție a eliberării ființei. Zamolxe este derivat de la termenul tracic „zamol” (pământ). Datorită etimologiei, cei mai mulți cercetători l-au considerat pe Zamolxe un zeu htonic, stăpân al morților. Pentru Vasile Pârvan, el este zeu ceresc, iar pentru Mircea Eliade o zeitățe inițiativă. Câteva consemnări despre Zamolxe întâlnim în *Istoriile* lui Herodot care îl consideră zeu al geților, la Platon în dialogul *Charmides* pentru care era în același timp zeu și rege al tracilor sau la Strabon în *Geografia*. „Daimonul” getic, cum îl numește Herodot, a transmis tracilor credința în nemurirea sufletului, folosindu-se de scenariul mitico-ritualic al morții și reînvierii. Zamolxe s-a retras în locuința subterană și după trei ani de absență a reapărut în fața oamenilor, aceștia crezând că a înviat. Prin acest ritual de tip inițiativ a inoculat ideea existenței post-mortem a sufletului. Cultul lui Zamolxe avea caracter mistic și ne amintește de misterele din Eleusis.

Visătorul Zamolxe este, în viziunea blagiană, nu zeitate, ființă supranaturală, ci omul deplin, „*subiect cu destin creator*”³¹⁵, capabil să ia asupra sa „*tragice și mărețe riscuri*” pentru a promova adevărata cunoaștere axată pe puterile spirituale ale ființei umane. Zamolxe simbolizează începutul unei noi ordini valorice, prin care divinația e coborâtă în conștiința omului, unde gândul se poate mișca liber în „*tăceri rituale*”. Zamolxe este ființa însetată de cosmic, în care universul interior al conștiinței se dilată, permițându-i să intre în „*ținuturile de mare densitate ale misterului*”³¹⁶, întru revelarea acestuia.

„*Rupt din creanga unui dumnezeu*”, Zamolxe poate fi comparat cu Zarathustra al lui Nietzsche. Îndureratul visător, precum Zarathustra, trăiește în singurătate, într-o „*peșteră larg călcată*”, de unde arareori coboară printre semeni, de teama că va duce „*prea devreme / noua credință între oameni*”. „*Dumnezeu a murit!*” exclamă Zarathustra. Și pentru Zamolxe zeii au murit, căci cerul invocat de Mag „*E plin de hoituri*” careucid în oameni visele.

Moartea lui Zamolxe va fi cel mai bogat dintre darurile sale, căci îl va coborî pe Dumnezeu, pe Orb printre oameni. Învățătura lui Zamolxe înseamnă renașterea omului din momentul în care el a hotărât să înlăture *fațada* sacralității, pentru a se întoarce spre sine însuși.

Implicațiile simbolice cu aură metafizică sunt la fel de adânc imprimare și în personajul central al dramei **Avram Iancu**. Personalitatea istorică a revoluționarului transilvănean e investită cu atribute ale legendarului, ale miticului. Avram Iancu este în piesa lui Lucian Blaga simbolul omului superior, al eroului ideal, al cărui destin se confundă cu destinul tragic al neamului său. Simetria pe care e construită piesa atrage atenția, pentru că evidențiază și mai bine valoarea de simbol a personajului-mit, dominat de porniri icarice. Imaginea păsării

³¹⁵ Lucian Blaga, *Singularizarea omului*, în *Opere*, vol. 9, *Trilogia culturii*, ed. cit., p. 474.

³¹⁶ *Ibidem*, p. 475.

domină începutul și finalul textului, creând atmosfera de mit, pe al cărei fundal Iancu se va ivi și, în cele din urmă, va dispărea ca un Icar în lumină. Pasărea înaltă „*până la umăru voinicului*”, care trebuie să fie fecior, „*pasăre fără somn*”, „*mare și nemișcată ca o troiță*”, cu „*pene de arhanghel negru*”, e așteptată de românii ardeleni pentru a-i izbăvi. Iancu e ca Zamolxe, Zarathustra sau Iisus, un profet, dar al neamului de moți pe care-i numește „*arhangheli – cu mămăliga în traistă și cu opincile-n pietriș de aur*”. El e un visător cu ochii deschiși, care pune totul în jocul sorții, pentru a readuce în sufletul românilor „*avântul spre lumină*” și „*patima înălțimilor*”. Ca majoritatea eroilor blagieni, și Avram Iancu, născut sub zodia gemenilor (unul visătorul și celălalt făptuitorul), e mistuit „*de-un foc lăuntric*”, de „*daimonion*”. Pentru un ideal individual și colectiv va jertfi totul, înălțându-se în lumină ca om și devenind iar pasăre, simbol al stării spirituale, al libertății, al triumfului solar și al regenerării permanente.

Prin Avram Iancu, dramaturgul reliefează ideea că eroul, agent al ideii de reînnoire în plan spiritual, nu dispare decât fizic, în timp ce sufletul lui metamorfozat în pasăre veghează neobosit destinul poporului, iar neîmplinirea unui ideal național nu înseamnă și pierderea libertății spirituale.

Un personaj vulcanic, a cărui energie stă sub semnul patimii carnale este Popa din *Tulburarea apelor*. Autorul construiește tema piesei pe lupta între datorie și chemarea ancestrală a trupului. În această ambivalență, Popa care până în momentul întâlnirii cu Nona făcuse totul „*numai pentru cuget*” duce marea luptă cu el însuși. Aceasta implică o permanentă sfâșiere și o crucificare a sufletului și a conștiinței pe altarul iubirii. El își dă seama că încercarea de a se converti în „*episcop al stânilor luterane*” nu e decât un mijloc de a evada din marasm. E nevoia instinctivă de justificare a existenței dominate de patimă. Vâlvătaia lavelor interioare nu o poate stinge decât *fapta*, fie ea concretizată și sub forma unui mare păcat: aprinderea bisericii. *Fapta* aceasta pornită din adâncul apelor tulburate ale cugetului său îl prăbușește, în timp ce alta,

venită din exterior, moartea Moșneagului, care se sacrifică pentru el, îl va mântui. Volbura din străfundul sufletului, chinul „*tulbure și amar*” și îndoielile mari îl apropie de pastorul Rosmer, personajul ibsenian care renunță la propovăduirea credinței pentru a o descoperi pe cealaltă, mai puternică, credința în Om. La ambele personaje salvarea de *focul* consumpției este condiționată de o intervenție din afară. Drumurile din exterior și cele lăuntrice se intersectează și trimit omul fie la moartea, fie pe culmea unică a sufletului.

În acest personaj complex cu o structură sufletească atât de contorsionată, Lucian Blaga a întruchipat omul ca forță a naturii, în conflictul cu sine însuși, cu instinctele sale, pentru a redobândi libertatea și a se întoarce spre propriul Eu.

Pictorul Luca, actantul dramei psihanalitice *Ivanca*, este simbolul unei lumi interioare, abisale, cu dilemele și contradicțiile ei, care prin căutare activă, prin *faptă*, încearcă să atragă propria maturitate, demnitate și libertate. În Luca se personifică un anumit aspect al complexului oedipian, și anume ostilitatea față de părintele de același sex, tatăl dominator, „*jumătate pământ, jumătate spirit rău*”, cum se autodefineste. „*Întunecatele instincte*” ale lui Luca sunt în contrast cu picturile sale de o „*exagerată spiritualitate*”. În sufletul lui există o „*zilnică, îndârjită, mută, neîncetată luptă cu sine*”. Din această expresie a disperării ajunse la paroxism, pictorul nu poate scăpa decât prin *faptă* care va fi provocată de personajul catalizator Ivanca. După ce trage cu revolverul și țintește orologiul care „*bătea așa de absurd*”, Luca se eliberează de „*noaptea lăuntrică*”, de „*focurile vechi*” îngropate în carnea lui și se întoarce vindecăt de pe drumurile „*din împărăția cea mai de jos*”. Astfel, *fapta* sublimează omul care își redobândește lumina interioară. Personajul își află pacea, liniștea, bucuria de a trăi, prin cunoașterea și acceptarea de sine Luca este simbolul nevropatului rătăcitor în labirintul subconștientului, unde descoperă faptele nebănuite și contrastante ale propriului eu, însă capabil să se îndrepte, să se înalțe în conștiința ce redă ființei adâncă liniște morală și spirituală.

Daria, eroina dramei omonime, reprezintă tipul femeii care trăiește în claustrare, o femeie care ascunde taine și a cărei împlinire sufletească e condiționată de o intervenție exterioară. Ea e „*sufletește bolnavă*”, purtând pe umerii de soție „*cincisprezece ani de groază și chin*”. Daria suferă de „*spaima de singurătate*” și de frica neînțeleasă de sine însăși. Se simte prizoniera deopotrivă a trecutului și a prezentului, trecut de care o leagă copilăria „*în toată oribila ei cruzime și suferință*” și prezentul încremenit ca durată subiectivă, pentru că e victima unui mariaj anost, lipsit de iubire, de lumină. Ca și Nora din drama ***Casa cu păpuși*** de Henrik Ibsen, eroina lui Lucian Blaga e victimă a unei legi morale rigide, uneori chiar absurde, impuse de Filip, soțul care se consideră un savant într-ale pedagogiei. Dar, spre deosebire de Nora care are tăria de a se elibera de constrângerile absurde, Daria nu poate scăpa de „*încăpățânările mute ca moartea*”, de „*ideile fixe*” și de claustrarea impusă. Iubirea pentru scriitorul Loga e singurul ei suport real ce o poate propulsa, ce îi poate reda armonia interioară, însă, pentru prea puțin timp, căci „*Salvatorul*”, „*Sfântul Gheorghe*” nu va mai veni. Eliberarea rămâne o iluzie. În Daria, autorul întruchipează sciziunea interioară generată de neîmplinire și de obsesii și absența unei voințe metafizice care ar fi putut salva unitatea sufletească, acel Cosmos din sine al ființei. Daria este simbolul femeii victimizate de conveniențele sociale aberante, de o modalitate de gândire și de trăire lipsită de omenesc și care recurge la un act extrem datorită convingerii lucide în legătură cu înspăimântătorul vid din jurul ei și din ea însăși.

În Doamna din ***Cruciada copiilor*** și Mama din pantomima ***Înviere***, dramaturgul întruchipează perfecțiunea maternității și iubirea cea mai profundă. Doamna, stăpână a unei cetăți de hotar „*pe Dunăre în jos*”, se împotrivesc nebuniei mistice ce-și pusese speranța în neprihănirea copiilor pentru cucerirea Ierusalimului. Ea poate să se lepede „*de sminteala bisericii, dar nu de copil*”, de Radu. Credința ei e într-un Dumnezeu ocrotitor, blând, apropiat de omenesc și o doare „*durerea mamelor*”, o tulbură credința oarbă, irațională,

distrugătoare a copiilor. În Doamna recunoaștem ambivalența specifică, în general, simbolului mamei, viața și moartea. Ea este siguranța adăpostului, a căldurii și a iubirii care nu cunoaște nici un obstacol, dar care se dovedește insuficientă pentru a-l salva pe Radu de *dorul* Ierusalimului, de moarte.

Mama din *Înviere* este imaginea arhetip a acelei *mater dolorosa* din literatura populară europeană, care fie își caută copilul iubit, aflat într-o situație limită, fie îl așteaptă. În locul unde își duce existența bănuie ciuma, fiii îi mor și ea însăși se află în pragul morții, dar dragostea pentru Vochița are puterea de a amâna sfârșitul. Ea va muri în ziua Învierii, însă numai după ce-și va revedea fata dragă.

Doamna și Mama sunt simbolul a ceea ce Goethe numea „*eternul feminin*” al celei mai profunde armonii a dragostei.

b) Catalizatorii

În ritmul crescendo al jocului dramatic, un rol important atât în conturarea ideilor și a realizării conflictului, cât și ca existență scenică, îl au personajele catalizatoare: Mira pentru Manole, Moșul pentru Noe, Nona și Moșneagul pentru Popa și Ivanca pentru Luca. Aceste *energii* transfigurate în simboluri influențează sau ajută la împlinirea destinului eroului.

Mira este idealul de frumusețe feminină din întreaga operă blagiană, personalizare a desăvârșitei feminități. „*Femeia adusă de peste ape*”, cu judecata empirică, specifică omului din popor, dar cu capacitatea de a anticipa, dovedește față de Manole un devotament exemplar. Ea, femeia-soție cu sufletul „*cel mai curat*” va face posibilă, prin acceptarea *jocului* imolării, înălțarea bisericii și, deci, împlinirea destinului creator al artistului. Sufletul ei se va transfera în cel al construcției pentru a o anima, devenind astfel catalizator și al sacralului, iluminând destinul ei tragic și pe cel al lui Manole. Mira intră desculță în zid, gestul scoaterii sandalelor la cererea lui Manole sugerând un prim pas al intimității între ea, „*altar viu*” și biserică, „*centru al lumii*”, dar și o înaltă treaptă a inițierii. „*Femeia-biserică*” se desprinde de planul realității, de material și se integrează

cosmicului. Iubirea Mirei pentru Manole va dăinui în planul spiritual, prin creația pe care a însuflețit-o.

Un alt personaj feminin cu funcție catalizatoare este Nona din *Tulburarea apelor*, pe care Tudor Vianu o considera „cea mai deplină realizare a teatrului”³¹⁷ lui Lucian Blaga. Această „fiică a pământului”, clocotind de energie și cu sufletul inundat de cel mai puternic sentiment al vieții, vine „De nicăieri și de pretutindeni” ca o „taină crescând la rădăcinile munților”. Unei personificări desăvârșite a spiritului htonian nu i se potrivea mai bine alt rol decât cel de mesager al luteranismului, nou crez care pătrundea în satele ardeleni din veacul al XVI-lea. Nona este simbolul misterului feminin care incendiază suflete și le face să fie înrobite de „taina cărnii”. Nona este foc al poftelor carnale și al suferinței sufletești, foc impur al arderilor subterane, foc al consumpției, foc care în loc de lumină, purificare și mântuire aduce damnarea. Femeia cu părul roșu este catalizatorul conflictului dramatic interior al lui Popa. Nestăvilita, învolburata Nona e femeia luciferică, stăpânitoare și egoistă, fără aspirații metafizice. De aceea, nebuniile ei străvechi nu admit biserică acolo unde este ea: „Unde sunt eu, nu poate fi biserică! Unde e biserică, nu pot fi eu! Pe unde trec eu, trebuie să crească omul luteran!”.

Printr-un detaliu vestimentar – Nona apare în fața preotului îmbrăcată „ca o flacăără”, „în mătase roșie, lipită de trup” –, dramaturgul accentuează valoarea simbolică a eroinei: îndemnul la acțiune, vitalitate, puterea de neînving, neliniștea, trezirea pulsionilor sexuale, a instinctelor pasionale.

Nonei nu-i lipsește spontaneitatea ființei primare. Ea e individualizarea femeii voluntare și dominatoare. E o individualitate precizată, omniprezentă, ax al scenariului dramatic al piesei. Nona poate fi comparată cu Hilda Wangel din drama *Constructorul Solness* de Ibsen, și ea o voce a destinului, care va trezi alchimiile sufletești latente ale eroului și îl va îndemna să urce scările turnului până la înălțimi amănitoare. La fel și Popa, sub îndemnul diavolesc al Nonei va incendia

³¹⁷ Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 78.

biserica, însă, în cele din urmă, se va putea elibera de patimă prin intervenția celui alt personaj catalizator, Moșneagul.

Suflet tânăr plin de taine și de cețuri este și Ivanca din jocul dramatic omonim. Ivanca este o ființă misterioasă și de ea însăși necunoscută: „Nu știu nici eu cine sunt. Numele nu dă nici o lămurire în privința aceasta. M-am născut, sunt, fluier și umblu. Restul – tăcere”. Fata „cu părul ca soarele în apunere” și cu ochii „lacuri verzi” e o nimfă carpatină care tulbură mințile. Prezența celor două culori, roșu și verde, sugerează coexistența spiritului htonian și uranian. Firea ei învolburată, năvalnică, exercită un sentiment ambivalent de atracție și de teamă asupra pictorului Luca. Cu „trup viu și mai răscolitor decât orice altă primejdie”, Ivanca reprezintă expresia vie, personificarea aspectelor nocturne ale subconștientului cu care se confruntă Luca. Ea este catalizatorul care-l va ajuta pe tânărul nevrozat să se vindece, să se descătușeze, să evadeze din tenebrele subterane. Ivanca e femeia-destin și asemenea Nonei, simbolizează pasiunea, dorința maladivă de a iubi și de a fi iubită. Ea întruchipează necunoscutul, chemarea ancestrală a sângelui, dorința de joc și energia care răscolește și generează „fapta” vindecătoare.

Personaje catalizatoare cu o bogată semnificație în universul simbolistic al dramaturgiei lui Lucian Blaga sunt Moșul din *Arca lui Noe* și Moșneagul din *Tulburarea apelor*. Acestea sunt coloana vertebrală a concepției autorului despre divin și despre relația existentă între om și Centrul cosmic. Creatorul *Trilogiei cosmologice* admite „existența unui centru metafizic, care este altceva decât lumea”³¹⁸ și pe care îl numește Marele Anonim. Acesta stabilește anumite limite pentru ființa umană și orice existență i se datorește lui. Pe Marele Anonim îl descoperim călătorind în noi înșine, dar și în afara noastră, „în zone mai presus de toată făptura”³¹⁹. „Puternicia” acestui

³¹⁸ Lucian Blaga, *Diferențialele divine*, în *Opere*, vol. 11, *Trilogia cosmologică*, ed.cit., p. 65.

³¹⁹ *Ibidem*, p. 66.

generator nu este însă absolută. El este „singura existență, care salvează totul prin neîndurata sa voință”³²⁰.

În opera dramatică, prin intermediul personajelor prind viață ideile filozofului culturii. Astfel, Moșul este și el „un centru transcendent al existenței”³²¹ de dincolo de orice experiență, Supremul Bine, Creatorul care nu poate lăsa să piară rădăcinile Vieții. Este o imagine coborâtă din sacralitate a Marelui Anonim. El creează lumea incipientă de valori prin forța Logosului. „Cel-ce-este”, „Cel-de-Sus” investeste ființa umană cu acel mod de existență în orizontul misterului, care leagă imanența de transcendență și care o îndepărtează de dependența față de realitatea constrângătoare. Lucian Blaga coboară sacralul în spațiul profanului, apropie divinitatea de oameni și-i atribuie trăsături pământești. Moșul este închipuirea bunului geniu al țărilor și al pământului, a toate câte sunt, cu vorba blândă și liniștitoare ca a înțelepților din vremurile străvechi de pe aceste plaiuri, purtând pe umerii săi toate slăbiciunile umane. Potrivit credinței populare pe care scriitorul o cunoștea mai ales din legende culese de Tudor Pamfile, Moșul (Fârtate) își manifestă atașamentul față de oamenii comunității sătești și de aceea se îmbracă și se comportă ca un țăran, cutreierând pe pământ. Dramaturgul a păstrat această imagine poetică transfigurată a divinității pentru a crea atmosfera mitică. Dincolo de aceasta, atribuie noi valențe personajului său. Astfel, Moșul devine simbolul forței spiritualizatoare exterioare, care într-o anumită măsură influențează condiția axiologică a omului, lăsându-i acestuia libertatea de a decide, de a trăi „întru mister” cu scopul revelării și de a-și depăși propria condiție.

Moșneagul este catalizator pentru Popa din *Tulburarea apelor*, dar opusul Nonei. Precum Moșul și Marele Orb el este o ipostază dintr-un număr de ipostaze ale Marelui Anonim. Coborât aievea parcă din mit, Moșneagul este imaginea vie a

³²⁰ *Ibidem*, p. 72.

³²¹ Lucian Blaga, *Coordonatele spiritului creator*, în *Opere*, vol. 10, *Trilogia valorilor*, ed. cit., p. 265.

spiritului panesc, ocrotitor al pământului. El este lumina solară din adâncul conștiinței care readuce apele tulburate ale lui Popa în matca lor. Moșneagul este simbolul spiritului liber, nesupus nici unei transcendențe cerești, a cărui singură și mare credință e Omul, e Isus-Pământul ca individualizare a purității absolute. El e lumina tainică a reînvierii sufletului răvășit al preotului. Asumându-și și un păcat pe care nu l-a săvârșit (incendierea bisericii), pentru a-l reda pe celălalt, pe Popa lui însuși, dovedește că adevărata revelație este însăși Înălțarea omului.

c) Opozanții

Conflictul dramatic, conflict interior, de idei, este declanșat și întreținut de opozanți: Bogumil, Nefârtate, Magul, Tatăl, Filip și Teodul. Ciocnirea de forțe-idei pe care o generează aceste personaje este pentru dramaturg mijlocul de a scruta dimensiunile psihologice, trăirile metafizice, neliniștea spirituală și sufletească și de a pune sub semnul meditației condiția tragică a ființei umane. Despre Bogumil (Bogomil) se știe că în plan real, istoric a fost fondator al unei secte creștine, apărute în secolul al X-lea în Bulgaria. Potrivit credinței bogomilice, binele și răul ar coexista, Dumnezeu fiind creatorul lumii spirituale, iar Satanail al celei materiale.

În drama *Meșterul Manole*, autorul păstrează semnificația la care ne trimit ideile propovăduite de acest preot și o adâncește. Astfel, Bogumil apare ca simbol al dualității, al misticismului de substanță primitivă. El se opune rațiunii, măsurătorilor științifice ale lui Manole și proclamă supunerea necondiționată a omului-artist față de forțele htoniene care zădărnicesc desăvârșirea creației. Proclamă jertfa unei ființe umane ca unic act salvator: „*Sufletul unui om clădit în zid ar ține laolaltă încheieturile lăcașului până-n veacul veacului (...) Manole, fă-ți cruce largă și picură-ți pe inimă ceara aceasta topită: numai jertfa cea mare poate să ajute*”. Bogumil este și principalul vinovat moral pentru apariția Mirei la locul zidirii și, deci, pentru sacrificarea ei. Prin acest personaj, Lucian Blaga reliefează dimensiunea negativă a ființei și acea pasivitate de tip

primitiv a credinței ce se limitează la superstiții. Antinomia Manole-Bogumil este evidentă. În timp ce Manole este simbol al Luminii, al artistului care trăiește în orizontul metafizic, Bogumil simbolizează Întunericul, omul limitat, duplicitar în credința sa, incapabil să se detașeze de teluric.

În *Arca lui Noe*, opozantul Moșului, dar și al lui Noe este Nefărtate, transfigurare, în orizont mitic, a lui Antiteos, Antifărtate. Potrivit concepției mitice cunoscute și în spațiul românesc și valorificate în numeroase legende populare, Fărtate și Nefărtate sunt doi poli divini a căror creație, de la apariția omului „*a început să fie separată, în spiritul unui dualism divergent*”³²². Ideea o regăsim și în textul dramatic blagian, unde Nefărtate, încercând să-l oprească pe morar de la împlinirea misiunii sale creatoare, este ca și Mefisto al lui Goethe „*tatăl tuturor piedicilor*”, spirit negator al lui Dumnezeu, deci al Vieții: „*Da, și-a întocmit Moșul o fabrică de leagăne! Și eu – eu sunt de asemenea stăpân pe-o întreprindere, tot o fabrică am și eu, o fabrică de sicrie! (...) Și uite așa, Moșul face leagăne pentru o mie de orașe și cetăți, eu fac sicrie pentru o mie de orașe și cetăți!*”.

Nefărtate, acest demon care neagă mișcarea și Existența, se străduiește să impună Moartea pe care o interpretăm aici, nu ca anulare a existenței propriu-zise, ci a vieții spirituale. Aceasta ar impune damnarea omului, imposibilitatea inițierii sale pe treptele cunoașterii. Și prin aceasta, el se opune atât Moșului, Creatorului, cât și lui Noe care, după construcția arcei, nu mai este un neofit, ci cel inițiat. Nefărtate este simbolul „*frânei*” ivite în orizontul ontologic, care poate slăbi conștiința omului, determinând regresul, căderea acestuia.

În „*misterul păgân*”, opozantul personajul central este Magul. „*Setos de sânge*”, statornic într-o străveche credință, acest „*pândar al veșniciei*” i-a învățat pe oameni să creadă în zei și să se închine chipurilor cioplite în piatră. El i-a îndârjit pe semeni să-l alunge pe Zamolxe dintre ei și pregătește

³²² Romulus Vulcănescu, *Mitologie română*, Editura Academiei Române, București, 1985, p. 343.

sacrificarea profetului, pentru a îndepărta învățătura acestuia. Magul este simbol al imposturii și al minciunii, al inferiorității pe scara cunoașterii, al ființei malefice distrugătoare de valori, este cel care deschide și conduce jocul-cursă destinat pierzaniei omului superior, propovăduitor al credinței în ceea ce Nietzsche numește „*supraom*”. Magul este personalizarea minciunii umane, a permanentei amenințări exterioare de care este pândit omul de geniu.

Tatăl din jocul dramatic *Ivanca* este simbol al autorității descurajatoare, ce reprimă în tânărul Luca procesul de emancipare și sentimentul libertății. El reprezintă primejdia lăuntrică, fiind întruchiparea pulsionilor instinctuale, a dorințelor pervertite. În acest personaj opozant domină latura tenebroasă și devoratoare a ființei. Tatăl este posesivul, întunecatul pentru care imaginea transcendenței a dispărut definitiv.

Întruchipare a omului superficial, mediocru, subordonat conveniențelor sociale este Filip, soțul Dariei. Acesta se consideră savant în pedagogie, descoperitor al educației embrionare. El însuși a pregătit educația lui Puiu, prin „*muzica sferică*”, înainte de nașterea acestuia. Este opozantul Dariei și al profesorului Vlaicu. Filip e omul *descărnat* de înaltele aspirații existențiale, captiv al conformismelor, incapabil de iubire adevărată, altruistă. Raportul său cu cei din jur e acela de sfidare, în numele unei obstinații izvorâte din mediocritate și al unei pseudo-superiorități pe care și-o arogă.

În *Cruciada copiilor*, opozantul simbolic este Teodul, nume provenit din grecescul *θεοδουλος*, care înseamnă „*robul domnului*”³²³. Călugărul este un eretic, un răătăcitor pe drumul credinței, care consideră că mântuirea lumii nu poate fi dobândită decât prin ființele inocente, copiii, odată ce aceștia ar ajunge la „*mormântul lui Dumnezeu*”, cucerind Ierusalimul. El însuși se autodefineste în mod simbolic: „*Eu îmi zic: eu. Măria ta ai vrea să fiu nimenea. Pentru ceilalți oameni sunt o ființă, ceva mai mult decât nimic. Teodul călugărul*”. E o ființă ciudată, desprinsă parcă din poveste, înzestrată cu calități

³²³ Cf. N.A. Constantinescu, *op. cit.*

neobișnuite, nepământești. Teodul, considerat de starețul Ghenadie un „*măscărici de iarmaroc*”, „*hâd*” și „*păcătos*”, exercită o influență malefică asupra copiilor, „*sfinții mici și fără de moarte*”, pe care îi transformă în victime ale dorinței lui distructive. El este un „*drac*” al lui Hristos, însă ancorat în teluric, întrucât „*visul din pulbere*” se îndreaptă către „*mormântul pierdut*”, „*Ierusalimul de jos*”. Călugărul catolic, figură reprezentativă pentru mentalitatea clerică medievală, este individualizarea spiritului maladiv extremist, fixat pe o idee care aduce numai suferință și moarte și care sancționează orice încălcare a unui jurământ diabolic, absurd.

IV.2.2. Obiecte cu valență simbolică

Un rol important în realizarea tensiunii dramatice și în reliefaarea unor atitudini existențiale, concretizate în personaje-idei, personaje-simboluri cu valențe eterne, îl au obiectele care primesc în universul dramatic blagian valență de personaj. Tehnica de a atribui unor elemente statut de personaje este tipic ibseniană. În această categorie a simbolurilor din teatrul lui Lucian Blaga se încadrează *orologiul* din ***Daria*** și ***Ivanca*** și *toaca* din ***Arca lui Noe***.

Indiciul autorului din Scena VIII a Actului al treilea din drama ***Daria*** este semnificativ. Într-un moment de așteptare apăsătoare, pentru că Daria l-a trimis pe Puiu cu o scrisoare la scriitorul Loga, bărbatul de care s-a îndrăgostit, asistăm la un proces de dilatare a eului. Femeia „*se plimbă neliniștită prin cameră. Se oprește la orologiul de perete și se joacă cu lanțul, ridicându-l în palmă și coborându-l; când e enervată îi place să se liniștească cu lucruri reci: lanțuri, inele, urechile celor din jur...*”. Gestul Dariei reflectă angoasa generată de o existență searbădă, privată de libertate și fără nici o perspectivă. Orongiul a fost timp de cincisprezece ani martorul mut al unei vieți stereotipe. Femeia și-a văzut în fiecare dimineață soțul „*cum se scoală când bate șase, exact după bătaia a treia*”. Orongiul „*măcinător de ani grozavi și fără sfârșit*” a marcat clipă de clipă curgerea unei vieți sufletești

morbide. Despărțirea de acesta ar reprezenta pentru Daria pierderea vechii identități și aderarea la un nou mod de a fi.

În *Ivanca*, prezența acestui obiect-personaj conduce la realizarea conflictului dramatic și marchează evoluția personajului categorial. Detaliul autorului de la începutul piesei, „*Lângă ușă atârnă un ceasornic vechi și nu departe un pistol*”, prezintă nu doar importanță regizorală pentru realizarea decorului, ci și valoare simbolică, prevestind situația-limită în care se va afla Luca. Între poziționarea orologiului de perete într-un spațiu limitat și zbuciumul sufletesc *in crescendo* al eroului se stabilește un raport de determinare, un raport interior. Pe un fundal existențial se proiectează o *lecție* de psihanaliză, din care obiectul-destin nu poate lipsi. În tabloul întâi, instinctiv Luca oprește limba ceasornicului, din dorința de a suspenda clipa, pentru că aceasta sporește și mai mult frica lui de a nu săvârși o crimă. Tenebrele subconștientului se află sub zodia timpului heraclitean măsurat de orologiul ce e conceput ca o ființă: „*Ceasornicul are o soartă – afirmă Luca. Dacă-l muți încă o oră înapoi, are să bată înainte, cinci, șase. – Îl dai cu putere înapoi, el bate înainte, tot înainte. Stai și-l ascuți, tic-tac, tic-tac...* ”. Gestul lui Luca de a opri orologiul, acest „*mecanism absurd*”, cum îl definește Dinu, sau de a muta mereu arătătoarele înapoi, revelează teama de *cădere*. Timpul, eternă curgere spre necunoscut, spre moarte, e trăit de pictor ca durată subiectivă. Eliberarea de obsesii dramaturgul a conceput-o simbolic prin intermediul orologiului, cronometru al destinului. În ultimul tablou al piesei, Luca trage cu pistolul și nimerește ceasornicul de perete, care cade. Distrugerea acestuia permite individului o nouă angajare în existență și redobândirea Eului într-un alt timp individual. *Moartea* ceasornicului este simbolul anulării angoasei, a bolii sufletești de care suferea Luca și face posibil saltul în conștiință, în lumină.

Celălalt element cu valență simbolică, cu rol major în realizarea finalului textului și a conturării ideii centrale a dramei este toaca din *Arca lui Noe*. Toaca e o „*piesă rituală*

reprezentând o placă de lemn sau metal în care se bate ritmic cu unul sau două ciocănele, pentru a se anunța începerea serviciului religios sau anumite momente ale lui la bisericile și mănăstirile românești”³²⁴. Obiceiul de a bate toaca este străvechi, din epoca precreștină și a fost împrumutat de creștinismul ortodox, cu predilecție cel din zona balcanică, fiind necunoscut în spațiul religios catolic. Ca și clopotele, toaca reprezintă pentru credincioși vocea divinității și mijlocul de a îndepărta duhurile nefaste.

În piesă, rolul simbolic al toacei se păstrează. Obiectul are încărcătură magică, e ca o „altă vrajă” care „îndrumă totul spre rânduială și spre ajungerea țelului dat”. Influența ei se exercită asupra oricărui lucru neînsuflețit și asupra oricărei făpturi. Lucian Blaga, iubitor al folclorului românesc, cunoștea desigur credința românilor în existența unei toace în cer, pe care un înger o folosește pentru alungarea oricărui duh rău, și o preia în text, adâncindu-i semnificația. Astfel, toaca din Țările Moșului, la fel cu cea dăruită de el lui Noe, capătă atributele unui instrument cosmic, întrucât este întrebuințată pentru a asigura bunul mers al lumii și al astrelor, pentru purificarea spațiului și a timpului: „Am și eu acasă o toacă la fel – spune Moșul – și numai câteodată trebuie s-o iau de după grinda albastră, la câte-o sărbătoare mare a lumii. La auzul ei, toate bucuriile care au ieșit într-un fel sau altul din matca sau din locul ce li s-au menit, intră din nou smerite și prea ascultătoare în orânduirea lor de veci. Când soarelui-marelui i-ar veni răzvrătire să se abată din cale, bat toaca, și soarele își caută iar fâgașele părăsite. Când marea se umflă peste măsură bat toaca și valul se domolește, trăgându-se de pe liman. Când floarea, căreia i s-a dat să înflorească, ar gândi: ba eu nu! – bat toaca și floare-și mărturisește culorile. Toaca e cale rostită în pași și menire prefăcută în cântec. Ea nu îngăduie împotrivire și nici răzmeriță deșartă. Iată, Noe, îți dau în primire toaca Țăriei, de care ascultă zodia și fiara. Sub

³²⁴ Ivan Evseev, *Enciclopedia semnelor și simbolurilor culturale*, Editura Amarcord, Timișoara, 1999, p. 459.

puterea ei totul reintră în rostul ce i s-a hotărât și totul se-mblânzește îngânând cântecul. Cântecul ce dă măsură ființei. Cântecul ce dă îndreptare mișcării din loc în loc”.

Prin puterea divină, toaca devine purtătoarea unei „sarcini magice” a cărei putere întrece comprehensiunea pe cale rațională. Această idee a magicului inserat în text are o dublă motivație. Prima ar fi aceea că mitul potopului, după clasificarea făcută de autor în **Mit și magie**, este inclus în categoria miturilor cu motive magice. A doua motivație vizează un concept al filosofului culturii, potrivit căruia ideea puterii magice este o prelungire a misterului, făcând posibilă transpunerea ființei umane în orizontul misterului, pentru a-l revela.

Sunetul magic al toacei simbolizează glasul transcendenței și al armoniei universale și îl face pe om să se simtă *receptacul* al divinului coborât.

IV.2.3. Elemente ale jocului scenic

Încălcând forma clasică, realistă, în care dramaturgii noștri își scriseseră operele înainte de el, Lucian Blaga, în manieră modernă, cu vădite influențe expresioniste, dovedește flexibilitate față de convențiile dramatice și scenice. Creează o lume descătușată de aparențele obiective și care aparține – doar cu câteva excepții (**Daria, Ivanca, Înviere**) – lumii metafizice. Atenția autorului se îndreaptă către vocea interioară a personajelor – idei, purtătoare ale conceptelor sale. Creației dramatice blagiene, valorificatoare de mituri, nimic nu i se plia mai bine decât bogatul univers al simbolurilor.

Conflictul fiind unul interior, metafizic, specific de altfel teatrului poetic, scriitorul, maestru al tehnicii teatrale care îl individualizează în spațiul literar autohton, apelează la elemente simbolice pentru a da forță jocului scenic și pentru a accentua unitatea de fond a pieselor.

Dramaturgul este prea puțin preocupat de elementele de decor, lăsând posibilitatea regizorilor de a-și exersa imaginația. Accentul este pus pe tensiunea interioară a personajelor, suflute vulcanice, energii care se dezlănțuie și care capătă un contur

mai puternic prin introducerea unor artificii care țin atât de jocul scenic, de atmosferă, cât și de unitatea textului. Aici încadrăm dansul, jocul ca manifestare simbolică, personaje ca Orbul, Ciungul, Șchiopul din ***Tulburarea apelor***, simboluri cu valoare universală. Aceste elemente simbolice întrețin atmosfera dramatică, anticipează punctul maxim al conflictului și uneori chiar deznodământul.

Încărcat de semnificații este dansul Mirei „*cu picioarele pe Găman, care e întins pe podele*” (Actul întâi, Scena III). Ca într-un ritual păgân, dansul ei este frenetic, relevând unitatea primordială a omului cu pământul, dar și cu cosmicul. Ritmul acestui dans este în acord cu ritmul interior, sufletească al Mirei și cu tonalitatea gravă, de incantație magică, a vorbelor ei care prevestesc propria jertfire: „*Scutură-te, Gămane, voinicește ca zmeii țărâmului celuiilalt, încă o dată așa – scutură-te! Tu ești pământul marele, eu sunt biserica – jucăria puterilor! Seninătate – vreau, nestăpâniților – că toți sunteți înnorați și prăpăstioși. Manole e chin. Călugărul e stafie întunecată. Tu cutremur. Țara îngrijorare. Vreau să sfârșească odată povestea aceasta de spaimă și tristă nebunie*”. Femeia joacă, eliberându-se parcă de orice energie telurică, purificându-se, pentru a deveni „*altar viu*”, axă a unității centrului lumesc cu cel ceresc.

Un element simbolic adjuvant în țesătura de idei a textului este dansul celor zece bărbați din ***Ivanca*** (Tabloul al doilea). Aceste figuri visate de Luca, care „*grozav*” seamănă una cu cealaltă și toți cu Luca, reprezintă vocile subconștientului, ale sângelui, ideea „*fixă a naturii neghioabe*”, ce reliefează frica de faptă a pictorului. În opoziție cu Luca, tânăr care printre vii este „*mort fără cusururi*”, ei „*strămoșii*”, sunt printre morți „*vii cu păcatele*”. Fiecare poartă cu sine vina pentru o faptă. Aceste figuri grotești și unele replici ale lor sunt demne de teatrul absurdului. Iată, de exemplu, mărturisirea celui de-Al optulea: „*Eu m-am omorât singur într-o pivniță pe-o grămadă de cartofi. Din singurătate – m-am împușcat în cap. Dimineața când au ieșit oamenii de la*

biserică, m-au văzut întins. Ochiul era scurs pe cartofi. M-a săgetat nebunia singurătății” sau Al zecelea are glasul mai subțire pentru că, din plictiseală, s-a castrat după ce a avut cincisprezece copii. Învîngînd orice opreliște a raționalului, cei zece, „arendașii plăcerilor”, „joacă grotesc”, „joacă nebuni”, atrăgînd-o și pe Ivanca în „Hora priculicilor”, horă a neastîmpăraților. Chemările din străfunduri ale sîngelui sunt acum în „tovărășie luminoasă”, prevestind *fapta* care în final va avea natură cathartică. Dansul „strămoșilor” reprezintă prima treaptă de eliberare a lui Luca, este expresia din subconștient a extravertirii și a dorinței de libertate.

Dansul bacantelor din tabloul al doilea al piesei *Zamolxe* ni se pare sugestiv în realizarea efectului scenic, prin nota de dinamism, dar și pentru fondul ideatic al textului. Nouă preotese cu „Fețele verzii” și „Pletele în vînt” joacă „sălbatic” cu lunaticul Cioban în mijlocul lor. Cîteva învîrtesc „șerpi deasupra capetelor, ca niște bice” chiuiesc și se dezlănțuie nebunește. Bacantele (Menadele), tinere îndrăgostite de zeul vinului, celebrau cu patimă, până la delir, toamna când se isprăvea culesul viilor, cultul dionisiac, sărbătoarea fiind foarte populară și în spațiul Traciei. Ele simbolizează extazul posesiunii de către un alt Eu, deci depersonalizarea. Autorul cristalizează și prin prezența bacantelor ideea credinței în zei „mucegăiți de veșnicie” și „apărați cu pisici spânzurate” (cum afirmă Ostașul de strajă), a supunerii omului în fața unei dogme rigide și mincinoase, promovate de Magul „Statornic ca un obicei rămas din zilele strămoșilor” și „Setos de sânge ca o fiară”. Dansul bacantelor și strigătul lor „Mărire zeului Zamolxe!”, la îndemnul Ciobanului „vrăjit”, sunt expresii elocvente pentru o umanitate ignorantă, obișnuită să se închine chipurilor cioplite în piatră și nepregătita încă să accepte noua învățătură a profetului Zamolxe, ce aducea un alt mod de existență, înălțarea și adevărata umanizare a unei lumi.

În *Tulburarea apelor* și *Ivanca*, tot cu valență simbolică este *jocul* Nonei și cel al Ivancăi. Apariția Nonei în al doilea tablou intitulat sugestiv *Fiica pămîntului* ca o „flacăra în cojoc

și mister în opinci”, ca o „volbură” stârnește apele sufletești ale preotului, cu scopul de a-l converti la luteranism. *Jocul* Nonei, aparent spontan, este un act personal intenționat, conștient, dinamic, în acord perfect cu firea năvalnică a femeii misterioase și obișnuită să impună regula. Pentru Popa, Nona impune o singură regulă a jocului, și anume convertirea lui. Tainice conexiuni ascund cuvintele incantatorii, după model popular, rostite de Nona în timp ce „se învârtește chiotind”: „Învârte-te volbură, / orbește călugării. / Înălță-te sfredel / cu turla bisericii. / Spre mare, spre soare / vârtej întoarce-te, / prisnel alb de pulbere / poarte-te biciul / și plesnele vântului. / Spulberă iile, / sparge ulcioarele. / Treci peste dealuri, / mori peste vie - / învârte-te volbură!”. *Jocul* ei serios-șăgalnic stimulează „tulburarea Popii”, fapta de mai târziu, arderea bisericii. *Jocul* dezvăluie ceea ce are Nona mai adânc și dezvoltă dramatismul piesei. *Jocul* ei este posesiv, acționând ca un „rit de intrare”, încărcat de magie, și trezește instinctul, glasul ancestral al sângelui unui preot înstrăinat de sine.

Jocul Ivancăi din tabloul al treilea al dramei este simbol al vitalității, al descătușării, o punte între universul psihic, ascuns al lui Luca și realitate, ce îi netezește acestuia calea spre fapta eliberatoare. „*Inventat*” „*Din singurătate. Din tristețe*” și din plăcerea copilărească pentru ludic, *jocul* Ivancăi însuflețește scena, o luminează prin energia și bucuria ei de a trăi și pregătește evenimentul-destin. Decupată parcă dintr-o pictură expresionistă este secvența în care Ivanca „*aleargă cu trupul gol prin ploaie și prin vânt peste câmp*”, înfruntând furtuna și încercând contopirea cu nemărginirea. Gestul ei este, de fapt, o defulare a dorinței de a fi iubită: „*Apele au biciuri moi – îi mărturisește lui Luca. Când nu sunt brațe să te cuprindă, când nu sunt priviri să te bată cu dragostea lor, te mântui zburdând peste holde*”. Este *jocul* tinereții năvalnice, care se întoarce mereu spre sine și în al cărui scenariu se încadrează și cerința de a fi pictată de Luca: „*Haide, lucrează. Știi ce? Fă-mi portretul! Vreau să mă văd cum sunt. Nu cum sunt în oglindă, ci așa cum sunt în sângele unui bărbat*” (...)

„Nu cum sunt în oglindă, ci așa cum sunt în tine”. Jocul Ivancăi are rolul de a risipi atmosfera sumbră, apăsătoare în care se derulează conflictul interior, psihologic al personajului actant și de a opune morții viața, urii iubirea, staticului dinamicul și izolării dorința de viață.

Apariții simbolice în jocul scenic sunt Ciungul, Șchiopul și Orbul din tabloul al treilea intitulat *Moaștele*, al dramei *Tulburarea apelor*. Această „treime a nenorocului”, cum o numește Patrasia, evocă ideea unității, căci numai împreună ei sunt „un singur om”. Lipsiți de o mână, de un picior sau de ochi, ei sunt scoși în afara temporalității, a lumii obișnuite, dominate de cifra doi. Prin mutilarea lor organică se creează o valorizare și introducerea, prin imparitate, într-o altă rânduială. Ei sunt simbol al acțiunii umane diferențiatore, personaje concepute în manieră expresionistă, iar plasarea lor într-un tablou al piesei cu un profund substrat metafizic, înainte de incendiarea bisericii de către Popa, este revelatoare. Nu poate fi vorba în această situație de un simplu artificiu scenic. Evoluția contorsionării sufletești a Popii se apropie de punctul maxim și prezența acestor personaje are rolul de a reliefa și mai mult acest aspect. Ciungul, Șchiopul și Orbul sunt alter ego-uri ale preotului cu mințile tulburate. Vrajit de frumusețea „fiecei pământului”, Popa trăiește la un nivel diferit al existenței, lipsit de echilibru sufletesc și de putere interioară (deci e asemenea Ciungului), îndepărtat de credință, de iluminare (deci e un Orb) și, dominat de o iluzie, și-a pierdut verticalitatea (este, deci, asemenea Șchiopului). Ca într-un ritual, cei trei aduc „pentru icoana Preceștii” un ochi, un călcâi și o mână. Gestul simbolic anticipează revenirea actantului în lumea Omului, redobândind dimensiunea metafizică a ființei, a Eului înstrăinat.

IV.2.4. Simbolurile cromatice

Imaginile vizuale sunt realizate și prin elemente cromatice care întregesc fondul metafizic de idei al sistemului dramatic blagian. Culoarele „în calitatea lor de proprietăți ale substanțelor materiale”, cum afirma pictorul Kandinsky,

pentru care problema culorilor depășea sfera esteticului, sunt la Lucian Blaga expresia unor atitudini sau a unor valori morale.

Albul este, în general, simbolul „*unei treceri dintre două stări sau două momente*”³²⁵, simbol al absolutului, sumă a culorilor. Culoare de „trecere” este albul în **Meșterul Manole**, atunci când Manole îi spune Mirei că „*Povestea cu jertfa omenească e numai așa – un joc. Un joc de albă vrajă și întunecată magie*” pe care ei, meșterii, îl vor face cu ea. De fapt, este momentul inițierii femeii iubite care prin imolare se va situa la capătul lumii manifestate și, însuflețind biserica, își va schimba condiția, devenind axă între material și spiritual, între profan și sacru. *Alba vrajă* a artistului va absorbi ființa ei și o va introduce în lumea rece și intangibilă care a precedat viața.

În **Tulburarea apelor**, „*treimea nenorocului*” aduce în dar „*pentru icoana Preceștii*” o mână, un călcâi și un ochi de argint. Termenul argint derivă dintr-un cuvânt sanscrit care însemna alb și strălucitor. Deseori acest metal a fost pus în legătură cu demnitatea regală. „*Alb și luminos*”, argintul este, în general, simbol al purității³²⁶. În dramă este simbolul luminii interioare pe care Popa o va redobândi, al renașterii spirituale. Tot în **Tulburarea apelor**, Nona visează câteodată „*o biserică albă / care se cufundă într-o mare de foc – încet-încet*” odată cu viața ei. Aici albul nu mai este un atribut al purității, al înălțării, ci al ființei care se îndreaptă spre moarte, este simbol al căderii și al vieții diurne lipsite de împlinire și de iluminare.

În **Arca lui Noe**, Moșul-Fârtate sosește la moara lui Noe „*cu un măgăruș alb*”. În universul simbolurilor religioase, măgarul – prezent la nașterea și la intrarea lui Hristos în Ierusalim – reprezintă puterea malefică învinsă de Mântuitor (căci el intră în cetatea sfântă biruitor, călărindu-l).

În piesă, valoarea simbolică se adâncește prin atributul albului, astfel încât măgărușul alb desemnează maleficul controlat de divin și devenit neputincios în fața adevăratei Cunoașteri și a anulării Actului Creator.

³²⁵ Luc Benoist, *Semne, simboluri și mituri*, Editura Humanitas, 1995, p. 89.

³²⁶ Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. I, p. 139.

În aceeași dramă, albul e investit și cu o altă valență: aceea a purității. Odaia în care morarul schițează pe nisip forma arcei e aranjată „*țărănește, cu o vatră mare, albă, într-un colț*”, amănunt revelator pentru evidențierea raportului dintre personaj și spațiul în care acesta își duce existența. Locul în care Noe trăiește se substanțializează, prin transfer primește ceva din noblețea sufletească a Celui Ales.

În pantomima *Înviere*, Constandin, mort, e blestemat de mama sa să nu aibă odihnă, pe tărâmul de dincolo până nu o va aduce pe Vochița să o vadă pentru ultima oară. Acesta apare la fereastra odăii în care stătea sora sa îmbrăcat în „*haină albă de mort*”. Detaliul creează și un vizibil efect scenic, albul sugerând lividitatea celui lipsit de viață și apartenența lui la o altă lume. La aceasta se adaugă faptul că, potrivit credinței populare românești, în ritualul de înmormântare alb este culoarea privilegiată pentru înhumarea tinerilor nenunțiți. Urmează o altă secvență simbolică, același personaj, Constandin, înhămând, pentru călătorie, „*caili albi*”, ca să nu o sperie pe Vochița. „*Caili albi*” au funcție apotropaică și ne amintesc de basmele populare în care și-au căpătat statutul de simbol al frumuseții ideale, al măreției și al apărătorilor împotriva spiritelor rele.

Întrebuințarea rituală a culorii alb o întâlnim și în *Zamolxe*, în Actul al doilea, când una dintre cele nouă bacante, „*îmbrăcată în alb, împrăstie cu mâna cenușă dintr-o urnă*”. Albul este, în această situație, culoare a *suspendării* între absență (zeii cărora dacii s-au obișnuit să le aducă jertfe au murit, cerul este gol) și prezență (cea a profetului care proclamă o nouă credință), între aparență și esență. Ritualul practicat de bacantă și cuvintele rostite de ea prevestesc un nou orizont ontologic și axiologic.

Opus albului, în gama cromatică, este *negrul* care și el poate fi situat la extremitate, fie ca absență, fie ca sumă a culorilor. Prezența acestei culori o remarcăm numai în mitul dramatic *Avram Iancu*, în Prolog, când Moțul ca într-un străvechi rit se închină nevăzutei păsări măiestre care stă „*cu*

ochii țintă la furtunile din împărăție”, înainte de a se metamorfoza în om. În viziunea Moșului, om simplu, pasărea are „*umeri de cruce*” și „*pene de arhanghel negru*”. Imaginea are darul de a prevesti finalul dramatic al eroului. Negrul simbolizează aici poporul osândit, tristețea generată de neîmplinirea visului colectiv. Este totodată și simbol al ființei superioare *ascunse*, coborâte din mit în istorie, ca axă a lumii spirituale românești și care prin moarte inițiativă se reîntoarce în mit sub formă de pasăre, simbol al libertății și al înălțării.

Dintre culorile primare (roșu, galben, albastru), dominant în opera teatrală a lui Lucian Blaga este roșul, simbol al vitalității. El este culoarea focului și a sângelui matricial. Personajele vulcanice, energii personalizate, se manifestă sub semnele roșului. Nona e „*volbura*” cu părul roșu, ce apare în fața Popii „*îmbrăcată în mătăasă roșie lipită de trup*” (Tabloul al doilea), Ivanca este și ea fata cu părul roșu ca „*arama topită*”, iar Erji, cârciumărița, poartă „*o rochie roșie învoaltă*”. Roșul primește semnificația tonicului, a tinereții năvalnice, a îndemnului la acțiune și aruncă asupra feminității un plus de strălucire și de mister. Sub zodia roșului, eroinele însuflețesc atmosfera scenică, trezesc neliniște și stârnesc patimi, vocile ancestrale ale sângelui, dominând inițial conștiința Popii, în cazul Nonei, sau pe cea a lui Luca și a Tatălui, în cazul Ivancăi.

Cu totul altă valoare atribuie autorul culorii-simbol în primul act al ***Meșterului Manole***. Pentru Bogumil, călugărul cu credință duală, calculele științifice făcute de Manole pentru construcția ale cărei ziduri se năruie de șapte ani, sunt „*semne roșii*”, „*țapene*”, „*șerpuitoare și-ntortocheate*”, mai mult semne și iscălituri schimonosite ale dracilor. În Scena IV a aceluiași act, șase dintre zidari, înspăimântați, îl anunță pe meșter că din nou s-a prăbușit totul, în timp ce „*pietrele au fost zvârlite în văzduh*”, iar „*Lumea a fost mai roșie deasupra*”. În ambele imagini, roșul exteriorizat se transformă în simbol al puterilor negative, imposibil de controlat și de înțeles pe cale rațională. Roșul, culoare a sângelui, în asociere cu luna, simbol

al subconștientului, al visului, al femininului, prevestește sacrificiul uman, jertfirea femeii, nimeni alta decât Mira.

Cu valoare negativă întâlnim roșul și în **Cruciada copiilor**. Starețul Ghenadie o înștiințează pe Doamna că „*Teodul călugărul s-a ivit iar în cetate. Neastâmpărat și roșu...*” ca o flacăra, semn al primejdiei, al egoismului și al patimii oarbe.

În opoziție cu albul sau roșul, *albastrul* dă adâncime trăirilor metafizice, exprimând ideea de nemărginire, de eliberare interioară. Moșul din **Arca lui Noe** are acasă o toacă, pe care uneori o ia „*de după grinda albastră, la câte-o sărbătoare mare a lumii*”, culoarea simbolizând infinitul, transcendentul care ascunde divinitatea, detașarea metafizică de valorile lumii terestre.

În **Ivanca**, Luca simte nevoia să pună pe pânză „*mult albastru*”, ca să se lumineze (Tabloul al doilea) sau, înaintea faptei decisive, declară că dorește să se salveze prin artă și să evadeze din spațiul angoasant în care trăiește: „*Voi umbla peste ape și peste munți. Sub mine strămoșii, deasupra atotputernicia albastră și păsările cu instincte cerești*” (Tabloul al patrulea). E aici aceeași valorizare pozitivă a albastrului eliberator, ascensional, tonifiant și liniștitor, care descătușează eul de spaima subconștientului.

Bivalent este și *verdele*, culoare derivată. Puterea nocturnă, malefică a verdelui este reliefată în **Zamolxe**, în primul act când unul dintre ostași le spune celorlalți că a văzut un motan „*cu ochii verzi ca ai Magului*” ieșind din templu și în al doilea act când pe scenă apar bacantele cu „*Fețele verzii*”. În prima secvență, verdele simbolizează htonianul, șiretenia, răutatea ascunsă, iar în a doua secvență este un verde al bolii, al morții, dramaturgul sugerând boala metafizică a unei lumi aflate în destrămare.

În tabloul al doilea al dramei **Tulburarea apelor**, verdele completează roșul pentru a releva, ca în picturile lui Van Gogh, cele mai adânci pasiuni omenеști. Nona îi spune Popii că ea „*a sosit călare în prag*” odată cu „*cântatul*

cocoșilor verzi". Imaginea plastică a „*cocoșilor verzi*” simbolizează spiritul viu, pătimaș al femeii care dezlănțuie dorințele, patimile ascunse ale unui „*popă pravoslavnic*”. În același tabloul al piesei, în dialogul cu Moșneagul, după ce acesta este biciuit, Popa îi mărturisește că „*Apele-n adânc sunt liniștite*” și de acolo îl privește „*verde, limpede, adânc – Ochiul lumii*”. Verdele devine simbol al luminii spirituale, liniștitoare, al cunoașterii adânci a lucrurilor și a destinului.

IV.2.5. Numerele

Ca și alți scriitori moderni, Lucian Blaga acordă unor numere semnificații dincolo de caracteristicile lor aritmologice. Cea mai frecventă în opera lui dramatică este cifra șapte, crucială „*în semnificația occidentală a numerelor*”³²⁷.

În **Zamolxe**, șapte este simbol al desăvârșirii vieții spirituale. Profetul trăiește de șapte ani retras într-o peșteră, de când Magul a îndârjit mulțimea împotriva lui și tot de atunci n-a mai văzut chip de om. Cei șapte ani de izolare i-au permis lui Zamolxe să parcurgă treptele stărilor spirituale spre perfecțiune și abia acum, prin moartea lui, va deveni posibilă izbânda noii învățături care fixează omul în centrul propriului său univers. Numărul este, în aceeași piesă, și simbol al neliniștii: Ciobanul își poartă osânda de la „*al șaptelea cules de vii*”, iar Cioplitorul de șapte nopți lucrează la statuia lui Zamolxe. Șapte are aici încărcătură magică, prevestind o schimbare a vechii ordini morale. Semn al ființei întregi și al încercărilor ce trebuie depășite pentru a fi îngăduită trecerea de la inițiere la *pleroma* este șapte în dramele **Anton Pann** și **Meșterul Manole**. Pann locuiește în Brașov de șapte ani și după această durată va fi recunoscut ca poet al cetății prin tipărirea a patru cărți, printre care și **Povestea vorbei**.

Asemenea biblicului Solomon care a zidit templul în șapte ani, Manole va construi biserica după șapte ani, perioadă de grele încercări, de măsurători și calcule, de trudă fără izbândă, șapte ani în care Meșterul a umblat cu „*icoana bisericii*” în el.

³²⁷ Michael Ferber, *Dicționar de simboluri literare*, Editura Cartier, 2001, p. 179.

Tot șapte ani „zgomotoși” și „cu focuri ciudate” au trecut și prin iubirea Mirei și a soțului ei. Pentru săvârșirea creației izbăvitoare, meșterii, după imolarea Mirei, au nevoie de șapte zile. Deci, șapte include și desăvârșirea umană prin creație.

Șapte reprezintă totalitatea păcatelor, precum și a virtuților omenesti. Când în *Arca lui Noe* Moșul îi cere morarului să numească șapte oameni vrednici ca el pentru a amâna „prăpădul”, are în vedere universul neîntinat al vieții morale, însumând credința, dragostea, dreptatea, cumpătarea, smerenia, milostenia și altruismul. Cifra șapte corespunde totodată sferelor planetare vizibile, cunoscute în antichitate (Luna, Soarele, Mercur, Marte, Venus, Jupiter și Saturn), simbolizând totalitatea universului aflat într-o continuă dinamică. În acest sens, elocventă este replica Moșului: „*Mă oprii la șapte așa, la întâmplare, sau poate dintr-o slăbiciune față de acest număr, care este și al planetelor ce sar ca iezii!*”.

Semnificativ este șapte și în cazul Dariei care îl cunoaște pe Loga de șapte zile, numărul marcând schimbarea în orizontul sufletesc al eroinei, ruperea de vechiul nivel existențial, în cazul Nonei care are un bici cu șapte curele, pe care-l va folosi Popa când îl va lovi pe Moșneag și în *Cruciada copiilor* unde Doamna poruncește să li se dea micilor cruciați pâine pentru șapte zile.

Șapte poate fi și număr al maleficului. Despre Teodul, Ghenadie spune că „*vorbește-n șapte glasuri, după cum cer împrejurările și după cum îl îndeamnă vicleșugul*”, fiind astfel evidențiată capacitatea diabolică a întunecatului călugăr de a acționa asupra sensibilității copiilor, fără ca ei să conștientizeze. Cele „*șapte glasuri*” evocă gravitatea, straniul și tragicul.

Alt număr cu valoare simbolică este *trei* care, cum notează Ivan Evseev, „*ca structură unificatoare, dinamică și productivă, întruchipat în triada simbolică, traversează întreaga lume a imaginarului*” și „*se regăsește la toate nivelurile existenței (fizic, psihic, macrocosmic și microcosmic)*”³²⁸. În teatrul lui Lucian Blaga, această cifră

³²⁸ Ivan Evseev, *op. cit.*, pp. 462-463.

marchează limita între benefic și malefic, între favorabil și nefavorabil. Manole mai cere răbdare din partea lui Vodă pentru trei zile și apoi „*biserica se va ridica!*”. Este momentul deciziei majore a artistului de a imola o ființă omenească pentru finalizarea operei. Trei zile reprezintă în dramă durata celei mai puternice încercări menite să asigure reușita creației. Este o durată a trăirilor tensionate, căci meșterii după ce se leagă prin jurământ, se urmăresc unul pe altul „*trei zile ca trei ani*”. Trei anticipează situația-limită. În clipele încordate de așteptare a celei ce va trebui sacrificată, Al cincilea zidar vede soarele ce iese din munte a treia oară „*cu ochiul tulbure de neodihnă*”, iar Întâiul a simțit că „*Un vânt negru a suflat prin păduri pe la al treilea cântat*”.

La fel, în **Cruciada copiilor**, trei vestește o situație nefavorabilă. Dascălul o înștiințează pe stăpâna cetății că „*soarele intră în casa a treia. Luna și cu alte trei planete în neobișnuită întâlnire*”. Poziția nefastă a astrilor constituie un avertisment, anticipând deznodământul dramatic.

În **Tulburarea apelor**, trei devine simbol al nivelului spiritual dobândit prin depășirea treptelor inițierii, nivel care asigură comuniunea, unitatea omului cu cosmicul. În acest sens, elocvent este faptul că Moșneagul a stat în temniță trei ani sau lipsește de la casa Popii trei zile pentru că și-a cioplit crucea. Ideea totalității organice a ființei și a manifestării este sugerată prin apariția scenică a „*treimii nenorocului*”, formată din Orb, Ciung și Șchiop. Aceeași valoare simbolică o exprimă și prezența scenică în prim plan a celor trei culegători din Tabloul al doilea al mitului dramatic **Zamolxe**, precum și cei trei copii cu câte un fir de trestie în mână, din același tablou al piesei.

În **Ivanca**, orologiul-personaj „*bate sonor ca un clopot, trei*”, reflectând cele trei secvențe ale timpului obiectiv (trecut – prezent – viitor). Totodată, în această secvență, trei are funcția de a revela spaimile subconștientului și de a condiționa defularea personajului central și salvarea lui. Încărcate de denotație sunt cele trei apariții pe peretele din peștera în care trăiește retras Zamolxe, imagini succesive proiectate în lumină, a

trei mari spirite ale umanității – Socrate, Isus și Giordano Bruno. Ei simbolizează misterul depășirii nivelurilor existenței umane (material, rațional și sufletesc), simbolizează desăvârșirea, totalitatea cosmică și dinamica perpetuă a universului.

Nouă este un alt număr cu valoarea simbolică, multiplicare a lui trei, considerat de pitagoreici „*triada triadelor*”. Este un număr sacru, care exprimă încoronarea străduinței creatoare, dar și cu încărcătură magică, întrucât nouă se leagă de misterele eleusiene. Valoare rituală are cifra aceasta în *Zamolxe*, unde bacantele care dansează dezlănțuite sunt nouă, aceasta amintindu-ne de obiceiurile popoarelor antichității, dar și de obiceiurile noastre populare, în care numărul jucătorilor este impar (șapte, nouă, unsprezece).

De lumea basmului ne amintește Bogățașul din *Înviere*, cel ales ca soț al frumoasei Vochița, tânăr care vine „*mai de departe decât peștorii din poveste, adecă de peste nouă hotare și cel puțin o apă cu prăsilă de balauri*”. Nouă simbolizează ideea de transcendere într-o altă dimensiune spațială și de deschidere spre comunicarea cu lumea.

În *Avram Iancu*, „*Nouă săptămâni, pasărea a tot dat freamăt ca din tulnic de aramă*”, numărul anunțând „*deopotrivă un sfârșit și o reîncepere, adică o mutare pe un alt plan*”³²⁹, coborârea din mistic și fabulos în istoric, în lumea exterioară. Simbol al finalizării unui act creator, al unei noi „*nașteri*” este nouă din *Arca lui Noe*, Moșul, acordându-i morarului nouă luni pentru construirea arcei: (...) „*Și-ți încuviințez răstimp de la crai-nou până la crai-nou, de nouă ori. De atâta răgaz are nevoie și pruncul spre a se clădi în pânțele femeii*”. Nouă încoronează truda celui ales să devină zămislitor al unei lumi noi.

Șase, de obicei număr al destinului mistic, primește la Lucian Blaga valoare rituală, căci, în piesa *Zamolxe*, în templul construit de Mag se află statuile a șase zei principali, în fața cărora se închină șase fecioare.

³²⁹ Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. 2, p. 352.

Șase este și cifră a probei. La sfârșitul primului act al **Meșterului Manole**, șase dintre cei nouă zidari îl înștiințează pe Manole că din nou zidul bisericii s-a prăbușit. Aici, șase se dovedește nefast. Semnificativ în text este și faptul că Al șaselea zidar se împotrivește dorinței marelui meșter de a continua construcția cu orice preț și care, după ce toți se leagă prin jurământ, va încerca să-i convingă pe ceilalți de lipsa de onestitate a lui Manole. Prin Al șaselea autorul evidențiază diferența existentă între omul obișnuit și artist.

Zece este cunoscut în lumea simbolurilor în primul rând ca număr al „*tetraktys*”-ului pitagoreic, rezultat din suma primelor patru numere ($1 + 2 + 3 + 4$), exprimând ideea de desăvârșire, de totalitate. Zece este în drama **Meșterul Manole**, ca și în balada populară, numărul celor care vor înălța biserica, număr format din nouă, totalitate a unei confrerii, și unu, simbol al creatorului, al ființei superioare. Numai împreună ei pot finaliza opera.

Zece este și simbol al dualismului ființei umane, în care coexistă viața și moartea, conștientul și subconștientul, fizicul și psihicul. De aceea, în **Ivanca**, figurile visate de Luca sunt în număr de zece. Imaginile defalcate ale spaimelor din subconștientul personajului sunt, de fapt, una singură, teama de a nu ucide.

În **Avram Iancu**, zece exprimă ideea de întoarcere la unitate. De zece ani Iancu și moșii trăiesc cu speranța împlinirii unui vis național, împlinire care va aparține altui timp istoric decât celui al eroului: (...) „*Azi umblă prin păduri focul trist, de zece ani tot umblă. – Nu aprinde pe nimeni că acum e liniște mare în împărăție, dar nici stingere nu găsește focul trist*”. Zece reprezintă încheierea unei etape, a unui nivel existențial al lui Iancu și face posibilă întoarcerea *ad initium*, sub semnul înnoirii și al devenirii.

Simbolistica lui *patru* se leagă de cea a pătratului sau a crucii. Semnificativ ni se pare faptul că în actul întâi al piesei **Cruciada copiilor**, patru copii, „*căpeteniile noilor cruciați*”, sunt mesagerii celor plecați „*să cucerească Sfântul Mormânt*”,

solicitând Doamnei găzduire în cetate timp de o zi. Văzându-i, Dascălul exclamă: „*Aha! Patru. Numerus mysticus!*”. Patru este un spațiu religios creștin, numărul evangheliștilor a căror scriptură s-a răspândit în cele patru puncte cardinale, numărul îngerilor care veghează pământul, numărul porților Ierusalimului ceresc și al fluviilor din Paradis. În textul lui Lucian Blaga, patru este bivalent. Pe de o parte trimite la cele patru cruci din stema cruciaților, dispuse în jurul unei cruci-potent, aceasta fiind simbolul lui Isus Hristos, cu atât mai mult cu cât copiii îi declară Doamnei că nu au nume, dar că toți poartă aceeași cruce. E crucea unui destin neîmplinit, a suferinței și a unor grele încercări. Pe de altă parte, patru este numărul laturilor pătratului, figura geometrică pe care Platon o considera absolut frumoasă în sine³³⁰, simbol al teluricului în opoziție cu celestul. Micii cruciați au drept țință un loc pământesc încărcat de sacralitate, Sfântul Mormânt. Ei nu aspiră la transcendența cerească, aspirație ce caracterizează omul spiritualizat. Potrivit unei logici a simbolurilor și nu unei logici pur conceptuale, cifra patru coroborează în piesă cele două semnificații.

IV.2.6. Simboluri polivalente: lumina și focul

a) Lumina

Universul operei lui Lucian Blaga, atât cel liric cât și cel dramatic, este dominat de lumină, simbol inclus în registrul polimorf de semnificații. Acest simbol are rolul de a ancora și mai adânc personajele „*în orizontul misterului și al revelației*”.

În *Zamolxe*, „*furtuna de lumină*” creată de Dumnezeu – Orbul se identifică Logosului și e una dintre ipostazele simbolice ale Atotputerniciei. Aceeași semnificație o are lumina în *Arca lui Noe*, ca „*eflux al substanței divine*”³³¹: „*Cine ar fi bănuie că moșul era El?! Când și-a cuprins însă în cuvinte vestea și scopul pentru care se înființase, se aprinse ca o lumină în jurul lui, parcă ar fi luat foc veșmântul*” (Actul al

³³⁰ Cf. Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. 3, p. 50.

³³¹ Lucian Blaga, *Spațiul mioritic*, în *op. cit.*, p. 243.

doilea, Scena V); „Căci eu l-am văzut într-o clipă, – îi mărturisește Noe soției sale – l-am văzut îmbrăcat în soare – cu toate că sta aci sub grinzi, unde stai tu acum! Și unde soarele niciodată nu pătrunde! Țâșnea lumina din el ca săgețile orbitoare!” (Actul patru, Scena VII).

Ipostază a divinului este lumina și în **Cruciada copților**, când starețul Ghenadie amintește Doamnei că cei din cetate trăiesc „în credință răsăriteană” și cunosc „un singur Ierusalim, cel de dincolo de viață, cetatea luminei, care a fost, este și va fi în toți vecii!” (Actul întâi, Scena VI) sau când Doamna îi spune răspicat lui Teodul: „Dumnezeul tău nu e Dumnezeuul meu! Al meu e lumină bună, al meu e blând, al meu e apă” (Actul al doilea, Scena II). La fel în **Meșterul Manole**: „Jertfa aceasta de neînchipuit – cine – o cere? Din lumină, Dumnezeu nu poate s-o ceară, fiindcă e jertfă de sânge...” (Actul întâi, Scena I).

Simbol al atingerii celei mai înalte trepte a cunoașterii este lumina în **Zamolxe**, atunci când imaginea Moșneagului (Socrate), proiectată pe peretele peșterii, răsfânge lumină, iar apoi Zamolxe ieșind „furtunatic” din peșteră e întâmpinat de „o mare de lumină” (Actul al doilea, Scena II). Izomorfismul luminii și al cuvântului transpare în **Misterul păgân** blagian. După apariția celor trei imagini simbolice (Socrate, Isus, Giordano Bruno), profetul se hotărăște să revină după șapte ani în cetate, iarăși printre oameni, pentru a coborî din piscuri soarele „darnic în lumină”, ca semn al iluminării inițiatice și al înălțării ființei umane.

O epifanie a luminii se reliefează în **Tulburarea apelor**, după ce Moșneagul își asumă păcatul Popii și este considerat de acesta „ochi al lumii” care s-a „umplut de lumină”. Trăind în orizontul misterului, Moșneagul a ajuns la ceea ce Spenser numește, în **Ruinele timpului**, „lumina simplului adevăr”.

Lumina este și simbol al misterului, al intimității omului cu tot ceea ce este, cu cosmicul, idee revelată în **Zamolxe**, unde, pentru Cioplitor, femeia și luna sunt „Ființe

gemene” zămislite „Poate din una și aceeași groaznică lumină” (Actul al treilea, Scena I).

Lumina este simbol al libertății, al avântului către înălțimi, al ascensiunii, al speranței și al mântuirii unui neam, ca în piesa **Avram Iancu**: „Atunci rebeliune e tot ce-i suflet și făptuire frumoasă! Atunci rebeliune e și avântul spre lumină, apetitul morții, dragostea de țară și patima înălțimilor” (Faza întâi, Tabloul III, Scena V); „Răsfirați cum sunt, i-aș vrea strânși într-o singură țară, cu chingile tari, în slujba luminei și spre slava împărăției!” (Faza a doua, Tabloul I, Scena I); „Sfârșitul se înalță în lumină, sfârșitul e aproape – nu mai trebuie decât jertfa unui pas și suntem ajunși în lumină. Lipsește doar o nimica toată, pentru ca harul răsplății să cadă în snopi de lumină peste capetele noastre!” (Faza a treia, Tabloul I, Scena II); „Las’ fiule, că împărăția care ne-a înșelat se va dărâma ca Babilonul! În locul ei s-a ridicat aici împărăția noastră – o minune, numai lumină și numai a noastră!” (Faza a treia, Tabloul III, Scena I).

Lumina simbolizează în spațiul dramatic blagian și aceea unică „voluptate a purității”³³² pe care o întruchipează Ioana pentru Anton Pann: „Tu, Ioana, tu poți să rămâi ceea ce ești. Lumină, numai lumină! – Dar eu – ?” (Actul întâi, Tabloul II, Scena IV) și Mira pentru Manole: „Mira, tu ești lumina omului!” (Actul întâi, Scena III). Aceeași valoare simbolică apare și în **Cruciada copiilor**: „Numai ei mai pot să cucerească mormântul pierdut – afirmă Teodul – copiii curați, luminile vii, sfinții mici și fără de moarte!” (Actul al doilea, Scena II).

În **Meșterul Manole**, lumina este simbol al dragostei, al comuniunii interioare: „Mira: Ce duh stăruie între noi că nu putem întinde mâini de lumină unul spre altul?” (Actul al treilea, Scena III) și al iluminării interioare: „(...) Seninătate – când sunt între voi! Și puțină lumină!” (exclamă Mira cu extraordinara putere de anticipație, în timp ce joacă pe trupul lui Găman, Actul întâi, Scena III); „Al treilea: Lumina de care fugeau umbrele a fost așa de bună, că nici la urmă n-a înțeles.

³³² Gaston Bachelard, *Aerul și visele*, Editura Univers, București, 1999, p. 72.

Eu cred că a așteptat fără tristețe, speriată doar că jocul ține prea mult...” (Actul al patrulea, Scena II). Cu aceeași valoare simbolică e investită lumina apotropaică și în *Arca lui Noe*: „Noe: (...) *Câteva ceasuri îngăduie-mi, Ano. Câteva ceasuri mai supune-te și mai îndură cu răbdare lumina ce mi s-a vestit!*” (Actul patru, Scena III); „Ana: *Noe ține-te-n lumină, adună-ți puterile câte le mai ai, și ține-te treaz!...*” (Actul patru, scena VII).

Lumina dematerializată, modelarea conștiinței, sugerează uneori dinamica interioară a eroilor care se definesc prin căutare: „Pann: (...) *Mi-a dat Dumnezeu daruri, însă n-am noroc. Câteodată numai, arar, mi s-arată o lumină, dar până să trag jeraticul – rămâne cenușa!...*” (Actul întâi, Tabloul II, Scena IV), prin statornicie: „Doamna: (...) *Nu știți că peste noi plutește un nenoroc? Nu știți că în casa aceasta – nu știți că aici – din tată în fiu – scapă câte un erete din turnurile casei, câte un erete sfânt venit să fie ars din luminile cerului?*” (Actul întâi, Scena VI) și prin pasiunea pentru creație: „Manole: *Zidari, ați auzit? Încruntarea s-a sfârșit. Acum începe partea luminii. Închipuiți-vă copii – treizeci de ani înapoi, închipuiți-vă în trecut – când clădeți biserici din nisip! Luați uneltele, pregătiți țărâna și tot ce e de pregătit!*” (Actul al treilea, Scena III).

Lumina de esență divină poate conduce ființa umană către Revelație, din momentul în care aceasta începe a păși treptele cunoașterii intuitive, ascensionale, inductoare, întrucât transcendența îi pretinde omului purificarea și detașarea de cunoașterea rațională, ancorată în profan și care poate genera „orbirea” interioară: „Noe: *Ano, se-ntunecă – unde sunt copiii? – Ano, eu nu mai pot să trăiesc! Și cum aș mai crede în lumina zilei când în lumina ceea nu mai cred? Lumina aceea era mai mare – – calc – spre – tine – Ano –* [s-apropie de ea ca un orb] *în lumina ta – și – nu – mai – văd –*” (*Arca lui Noe*, Actul patru, Scena VII).

Lumina simbolizează conștiința superioară dobândită de artistul genial, deschisă în reprezentările ei din orizontul

metafizic, orizont al misterului, dar aproape insesizabilă de către omul obișnuit: „Al șaselea: *Meșterul unde-i? Vrăjitorul în muțenie stă deoparte. Ha! Credeți în adevăr că și el mai așteaptă? Stă el oare între noi ca o lumină dreaptă? Sau trimite în vale semne de moarte?*” (**Meșterul Manole**, Actul al treilea, Scena I). Când Manole vorbește despre femeia-biserică, pentru el lumina devine simbol al adevărului inefabil, al izbândeii creatoare: „*Viața ei trece lumină prin veac...*” (Actul al patrulea, Scena IV). Lumina înseamnă iubirea, viața de care artistul se simte tot mai străin după săvârșirea sacrificiului suprem: „Manole: (...) *Manole a plecat. Manole nu mai este. Numai un trup a rămas aici, care s-a rănit de spinii cerului. Trupul va mai întârzia puțin în lumină, va mai porunci, va mai zbiera...*” (Actul al patrulea, Scena IV).

Pentru Noe, lumina este simbol al adevărului ultim: „*Îmi pare rău că lumina ce mi se-ngăduie s-o aduc poate jigni pe cineva!...*” (Actul al treilea, Scena III), dimensiune a existenței pure, nepătate pentru Ana, soția lui Noe: „*Să nu-mi atingi trupul, c-atingi lumină, Nefărtate!...*” (Actul al treilea, Scena VI) sau vibrație identificându-se cu o chemare de neînțeles, pentru Dascălul din **Cruciada copiilor**: (...) „*O boală ne amenință și acum, care nu se ia din vânt, ci din lumină, și din ochi în ochi trece de la copil la copil...*” (Actul întâi, Scena VI).

Între natura spirituală a luminii și diverse etape ale cunoașterii se stabilește o relație de determinare. Astfel, lumina care se degajă din foc poate fi apotropaică, purificatoare, lumină divină și în preajma ei omul se simte receptacul al transcendenței, un iluminat, precum Moșneagul din **Tulburarea apelor**: „*Nu e nimic. Numai noaptea. Lumina izbucnește din înălțime. Stai... se vede mai bine. Acum e o biserică – arde –*” (Tabloul al doilea, **Fiica pământului**). Pe o altă treaptă corespunzătoare profanului, lumina simbolizează trezirea dorinței, ca în cazul Popii și credința în omul luteran, pe care Nona vrea să o sădească printre românii din Ardeal: „*Popa: Ce mai rămâne de dorit? Totul e încă neîmplinit, / Lumina înaltă, / lumina sălbatică, / lumina din Vitenberg /*

pătrunsă în stâncile acestor plaiuri străvechi” (Tabloul întâi, *Preludiu*). Pentru același personaj, Popa, care în finalul dramei se situează pe un alt nivel al cunoașterii, lumina semnifică speranță și înălțime spirituală: „Popa: *Doamne!... Da... acum o lumină abia ghicită e în creștere peste zilele mele. De nu începe aici vestea cea bună, nu mai începe nicăieri - Patrasio*” (Tabloul al șaselea, *Isus-Pământul*).

Pe treapta cea mai de jos a cunoașterii se află lumina „*stearpă ca piatra seacă*”, lumină deformatoare a lumii, întruchipată de Nefârțate (*Arca lui Noe*, Actul al treilea, Scena VI), simbol, de fapt, al întunericului, al nemișcării, deci al morții, al neantului.

Lumina blândă, vie, prin care se revelează substanța divină, încarcă imaginea creației cu sensibilitatea metafizică și cu aura celei mai intime și celei mai înalte aspirații ale Meșterului Manole. Înainte de a hotărî să jertfească o ființă omenească, cei zece meșteri sunt urmăriți de imaginea bisericii, de „*icoana bisericii*” pe care în suflet o poartă de șapte ani. Al șaptelea zidar mărturisește: „*În plină amiază, am văzut-o mare pe deal, închegată numai din lumină. Și adierea stârnită în jurul ei de aripi nevăzute am simțit-o o dată răcoritor și nu o mai pot uita*” (Actul al doilea, Scena III). Lumina este aici simbol al materializării dorinței creatoare, al puterii umane de a atinge prin operă desăvârșirea. Lumina dă nume simbolului, iar „*aripile nevăzute*” dau simbolului ființă.

Simbol al cunoașterii „*censurate*”, al cărei obiectiv este misterul, îl reprezintă lumina lunii lui **Zamolxe**. Ciobanul, ființă ciudată, posedată, primul care atârnat de Mag, l-a lovit pe Zamolxe, se teme de lumina lunii, de cunoașterea ce plasează omul în „*horizontul misterului*”, pentru revelare, deci pentru propria sa ascensiune spirituală: „*Ciobanul: Că văd ce nimenea nu vede – nu-s de vină. / Oamenii m-ascultă cu credință fiindcă eu sunt – altul. / Sub unghii am lumină din lumina ei. / Eu văd prin ea și știu că-n dosul lunei e Zamolxe*” (Actul al doilea, I). Ciobanul e ființa cu capacitatea de dedublare a eului, al cărei destin e legat de fazele lunii. Lumina lunii e cunoașterea intuitivă a cărei reflecție

în orizontul ontologic permite deschiderea acestuia și *articularea* ființei umane în Lume și în Cosmos.

b) Focul

Focul, mediator elementar între universul terestru și cel cosmic, considerat de Heraclit substanța fundamentală a lumii, are în armătura textuală dramatică a lui Lucian Blaga numeroase semnificații simbolice, precum formele pe care flacăra poate să le ia. Focul existent sub formă de flăcără, de lumină sau de căldură „*ne desprinde de lume pentru a dilata lumea visării*”³³³, lumea imaginarului.

Focul e un simbol dominant în mitul dramatic *Avram Iancu*, unde e bivalent. Prima ipostază este cea a focului interior, mistuitor, care arde fără să se consume și simbolizează supraconștiința eroului ideal, înalta spiritualizare dobândită prin lumină, prin adevăr și prin lupta pentru materializarea unui vis colectiv. Iancu e „*ars de-un foc lăuntric*” cu geneza în ființa mamei și a strămoșilor, numai că reproducerea focului în sufletul eroului are o nouă dimensiune, aceea a mesianismului revoluționar și istoric: „Iancu: *Da, știu – muma – focul ei – prea s-a ostenit. Focul ei îl port și eu – îl port numai pe alte drumuri. (...) Din părinți și moși – ne-am mistuit pe toți pentru altceva, după nu știu ce îndemn înscris în făpturile noastre, c-am trăit numai cu picioarele pe pământ, dar cu capul ridicat spre tărie și cu ochii în altă zare!*” ... (...) „*Mumă, cum s-a făcut? Cum s-a făcut că ai aprins în vatră tânără focul așa de mare? Țâșnesc flăcările printre cărămizi – unde ai uitat măsura, mumă? (...) Mumă dă-mi și casa, dacă mi-ai dat focul! Dă-mi casa, s-o mistui – că trupul și sângele s-au ars. Vreau să se mistuie totul, să nu mai rămână nimic! Mumă, cum s-a făcut? Cum s-a făcut că ai aprins în vatră tânără foc așa de mare, unde ai uitat măsura, Mumă?*” (Faza a treia, Tabloul I, Scena I). În aceeași piesă, focul este simbol al dragostei moșilor pentru glia românească, al luptei manifestate în „*săptămânile de foc*” și al mâniei împotriva reprezentanților unei stăpâniri

³³³ Gaston Bachelard, *Flacăra unei lumânări*, Editura Anastasia, 1994, p. 8.

care dovedește aprehensiune: „Iancu: *Sămânța de foc este pretutindeni: foc e Axente Sever la Blaj, foc e Roman pe Câmpie, Solomon la Hațeg și până acum nici eu nu sunt cenușă – acolo unde sunt*” (Faza întâia, Tabloul III, Scena I); „Iancu: (...) *Generalii au fugit care-ncotro – lăsând în urma lor un gol în istorie. Cine ar mai ține aprins focul pentru împărăție, dacă nu ne-am fi păstrat cumpătul noi, neatinși, aici în cetatea fără ziduri?*” (Faza a doua, Tabloul I, Scena II). Acest al doilea foc îl devorează pe celălalt, al lui Iancu, care după zece ani de luptă, luminează, deși nu mai strălucește și aduce purificarea prin comprehensiune: „Erji: (...) *Sul de foc ai fost odată, domnule Iancu, o așchie de fulger! Azi umblă prin păduri focul trist, de zece ani tot umblă. – Nu aprinde pe nimeni că acum e liniște mare în împărăție, dar nici stingere nu găsește focul trist*” (Faza a treia, Tabloul III, Scena I).

În ***Tulburarea apelor***, focul manifestat sub forma flăcării se personifică în ființa Nonei, „*Flacăra în cojoc și mister în opinci*”, care penetrează conștiința Popii până la înstrăinarea eului. Focul este simbol al dragostei care trezește pulsunile instinctuale ale Popii și, deci, se manifestă ca putere distructivă: „Popa: (...) *Ai ieșit în calea mea, flacăra roșie, / și la chemarea ta, am suit munții. / Voiam s-aduc aici un cuget nou, / viu ca o stea azvârlită / dintr-o praștie cerească, / dar noul cuget e blestemat. / Tu te-ai strecurat în el...*” (Tabloul al cincilea, ***Clopotele***). Focul acesta, care e Nona, e htonian și inflamează simțirile, e obiect al visării ce consumă conștiința și stârnește instinctele. Focul e și simbol al combustiei totale, al morții: „Nona: *Câteodată visez o biserică albă / care se cufundă într-o mare de foc – încet – încet / cu viața mea*” (Tabloul al cincilea, ***Clopotele***). Imaginea simbolică a mării de foc anticipează sfârșitul tragic al eroinei. Aceeași valoare devoratoare, distrugătoare are focul în ***Cruciada copiilor***, unde călugărul Teodul se autodefinește drept „*flacăra într-un trup biciuit*”, cu credința într-un Dumnezeu care „*e foc*” ce topește „*oțelul și porțile*” (Actul al doilea, Scena II).

Simbol al pasiunii creatoare și al luminii interioare este focul în **Anton Pann**. Focul, care aici se manifestă și sub forma căldurii, este spiritualizant și eliberator de obișnuita condiție umană: „Pann: *Și dacă pentru astăzi mi-am fâgăduit cuiva – focul și jocul – ce ne facem?*”, (...) „*Este în mine o nebunie care vrea să se cheltuie, și-o căldură care crește când se dăruie, care se stinge când vrei s-o aduni!*” (Actul al doilea, Tabloul 1, Scena II). Existența plăsmuitorului de poezie, obișnuit să se dăruiască celorlalți, și focul au același destin al verticalității.

În **Meșterul Manole**, focul este simbol al cunoașterii de sine dobândite după depășirea primei trepte a inițierii, a multiplelor încercări: „Mira: (...) *Prin iubirea noastră au trecut zgomotoși și cu focuri ciudate aproape șapte ani...*” (Actul întâi, Scena III).

Opus focului spiritual, care degajă lumină, este focul ce simbolizează subconștientul, labirintul subteran, regresiunea psihică: „Luca: *Toate focurile vechi ce le-am îngropat în carnea mea, ar putea să reînvie în apropierea ta. Dar ce aș mai putea să fiu pentru fiicele omului?...*” (**Ivanca**, Tabloul al doilea).

IV.2.7. Spațiul imaginar – dimensiune a ființei: peștera și muntele

În dinamica imaginarului teatral blagian, peștera și muntele sunt centre ale lumii, configurații simbolice ale locului de desfășurare a ființei ca acțiune interiorizată, de întemeiere a „*nesfârșimii printr-o echivalentă și esențială nemărginire*”³³⁴. Aceste spații simbolice, care oferă deschiderea, sunt de aceeași calitate de nivel ca și dimensiunea spirituală, metafizică a personajelor cu aură mitică, Zamolxe și Avram Iancu. Peștera și muntele sunt spații „*noesice*”, întrucât nu pot fi considerate spații fizice obișnuite, ci spații ale ființei, ale devenirii ei.

Peștera în care profetul dac Zamolxe trăiește retras de șapte ani este un loc matricial, simbol al renașterii spirituale,

³³⁴ Corneliu Mircea, *Facerea. Tratat despre Ființă*, Editura Cartea Românească, București, 2001, p. 275.

imagine a centrului lumii și a inimii, a Cosmosului, bolta corespunzând cerului, iar solul Pământului³³⁵.

Ieșirea sau intrarea din sau în acest Cosmos se face prin gaura corespunzătoare ochiului cosmic, ce permite pătrunderea luminii. Peștera este un receptacol al energiei terestre, un loc al inițierii treptate a profetului până la atingerea cunoașterii. În acest spațiu, eroul coboară în străfundul ființei sale, acolo unde Cosmosul poate fi modelat. El își asimilează lumea exterioară, ce și-a lăsat pecetea asupra lui, în scopul convertirii acesteia la o nouă religie. Redimensionarea eului interior aduce cu sine o nouă relație cu lumea din afară. În peșteră, Zamolxe atinge sublimarea și după apariția simbolică a Moșneagului, a Tânărului și a Celui de pe rug, are revelația adevăratei cunoașteri și a întoarcerii spre Sine însuși într-o dezamăgitoare.

Muntele este simbolul centrului lumii, al verticalității, spațiu al manifestării și limită a ascensiunii ființei umane. De pe munte, Iancu descinde în istorie și se întoarce în mit. Muntele e un loc sacru, între acesta și Iancu creându-se o tainică, o intimă coalescență. Verticalitatea îl înscrie în „*simbolismul transcendenței*”, iar „*calitatea lui de centru al hierofaniilor atmosferice și al multor teofanii*” îl înscrie în „*simbolismul manifestării*”³³⁶. Aflat la finalul unui drum existențial după *fapta* ce i-a permis o altă deschidere nivelică spre tărâmul Ființei, Iancu se retrage în munți, spațiu ce semnifică limita ascensiunii umane. Imaginii muntelui i se asociază aceea a transformării în pasăre, alt simbol al dorinței de sublimare. Muntele deschide și mai mult, „*noua dimensiune care își va cere mai insistent dreptul la ființă*”³³⁷. Înălțimii idealului eroului nimic nu îi corespundea mai bine decât muntele augural și ocrotitor, spațiu al separării de lumea exterioară și al ubicuității absolute a spiritului.

Spiritul neliniștit al lui Lucian Blaga, stăpânit de dorul metafizic al cunoașterii numite de el luciferice, a găsit în universul

³³⁵ Cf. Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. 3, p. 77.

³³⁶ *Ibidem*, vol. 2, p. 321.

³³⁷ Corneliu Mircea, *op. cit.*, p. 461.

simbolurilor modalitatea vie de revelare a interogațiilor privind rolul și locul ființei umane în Cosmos. Despre simbolurile dominante, obsedante ale operei blagiene rămâne întotdeauna, cum ar zice Sainte-Beuve, o „*monadă nespusă*”.

V. PRO TEATRALITATE

V.1. Dimensiunea expresionistă a teatrului

Apropierea „*scriiturii*” dramatice blagiene de expresionism a fost semnalată și comentată de critica literară, începând de la Eugen Lovinescu, care-l aprecia pe poetul-filosof drept „*violent modernist și chiar expresionist în dramele sale*”³³⁸, la G. Călinescu pentru care „*ținuta expresionistă*” constă în „*schematism*”, „*o relativă stilizare*” și „*caricare a gesturilor*”³³⁹, Ov. S. Crohmălniceanu din al cărui punct de vedere teatrul lui Lucian Blaga este „*expresionist în esență*”³⁴⁰ și până la Dan Grigorescu, Amelia Pavel, Al. Husar.

În ce măsură dramaturgia poetului „*Nebănuitelor trepte*” este sau nu tributară acestui curent artistic, se poate constata nu de la ideologia, de la orientările lui în geografia culturală europeană, ci chiar de la noțiunea de expresionism formulată de Lucian Blaga și înțeleasă ca poziție novatoare față de impresionism și naturalism. Concepția asupra acestui „*nou stil*”, din ***Probleme estetice*** (1924) și ***Fețele unui veac*** (1926) e transpusă, evident, pe planul filosofic. Expresionismul „*ca mod artistic*” existent și în trecut înglobează „*tendința spre absolut ca centru dinamic al unei posibile culturi*”³⁴¹. Valoarea lui pozitivă fiind *absolutul*, individualul fie e înlăturat, fie e exagerat așa cum se întâmplă la Grűnewald, unde durerea capătă „*proporții supraindividuale*”. În „*supraindividual*”, deci „*absolut*”, Lucian Blaga intuiește „*punctul decisiv și rodnic*” ce permite încercarea unei definiții: „*De câte ori o*

³³⁸ Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. II, Editura Minerva, București, 1981, p. 271.

³³⁹ G. Călinescu, *op. cit.*, p. 880.

³⁴⁰ Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română și expresionismul*, Editura Minerva, București, 1978, p. 86.

³⁴¹ Lucian Blaga, *Probleme estetice*, în vol. *Zări și etape*, ed. cit., p. 54.

operă de artă redă astfel un lucru, încât puterea, tensiunea interioară a acestei redări transcendentează lucrul, îl întrece, trădând relațiuni cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul, avem de-a face cu un produs artistic expresionist”³⁴².

Absolutul poate fi exprimat artistic prin „liniște” și „mișcare”, primul atribut fiind remarcat „în statica fantastică” a picturilor lui Munch, în timp ce „dynamismul nebun” e specific lui Van Gogh. „Arborii lui Munch, adaugă Lucian Blaga, au ceva din liniștea misterioasă a cosmosului”, iar „arborii lui Van Gogh au ceva din zbuciumul universalei deveniri”³⁴³.

În ceea ce privește literatura, autorul apreciază „explozia de spiritualitate” conținută în creațiile primelor două decenii ale veacului al XX-lea. „Un vast cuget, afirmă el, îndreptat spre crearea unei lumi noi, s-a iscat”³⁴⁴. Psihologismul îndrăgit odinioară e părăsit, în dramă și roman eroii reprezentând „idei ce mișcă din adâncimi nebănuite sufletul omenesc”³⁴⁵. „Nucleul vieții, transcendentul e acum căutat cu pasiune crescândă”. La rândul ei, poezia revelează „marile porniri ale spiritului vizionar, în afară de orice sentimentalism vag și decadent”³⁴⁶. Deci, expresionismul este un nou stil puternic marcat de ridicarea „în tărâmul spiritului”, de setea metafizică de absolut, pe care fiecare creator vrea să-l atingă „pe drumul său propriu, fără cooperatie”³⁴⁷. Trăirea în „absolut” înseamnă pentru Lucian Blaga stilizare lăuntrică și acceptarea unei convenții, iar „a crea întru absolut înseamnă a crea anonim , a fi impersonal, colectiv”³⁴⁸, adică a reprezenta spiritul colectiv într-un mod cu totul original.

Desigur, concepția blagiană asupra acestui „mod artistic”, exprimată în deceniul al treilea al veacului trecut, își are importanța ei, întrucât a influențat într-o oarecare măsură

³⁴² *Ibidem*, p. 55.

³⁴³ *Ibidem*, p. 56.

³⁴⁴ *Ibidem*, p. 57.

³⁴⁵ *Ibidem*.

³⁴⁶ *Ibidem*.

³⁴⁷ *Ibidem*.

³⁴⁸ *Ibidem*.

universul creației lirice și teatrale. Spunem într-o oarecare măsură, deoarece, pe de o parte principiile teoretice formulate nu se vor dovedi imuabile, dovadă că filosoful va reveni mai târziu asupra unora dintre ele, iar pe de altă parte, el nu a respectat niciodată cu strictețe o anumită orientare artistică, spirituală în creația literară, singura idee diriguitoare care l-a urmărit în permanență fiind ideea de libertate. În aspirația de a transpune propriile trăiri metafizice în simboluri, după necesități poetice, a modificat elementele mitologice, teologice pe care le-a utilizat ca izvor inspirator, le-a utilizat „*în spiritul libertății creatoare*” și nu în spiritul dogmatic sau al unei ideologii artistice. Așa cum însuși a mărturisit, „*creației nu-i priește decât libertatea*”³⁴⁹. Afinitatea structurală manifestată de Lucian Blaga față de expresionism transpare în dramaturgia lui, fără a fi însă unica și cea mai vizibilă amprentă. Cu pertinență, într-un amplu studiu consacrat expresioniștilor, Dan Grigorescu notează că „*raporturile operei lui Blaga cu expresionismul nu pot fi, în nici un caz, contestate. Dar e la fel de limpede că ele s-au stabilit într-o formă foarte specifică, nu ca o consecință a unui simplu fenomen de absorbție a sugestiilor poeziei și dramei germane moderne, ci au urmat unui proces de aliere cu structuri ce ilustrează alte tradiții și îndeosebi cu acelea ale gândirii poetice românești*”³⁵⁰.

Apropierea lui Lucian Blaga de tendințele novatoare ale dramaturgiei, ce se manifestau în plan european în primele decenii ale secolului trecut, probează apetența pentru modernitate a unui spirit „*faustic*” și „*spiritualizarea*” teatrului românesc. Operele sale dramatice „*fug de denumirile obișnuite ale genului*”³⁵¹. Ele sunt „*mister păgân*” (**Zamolxe**), „*joc dramatic*” (**Ivanca**), „*pantomimă*” (**Înviere**), „*piesă în patru acte*” (**Arca lui Noe**), „*piesă în trei acte*” (**Anton Pann**) și când autorul nu găsește denumirea potrivită apelează la

³⁴⁹ Lucian Blaga, *Luntrea lui Caron*, ed. cit., p. 58.

³⁵⁰ Dan Grigorescu, *Istoria unei generații pierdute: expresioniștii*, Editura Eminescu, București, 1980, p. 398.

³⁵¹ Ov. S. Crohmălniceanu, *op. cit.*, p. 86.

termenul clasic de „dramă” (*Daria*, *Tulburarea apelor* etc.). Piesele sunt, de fapt, „jocuri” în care se confruntă „idei-forțe”, spirite puternice, adevărate reverberații ale cosmicului. Conflictele nu sunt ca în teatrul expresionist european, de natură psihologică, ci între forțe primordiale ale naturii, investite cu attribute ale cosmicului, cum e cazul lui Zamolxe, Popa, Meșterul Manole. Prăbușirea „zeilor mucegăiți de veșnicii”, învingerea stihiei ancestrale a „sânelui” și depășirea imediatului, a htonicului prin creație fac posibilă ivirea „*Omului Nou*”, însă nu sub aspect social, politic sau religios, ci metafizic. Acest „*Om Nou*” blagian trăiește cu nostalgia absolutului, în „*orizontul misterului întru revelare*”. Experiența interioară, trăirile în cea mai mare parte de factură metafizică substituie viața exterioară. Aceste trăiri sunt uneori deformate în chip expresiv, cum sunt cele ale Popii din *Tulburarea apelor*, ale lui Radu din *Cruciada copiilor*, ale lui Avram Iancu din ultimul tablou al piesei omonime, ale Ciobanului din *Zamolxe*, sentimentul copleșitor de dor al Mamei din *Înviere* și vitalismul dionisiac al Ivancăi sau al tatălui din drama *Ivanca*.

De cele mai multe ori personajele sunt sustrase individualizării și, lipsite de nume, devin simboluri: Ciobanul, Magul, Ghebosul, Tatăl, Dascălul, Mama, Moșneagul. Chiar și atunci când sunt nominalizați, eroii nu apar ca individualități, caractere, ci rămân în universul simbolurilor: Zamolxe, Nona, Mira, Meșterul Manole, Iancu, Anton Pann, Ivanca, Daria. Evenimentialul este redus, subordonându-se conflictului intern și extern, puternic subiectivat. De asemenea, multe scene sunt subiective întrucât sunt raportate dramatic la trăirile intense ale eului. Așa este, de pildă, episodul din peșteră în *Zamolxe*, visul pictorului Luca din *Ivanca*, scena în care Mama îl blestemă pe Constandin din pantomima *Înviere*, momentul când Radu atinge revelația în *Cruciada copiilor* etc.

Preluând o afirmație a lui Kasimir Edschmidt am putea spune că, în teatrul său, „*expresionistul*” Lucian Blaga „*crede într-o realitate pe care el însuși o creează, împotriva tuturor*”

celorlalte realități”³⁵². Nu mai e vorba de transpunerea pe scenă a realității și a omului, ci de o viziune asupra lor, de o reliefare a relației dintre ființa umană și cosmos. Omul apare în esența sa. De factură expresionistă sunt piesele **Daria** și **Ivanca**, revelări ale obsesiilor inconștientului, având ca punct de plecare teoriile freudiene. Stările subiective ale personajelor sunt puternic intensificate, autorul asumându-și libertatea de a deforma manifestările eroilor, iar în **Ivanca** și mediul, cadrul, dimensiunea temporală.

O altă notă originală a expresionismului blagian, sesizată și discutată de Ov. S. Crohmălniceanu³⁵³, o reprezintă ideea „vestirii”. Finalul din **Zamolxe** „vestește” un nou nivel axiologic, deschiderea către cunoaștere: „Orbul e iarăși printre noi”, „Și-n noi”. Popa din **Tulburarea apelor** ajunge în final la redobândirea sinelui prin sacrificiul Moșneagului și la înțelegerea adevărului fundamental despre locul și rostul ființei umane în univers. Schimbarea e „vestită” de Patrasia: „...Aici s-a întâmplat ceva ca în altar când vinul se schimbă în sânge de Dumnezeu”. Revelația o atinge Radu din **Cruciada copiilor**, de data aceasta el fiind și agentul care „vestește” o „lumină mare, lumină cum n-am mai văzut”, lumina Ierusalimului ceresc. Apariția unei alte ordini ontice peste timp este „prevestită” de Avram Iancu: „Să vie alții – peste zece ani, peste douăzeci, peste o sută de ani, să vie alții – cu sutele, cu miile, cu miile de mii – s-o facă ei – împărăția noastră!”.

Originale sunt la Lucian Blaga și apropierea de mit și mitic, descoperirea substanței dramatice în creațiile și credințele populare, iscodirea valențelor metafizice „ale unor asemenea aspecte ascunse pe care ajunge să le ia «sacru» în viața comunităților umane”³⁵⁴. Dramaturgul însuși, într-un dialog din 1926 cu I. Valerian, își declara opțiunea pentru „un fel de tradiționalism metafizic” ce face legătura „cu elemente

³⁵² Apud John Gassner, *Formă și idee în teatrul modern*, Editura Meridiane, București, 1972, p. 131.

³⁵³ V. Ov. S. Crohmălniceanu, *op. cit.*, pp. 89-90.

³⁵⁴ *Ibidem*, p. 91.

mai primare ale fondului nostru sufletesc”³⁵⁵, nealterat de nici o influență exterioară. Piese ca *Zamolxe*, *Tulburarea apelor*, *Înviere* au ieșit dintr-o „tradiție infraistorică. Din tradiția prin care umanitatea sălășluitoare pe teritoriul centrat de osatura carpatică și-a menținut prin milenii sub toate valurile și vânturile pustiitoare, propria identitate”³⁵⁶. Întoarcerea către universul mitic, originar, reprezenta pentru dramaturg nu doar evadarea din contingentul socio-istoric și politic, pe care l-a simțit deseori „ca o apăsare «insuportabilă»”³⁵⁷, cât mai ales coborârea în sămânța unei lumi păstrătoare a esenței Ființei trăitoare în acord cu legile naturii, printre eternele prezențe matriciale. În mituri, în eresurile folclorice, autorul căuta acea sonoritate primordială a naturii, despre care vorbea Worringier. În dramaturgia lui Lucian Blaga, fiecare mit valorificat artistic sau inventat ține „loc de lume și de taină. Și fiecare răspunde în felul său dorului omenesc de a ancora în absolut”³⁵⁸.

„Mitosofia” teatrală se clădește nu numai pe mituri și credințe autohtone, ci și universale, căci mitul creației prin sacrificiu și mitul potopului sunt cunoscute pe aproape toate continentele. Dar, chiar atunci când valorifică miturile și motivele folclorice românești sau creează altele noi, Lucian Blaga le integrează simbolisticii universale.

Elementele de natură expresionistă sunt sesizate și la nivelul tehnicii dramatice: coexistența dramaticului cu liricul sau epicul, decorul „stilizat” cu puține obiecte de recuzită, monologul (*Zamolxe*), scenele concepute asemeni secvențelor cinematografice (în *Zamolxe*, *Tulburarea apelor*, *Ivanca*, *Înviere*, *Cruciada copiilor*, *Meșterul Manole*), reducerea evenimentialului la strictul necesar reliefării tensiunilor lăuntrice ale eroilor, investirea cuvântului poetic cu funcții dramatice.

³⁵⁵ Apud Dan Grigorescu, *op. cit.*, pp. 408-409.

³⁵⁶ Dumitru Micu, *Modernismul românesc*, vol. I, Editura Minerva, București, 1984, p. 259.

³⁵⁷ Lucian Blaga, *Luntrea lui Caron*, ed. cit., p. 492.

³⁵⁸ *Ibidem*, p. 515.

Teatrul blagian e un teatru-spectacol, cu inserții ale magicului, un teatru „*deschis*” care-l anticipează pe cel contemporan.

O afirmație a lui Adriano Tilgher, dintr-un articol despre drama expresionistă se potrivește în mare măsură structurii compoziționale unitare a operei teatrale bligiene, aspect de altfel remarcat de Dan C. Mihăilescu³⁵⁹: „*Nu caractere așadar, adică entități psihologice închise în hotare bine desemnate și precise, ci suflete în furtună și erupție [...]. Drama expresionistă e prin esență monologul unui suflet solitar, care vorbește pentru sine și nu ca să i se răspundă [...]. Succesiunea actelor e succesiunea cadrelor ori etapelor ori stațiunilor via crucis pe care Omul trebuie s-o parcurgă până la descoperirea de sine însuși [...]. Drama expresionistă realizează după o jumătate de veac tragedia dionisiacă întrevăzută de Nietzsche: dezvăluirea forțelor primordiale ale ființei, reprezentarea pe scenă a misterului omului și al vieții*”³⁶⁰.

Afinitatea dramaturgului român față de expresionism e de natură structurală, întrucât concepția acestui curent artistic asupra creației spirituale era în acord cu propria lui viziune. Astfel se explică și susținerea teoretică a „*noului stil*” de către Lucian Blaga. Deci, concepția lui găsește o confirmare în expresionism și nu este subiacentă acestuia ca în cazul scriitorilor europeni: Kaiser, Toller, Sorge, Werffel, Rilke, Trakl etc. Așa cum însuși a mărturisit, a acceptat ideologia expresionismului, dar nu și realizările artistice ale reprezentanților acestei mișcări: „*Astfel (într-un cerc de studenți români, la Viena) luai întâiul contact cu inovațiile artei «expresioniste». Pledoarele nu mi se păreau deloc ezoterice. Dimpotrivă le găseam foarte clare, iar textele enunțate aveau pentru mine evidența străvezie a unor axiome. (...) Eu continuam să le arăt că teoria înduplecă, dar că nu mă împac cu realizările artistice ale expresioniștilor, pe care le*

³⁵⁹ Dan C. Mihăilescu, *op.cit.*, p. 192.

³⁶⁰ *Ibidem*, p. 193.

socoteam lamentabile dibuiri, iar nu izbânzi”³⁶¹. Afirmatia e încă o dovadă a faptului că poetul-dramaturg, observă just George Gană, „se formează nu sub influența expresionismului, ci paralel cu el”³⁶², și, de aceea, când l-a descoperit nu a avut deloc „sentimentul noutății”³⁶³.

Afinitatea electivă față de opera „olimpianului de la Weimar”, Goethe, nu îl distanțează de expresionism, aspect surprins de Ștefan Augustin Doinaș, care subliniază că „la maestrul său german, Romantismul nu se putea desprinde din Clasicism; în timp ce la el Romantismul nu se putea conține în sine și de aceea se scurgea puternic spre Expresionism: recursul la origini, sentimentul dezmarginirii, intuiția individualului, vocația organicului, sentimentul naturii ca «haină» a sacrului – toate acestea la el sunt centrifuge, în timp ce la Goethe erau centripete”³⁶⁴.

La Lucian Blaga se poate vorbi de un substrat clasico-romantic al expresionismului dramatic, având în vedere influența exercitată de Goethe și Nietzsche la începutul formării sale spirituale și al activității creatoare. Oricum, nu este aceeași influență pe care Nietzsche a avut-o asupra expresioniștilor europeni, care au găsit în filosofia lui modelul pentru întoarcerea către spiritual, ci asimilarea creatoare a dionisiacului și a panteismului. În ceea ce-l privește pe creatorul lui *Faust*, excepțional tradus la noi de Lucian Blaga, acesta a reprezentat un „impuls, un factor decisiv modelator”³⁶⁵. Autorul lui *Zamolxe* a transfigurat, a personalizat teoria despre *daimonion*, „seninătatea” și „fericirea tragică” goetheană. „Mitul demonicului e, în anumite privințe, afirmă Lucian Blaga, un reflex al exuberanței romantice”³⁶⁶. În dramaturgie, demonicul cu origini subterane,

³⁶¹ Lucian Blaga, *Hronicul și cântecul vârstelor*, Editura Tineretului, București, 1965, pp. 174-175.

³⁶² George Gană, *op.cit.*, p. 106.

³⁶³ *Ibidem*.

³⁶⁴ Ștefan Augustin Doinaș, *Eseuri*, Editura Eminescu, București, 1996, p. 109.

³⁶⁵ Dan C. Mihăilescu, *op. cit.*, p. 184.

³⁶⁶ Lucian Blaga, *Daimonion*, în vol. *Zări și etape*, ed. cit., p. 1993.

se manifestă în chip creator, cum e cazul lui Zamolxe, Meșterul Manole, Anton Pann, Avram Iancu, Noe și „*magic*” distructiv, atunci când ființa umană nu e animată de setea absolutului, ipostază întruchipată de către Daria și tatăl din *Ivanca*. Tocmai această apariție a demoniului individualizează eroii blagieni, iar apetitul pentru cunoaștere, pentru creație, pentru dezmărginire și Ființare, „*care se declară în spiritul acestor oameni, lărgiște condiția umană până la marginile ei ultime, până acolo unde nu mai stă înainte decât incognoscibilul*”³⁶⁷, Marele Anonim care impune limita, „*cenzura transcendentă*”. Această limită e pentru dramaturg „*tipar care mărginește definitiv*”, „*formă care individualizează organicul*”³⁶⁸. Demonii blagiene au structură tragică, iar măreția lor izvorăște din interior pentru a se desfășura întotdeauna în exterior, până la sacrificiu și autosacrificiu. Dar orice prăbușire exterioară, inclusiv moartea, generează înălțarea spirituală a eroilor daimonici (Zamolxe, Meșterul Manole).

„*Țipătul*”, „*strigătul disperat*” al omului angoasat, pe care-l relevă arta expresionistă occidentală este substituit de *strigătul metafizic* izvorât din întâlnirea cu limita sau limitativul, în dorința ființei umane de a se redimensiona pe sine în „*orizontul misterului*”, pentru „*revelare*”. Limita cu care omul se naște, dar pe care o poate depăși numai prin sine însuși, prin jertfire, prin actul creator, generează *atmosfera tragică*, numită de Goethe „*fericirea tragică*”. De aceea, în teatrul poetului de la Lancrăm, „*ca oglindă a structurii existenței, tragicul are, ca orice desvăluire a unui mister, o solemnitate a actului și o demnitate a subiectului în care se încorporează*”³⁶⁹.

Opera dramatică a lui Lucian Blaga, una de idei, puternic metaforizată, în care sunt revelate confruntări ale stărilor de conștiință, confruntări ale „*ideilor-forțe*”, este, fără îndoială, de *esență expresionistă*, însă puternic individualizată. Expresionismul cunoaște prin Lucian Blaga o dimensiune aparte. Convertirea

³⁶⁷ Ștefan Augustin Doinaș, *Lectura poeziei*, ed. cit. p. 477.

³⁶⁸ Ștefan Augustin Doinaș, *Eseuri*, ed. cit., p. 110.

³⁶⁹ Ștefan Augustin Doinaș, *Lectura poeziei*, ed. cit., p. 457.

structurală la „*noul stil*” a însemnat, de fapt „*stilizarea*” lăuntrică de natură metafizică, pentru a salva „*identitatea*”.

V.2. Teatralitatea teatrului

Afirmația călinesciană din *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, potrivit căreia „*prea multă poezie, ibsenismul, adică conflictul de idei, mitologismul, o anume ținută expresionistă, constând în schematism și într-o relativă stilizare și deci caricare a gesturilor, împiedică teatrul lui Lucian Blaga de a fi reprezentabil, deși nu e lipsit deloc de patos și de repeziciune scenică*”³⁷⁰, prea subiectivă în unele aspecte, dovedește o anume reticență nu numai față de „*noul stil*” pe care dramaturgul îl impunea în primele decenii ale secolului al XX-lea, ci și față de posibilitatea reprezentării scenice a pieselor sale. Desigur, G. Călinescu nu e singurul care a exprimat această idee. Dincolo de critica de specialitate, care a strecurat opinia ateatralității, o atitudine refractară au dovedit de-a lungul timpului – e vorba de mai bine de opt decenii – regizorii și scenariștii. Din acest motiv, dramaturgia blagiană se află încă nejustificat în conul de umbră. În 1984, la sfârșitul studiului dedicat operei de teatru a poetului-filosof, Dan C. Mihăilescu prezenta o statistică ale cărei date sunt surprinzătoare. Criticul constată că *Zamolxe* a fost reprezentată de două ori la Teatrul Maghiar din Cluj (1924) și la Teatrul „Giulești” (1972), *Daria* tot de două ori, la Cernăuți și la Timișoara, *Cruciada copilor* de patru ori la Cluj, Timișoara și București. Pentru *Anton Pann* s-au făcut trei montări, pentru *Meșterul Manole* doar nouă, dintre care două în afara granițelor României, iar *Avram Iancu* s-a jucat pe scenă de șase ori, având „*un destin ceva mai fericit*”³⁷¹. Celelalte piese, *Tulburarea apelor*, *Ivanca*, *Arca lui Noe* și *Înviere* nu au fost reprezentate pe scenă. În mai mult de trei decenii de la prezentarea acestei statistici situația este aproape neschimbată. Ignorarea unei creații care se pretează perfect jocului scenic este nefirească, având în vedere tehnica modernă de astăzi. Teatrul lui Lucian Blaga

³⁷⁰ G. Călinescu, *op. cit.*, p. 880.

³⁷¹ Dan C. Mihăilescu, *op. cit.*, p. 202.

include toate „*limbajele*”: cuvinte, dans, mimică, sunete. E un spectacol mitico-magic al vieții, al vitalității, al adevărilor metafizice despre ființa umană. Coborârea în universul miturilor și al simbolurilor și abundența lirismului, a metaforicului, sparg tiparele clasicității, *refăcând* textul dramatic. Un sens al vieții este reînnoit în *mitosofia* lui dramatică: omul devine cu adevărat ființă deplină atingând Cunoașterea, Devenirea și trăind în armonie cosmică, astfel încât, cum susține Antonin Artaud, „*când rostim cuvântul viață, trebuie să se înțeleagă că nu este vorba de viața recunoscută prin aparența faptelor, ci de acel soi de focar fragil și fremătător, neatins de forme*”³⁷². Sesizăm la Lucian Blaga acel „*aspect transcendent*” al „*teatrului alchimic*” despre care vorbește Antonin Artaud, incluzând conflicte complexe ale „*ideilor-forțe*”, problematica esențială a ființei umane dintotdeauna, ființă creatoare de cultură, precum și „*un fel de reamestec esențial debordând de urmări și supraîncărcat de spiritualitate*”, „*o puritate absolută și abstractă, în urma căreia nu mai e nimic, și care ar putea fi concepută ca o notă unică*”³⁷³.

Dramele și „*misterele*” lui Lucian Blaga sunt ample *poezii* ale destinului uman și ale jertfirii întru creație. Cuvintele se organizează într-un discurs poetic-dramatic de o incontestabilă originalitate, purtând amprenta subiectivității, și se îndepărtează de sensul lor fundamental, primind un altul din lumea simbolurilor. Acesta augmentează forța dialogului, destinarea și puterea lui magică de oglindire a umanului. De aceea, piesele sale necesită un joc scenic aparte, în care actorul să fie „*purtat de gândul înalt de a da acțiunii accent și proporții*”³⁷⁴. Despre modalitatea punerii în scenă a „*teatrului nou*”, deci implicit a teatrului său, autorul a considerat necesar să dea câteva indicații, căci „*Teatrul nou cere desigur și o înscenare nouă. Și joc nou. Linii reduse, ca și sufletul: la esențial. Se cere stil și cadru, care prin variațiile sale succesive*

³⁷² Antonin Artaud, *Teatrul și dublul său*, Editura Echinox, Cluj-Napoca, 1997, p. 14.

³⁷³ *Ibidem*, p. 43.

³⁷⁴ Lucian Blaga, *Fetele unui veac*, în vol. cit., p. 105.

să țină isonul dramei lăuntrice. Jocul nu mai imită oameni de pe stradă. Jocul interpretează, devenind mai muzical decât e firesc sau mai geometric decât e firesc, după împrejurări și conținut sufletesc”³⁷⁵.

Dramaturgul avea convingerea că și publicul vremii sale, obișnuit „cu lenea închipuirii”, era mai puțin pregătit să accepte „un teatru simplificat, de linie abstractă și cu indicații simbolice”³⁷⁶ care părea o „revoluție”. Pe scenă, prin joc, textul, „operă deschisă”, este recreat. Pentru acest demers, în ceea ce privește dramaturgia blagiană, o problemă deosebit de importantă și de dificilă totodată, subliniată corect de Alexandru Paleologu³⁷⁷ este aceea „a rostirii cuvântului” investit cu funcție poetico-dramatică, deci situat deasupra simplei sale funcții de comunicare. Rostirea cuvântului cu valoare de „iluminare”, ce poate crea „iluzia unei funcții magice”, „trebuie să pară capabilă de a declanșa forțe latente, nebănuite. Cuvântul trebuie să se detașeze cu un contur, am spune, material; el trebuie să se «instaleze» în aer ca un corp, să participe la întregul ansamblu fizic al spectacolului: decor, trup, mimică, mișcare”³⁷⁸. Se ridică astfel problema suflului, „primordială” după Antonin Artaud, întrucât se află „în raport invers cu importanța jocului exterior”³⁷⁹. Densitatea și substanțialitatea suflului sunt cu atât mai mari cu cât „jocul este mai sobru și mai interiorizat”³⁸⁰. Totodată, suflul actorului este specific „fiecărui sentiment, fiecărui act al spiritului, fiecărei zvâcniri a afectivității umane”³⁸¹. Un actor dotat, „atlet al inimii”, poate descoperi „în propriul său instinct ceea ce-l ajută să capteze și să facă să iradieze anumite forțe”³⁸²,

³⁷⁵ Apud Alexandru Paleologu, *Spiritul și litera*, Editura Eminescu, București, 1970, p. 92.

³⁷⁶ Lucian Blaga, *Teatru pentru copii*, în „Cuvântul”, 20 august 1925.

³⁷⁷ Alexandru Paleologu, *op. cit.*, p. 93.

³⁷⁸ *Ibidem*, p. 94.

³⁷⁹ Antonin Artaud, *op. cit.*, p. 104.

³⁸⁰ *Ibidem*.

³⁸¹ *Ibidem*.

³⁸² *Ibidem*, p. 105.

ceea ce înseamnă că el trebuie să fie conștient de universul afectiv atât de complex al personajelor-simboluri din teatrul lui Lucian Blaga. Nu întâmplător Ion Breazu afirma că mare trebuie să fie actrița care interpretează rolul Nonei și, adăugăm, de asemenea cea care ar da viață scenică Mirei, Zemorei sau Ivancăi. În acest „*simbol perfect și cel mai complet al manifestării universale*”³⁸³ care este teatrul în general și, în spațiul nostru cultural, teatrul lui Lucian Blaga, un „*metafizician*” ar trebui să fie actorul care-l întruchipează pe Zamolxe, pe Meșterul Manole, pe Moșneagul din ***Tulburarea apelor***, pe Radu din ***Cruciada copiilor*** sau pe Avram Iancu, pentru a reliefa dimensiunea înalt spiritualizată a eroului și „*culoarea sufletului*”³⁸⁴, pătruns adânc de setea armoniei universale sau de nostalgia absolutului.

Dramele blagiene necesită o varietate de sufluri de la un text la altul și chiar în interiorul aceleași opere. De exemplu, actului al doilea din ***Zamolxe*** i se potrivește un suflu „*supraîncărcat cu reflexe*”, dens, însoțit de mișcări ample, în timp ce pentru scenele din actul al treilea se impune un suflu „*cu lame scurte*”, însoțit de un „*joc aprins, voluminos care se exteriorează*”³⁸⁵. Al doilea suflu ni se pare potrivit și pentru scena relevatoare a muncii zidarilor din actul al patrulea al dramei ***Meșterul Manole***, pentru tabloul al doilea din ***Ivanca***, al dialogului dintre eroină și Luca și pentru scenele întâlnirii dintre „*fîica pământului*” și Popa din ***Tulburarea apelor***. În ceea ce privește „*misterul mut*” ***Înviere***, indispensabilă este „*o materialitate fluidică*”³⁸⁶ a gesturilor și mișcărilor ample, care să evidențieze trăirile dorului.

Aceste câteva aspecte surprinse probează teatralitatea unei opere revelatoare a esenței omenescului, la fel de actuale prin structură și viziune ca și piesele lui Marin Sorescu, Eugène Ionesco, Matei Vișniec și Dumitru Solomon. Jucarea ei scenică ar putea

³⁸³ *Ibidem*, p. 107.

³⁸⁴ *Ibidem*, p. 106

³⁸⁵ *Ibidem*, p. 104.

³⁸⁶ *Ibidem*, p. 105.

reprezenta atât o probă a deplinei *maturității artistice* regizorale și actoricești, cât și îndepărtarea falsei impresii că un teatru poetic, un teatru de idei este dedicat lecturii, nu și reprezentării.

Vieții obișnuite, acest teatru îi opune viața lăuntrică, substanțializată, ridicându-se din adâncimile nebănuite ale eresurilor și miturilor, mereu actuală, transistorică, universală.

E necesar ca opera dramatică a lui Lucian Blaga „*pe scenă să reconstituie unirea gândirii cu gestul și actul*”³⁸⁷, căci ea continuă să tulbure, să răscolească spirite, fără a înceta să fie o stare de suflet.

³⁸⁷ *Ibidem*, p. 152.

BIBLIOGRAFIE

I. OPERA

A. Blaga, Lucian

- Teatru*, vol. 1 și 2, Editura Minerva, București, 1984.
- Opere*, vol. 3, *Teatru*, Ediție critică și studiu introductiv de George Gană, Editura Minerva, București, 1986.
- Opere*, vol. 4, *Teatru*, Ediție critică de George Gană, Editura Minerva, București, 1991.
- pere*, vol. 5, *Teatru*, Ediție critică de George Gană, Editura Minerva, București, 1993.
- Opere*, vol. 5, *Teatru*, Ediție îngrijită de Dorli Blaga, Editura Minerva, București, 1977.
- Opere*, vol. 6, *Hronicul și cântecul vârstelor*, Ediție îngrijită de Dorli Blaga, Editura Minerva, București, 1979.
- Opere*, vol. 6, *Hronicul și cântecul vârstelor*, Ediție critică de George Gană, Editura Minerva, București, 1997.
- Opere*, vol. 7, *Eseuri*, Ediție îngrijită de Dorli Blaga, Editura Minerva, București, 1980.
- Teatru*, Ediție și prefață de E. Todoran, Editura Minerva, București, 1970.
- Meșterul Manole*, Editura Dacia Traiană, Sibiu, 1927.
- Meșterul Manole*, Tabel cronologic, prefață, note și bibliografie: Maria Sittner-Prică, Editura Albatros, București, 1983.
- Luntrea lui Caron*, Ediția a II-a revăzută, Editura Humanitas, București, 1998.
- Filosofia sitlului*, Cultura Națională, 1924.
- Cunoaștere și creație*, Culegere de studii, Coordonatori: Dumitru Ghișe, Angela Botez și Victor Botez, Editura Cartea românească, București, 1987.
- Opere*, vol. 9, *Trilogia culturii*, Editura Minerva, București, 1985.

Opere, vol. 10, *Trilogia valorilor*, Editura Minerva, București, 1987.

Opere, vol. 11, *Trilogia cosmologică*, Editura Minerva, București, 1988.

Zări și etape, Editura Minerva, București, 1990.

Peisaj și amintire, Editura Sport-Turism, București, 1988.

Correspondență (A-F), Ediție îngrijită, note și comentarii de Mircea Cenușă, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1989.

Isvoade, Eseuri, conferințe, articole, Ediție îngrijită de Dorli Blaga și Petre Nicolau, Editura Minerva, București, 1972.

Ceasornicul de nisip, Editura Dacia, Cluj, 1973.

Hronicul și cântecul vârstelor, Editura Tineretului, București, 1965.

B. Scriitori din literatura română și universală

Claudel, Paul, *Cap-de-aur. Schimbul. Cumpăna amiezii. Teatru*, Editura Minerva, București, 1973.

Eckermann, J. P., *Convorbiri cu Goethe*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1965.

Euripide, *Alcesta. Medeea. Bachantele. Ciclopul*, Editura pentru Literatură, București, 1965.

Hölderlin, *Hyperion. Moartea lui Empedocle*, Editura Minerva, București, 1977.

Ibsen, Henrik, *Teatru*, vol. III, Editura pentru Literatură Universală, București, 1966.

Lermontov, M., *Demonul*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1966.

Nietzsche, Friedrich, *Așa grăit-a Zarathustra*, Editura Antet.

Platon, *Opere*, vol. I, Ediție îngrijită de Petru Creția și Constantin Noica, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1986.

Pirandello, Luigi, *Teatru*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1967.

Stanca, Radu, *Teatru*, Ediție și studiu introductiv de Ioana Lipovanu, Editura Eminescu, București, 1985.

Strindberg, August, *Teatru*, Editura Univers, București, 1973.

Strindberg, August, *Visul*, Editura Univers și Teatrul Național I. L. Caragiale, București, 1972.

II. LUCRĂRI DE REFERINȚĂ GENERALĂ

A. Dicționare

Bocian, Martin, *Dicționar enciclopedic de personaje biblice*, Editura Enciclopedică, București, 1996.

Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, vol. I-III, Editura Artemis, București, 1994-1995.

Constantinescu, N. A., *Dicționar onomastic românesc*, Editura Academiei, București, 1963.

Evseev, Ivan, *Enciclopedia semnelor și simbolurilor culturale*, Editura Amarcord, Timișoara, 1999.

Ferber, Michael *Dicționar de simboluri literare*, Editura Cartier, 2001.

Ghinoiu, Ion, *Panteonul românesc. Dicționar*, Editura Enciclopedică, București, 2001.

Kernbach, Victor, *Dicționar de mitologie generală*, Editura Albatros, București, 1983.

Ruști, Doina, *Dicționar de teme și simboluri din literatura română*, Editura Univers enciclopedic, București, 2002.

Taloș, Ion, *Gândirea magico-religioasă la români. Dicționar*, Editura Enciclopedică, București, 2001.

B. Reviste

Zalmoxis. Revistă de studii religioase, volumele I-III (1938-1942). Publicată sub direcția lui Mircea Eliade. Ediție îngrijită, studiu introductiv, note și addenda de Eugen Ciurtic, Editura Polirom, Iași, 2000.

C. Culegeri

Pamfile, Tudor, *Povestea lumii de demult*, Editura Paideia, București, 2002.

D. Studii

- Artaud, Antonin, *Teatrul și dublul său*, Editura Echinox, Cluj-Napoca, 1997.
- Bachelard, Gaston, *Flacăra unei lumânări*, Editura Anastasia, 1994.
- Bachelard, Gaston, *Aerul și visele*, Editura Univers, București, 1999.
- Bachelard, Gaston, *Psihanaliza focului*, Editura Univers, București, 2000.
- Bădescu, Horia, *Meșterul Manole sau imanența tragicului*, Editura Cartea românească, București, 1986.
- Benoist, Luc, *Semne, simboluri și mituri*, Editura Humanitas, București, 1995.
- Caracostea, D., *Poezia tradițională română*, vol. II, București, 1969.
- Ciașanu, Gh. F., *Superstițiile poporului român*, Librăriile Socec & Comp. și C. Sfetea, București, 1914.
- Ciorănescu, Al., *Teatrul românesc în versuri și isvoarele lui*, Casa Școalelor, 1943.
- Crohmălniceanu, Ov. S., *Literatura română și expresionismul*, Editura Minerva, București, 1978.
- Dittmann, Lorenz, *Stil. Simbol. Structură*, Editura Meridiane, București, 1988.
- Domenach, Jean-Marie, *Întoarcerea tragicului*, Editura Meridiane, București, 1995.
- Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Editura Univers enciclopedic, București, 2000.
- Durkheim, Emile, *Formele elementare ale vieții religioase*, Editura Polirom, Iași, 1995.
- Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*, Editura Univers, București, 1978.
- Eliade, Mircea, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, vol. II, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1986.
- Eliade, Mircea, *Întâlnirea cu sacrul*, Editura Echinox, Cluj, 2001.
- Eliade, Mircea, *Meșterul Manole*, Editura Junimea, Iași, 1992.

- Eliade, Mircea, *Mituri, vise și mistere*, Editura Univers enciclopedic, București, 1998.
- Eliade, Mircea, *Sacral și profanul*, Ediția a II-a, Editura Humanitas, București, 2000.
- Eliade, Mircea, *Mefistofel și androginul*, Editura Humanitas, București, 1995.
- Eliade, Mircea, *Imagini și simboluri*, Editura Humanitas, București, 1994.
- Eliade, Mircea, *De la Zalmoxis la Genghis-Han*, Editura Humanitas, București, 1995.
- Evssev, Ivan, *Cuvânt – simbol – mit*, Editura „Facla”, Timișoara, 1983.
- Frazer, James George, *Creanga de aur*, vol. 1-5, Editura Minerva, București, 1980.
- Freud, Sigmund, *Psihanaliză și artă*, Editura Trei, 1996.
- Gassner, John, *Formă și idee în teatrul modern*, Editura Meridiane, București, 1972.
- Gramatopol, Mihai, *Moiră, mythos, drama*, Editura Univers, București, 2000.
- Grigorescu, Dan, *Istoria unei generații pierdute: Expresioniștii*, Editura Eminescu, București, 1980.
- Heidegger, Martin, *Repere pe drumul gândirii*, Editura Politică, București, 1988.
- Heidegger, Martin, *Parmenide*, Editura Humanitas, București, 2001.
- Husar, Al., *Izvoarele artei*, Editura Meridiane, București, 1988.
- Ianoși, Ion, *Literatură și filosofie*, Editura Minerva, București, 1986.
- Jaspers, Karl, *Texte filosofice*, Editura Politică, București, 1986.
- Kernbach, Victor, *Miturile esențiale*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1978.
- Liiceanu, Gabriel, *Tragicul, o fenomenologie a limitei și a depășirii*, Editura Univers, București, 1975.
- Marino, Adrian, *Hermeneutica lui M. Eliade*, Editura Dacia, Cluj, 1980.

- Măciucă, Constantin, *Motive și structuri dramatice*, Editura Eminescu, București, 1986.
- Mălăncioiu, Ileana, *Vina tragică*, Editura Polirom, Iași, 2001.
- Mărgineanu, Ioana, *Teatrul și artele poetice*, Editura Univers, București, 1986.
- Mircea, Corneliu, *Facerea. Tratat despre Ființă*, Editura Cartea românească, București, 2001.
- Munteanu, Romul, *Farsa tragică*, Editura Univers, București, 1989.
- Muthu, Mircea, *Permanențe literare românești din perspectivă comparată*, Editura Minerva, București, 1986.
- Pavel, Amelia, *Expresionismul și premisele sale*, Editura Meridiane, București, 1978.
- Pârvan, Vasile, *Getica. O protoistorie a Daciei*, Ediție îngrijită, note, comentarii și postfață de Radu Florescu, Editura Meridiane, București, 1982.
- Rohde, Erwin, *Psyché*, Editura Meridiane, București, 1985.
- Rusu, Liviu, *Viziunea lumii în poezia noastră populară*, Editura pentru Literatură, București, 1967.
- Solomon, Dumitru, *Teatrul ca metaforă*, Editura Eminescu, București, 1976.
- Tănase, Al., *Eseuri de filosofie a literaturii și artei*, Editura Eminescu, București, 1980.
- Todorov, Tzvetan, *Teorii ale simbolului*, Editura Univers, București, 1983.
- Ubersfeld, Anne, *Termenii cheie ai analizei teatrului*, Institutul European, Iași, 1999.
- Unamuno, Miguel de, *Le sentiment tragique de la vie*, Gallimard, Paris, 1937.
- Viegnes, Michel, *Teatrul*, Editura Cartea românească, București, 1999.
- Vodă-Căpușan, Maria, *Teatru și mit*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1975.
- Voinescu, Alice, *Întâlnire cu eroi din literatură și teatru*, Editura Minerva, București, 1983.
- Volkelt, J., *Estetica tragicului*, Editura Univers, București, 1978.

Vulcănescu, Romulus, *Mitologie română*, Editura Academiei, București, 1985.

III. LUCRĂRI DE REFERINȚĂ DESPRE LUCIAN BLAGA

A. Studii critice

- Bălu, Ion, *Viața lui Lucian Blaga*, vol. II, aprilie 1935 – martie 1944, Editura Libra, București, 1996.
- Băncilă, Vasile, *Lucian Blaga. Energie românească*, Colecția Gând românesc, Cluj, 1938.
- Bărbulescu, Titus, *Lucian Blaga. Teme și tipare fundamentale*, Editura Saeculum I. O., București, 1997.
- Braga, Corin, *Lucian Blaga. Geneza lumilor imaginare*, Institutul European, Iași, 1998.
- Drimba, Ovidiu, *Filosofia lui Lucian Blaga*, Casa de Editură Excelsior Multi Press, București, 1994.
- Gană, George, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Editura Minerva, București, 1976.
- Mihăilescu, Dan C., *Dramaturgia lui Lucian Blaga*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1984.
- Oprîșan, I., *Lucian Blaga printre contemporani*, Ediția a II-a, revăzută, augmentată, necenzurată, Editura Saeculum și Editura Vestala, București, 1995.
- Șora, Mariana, *Cunoaștere poetică și mit în opera lui Lucian Blaga*, Editura Minerva, București, 1970.
- Șuluțiu, Octav, *Pe margini de cărți*, Seria întâi, Editura Miron Neagu, Sighișoara, 1938.
- Tănase, Alexandru, *Lucian Blaga – filosoful poet, poetul filosof*, Editura Cartea românească, București, 1977.
- Teodorescu, Alexandru, *Lucian Blaga și cultura populară românească*, Editura Junimea, Iași, 1983.
- Todoran, Eugen, *Lucian Blaga. Mitul dramatic*, Editura Facla, Timișoara, 1985.
- Vaida, Mircea, *Lucian Blaga. Afinități și izvoare*, Editura Minerva, București, 1975.

Dimensiunea metafizică a operei lui Lucian Blaga, Antologie de texte din și despre opera filosofică. Introducere, comentarii și antologare, Angela Botez, Editura Științifică, București, 1996.

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

B. În volume

Bîrlea, Ovidiu, „Lucian Blaga”, în *Efigii*, Editura Cartea românească, București, 1987, pp. 116-165.

Bogdan-Duică, G., „Lucian Blaga: „Daria” (Dramă în 4 acte), Dramaturgia lui Lucian Blaga, Dramaturgia lui Lucian Blaga: „Zamolxe”, Lucian Blaga: „Meșterul Manole” (Dramă în cinci acte)” în *Studii și articole*, Ediție îngrijită, note și prefață de D. Petrescu, Editura Minerva, București, 1975, pp. 417-419, 423-428, 432-434.

Brădățeanu, Virgil, „Lucian Blaga”, în *Istoria literaturii dramatice românești și a artei spectacolului*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1979, pp. 234-258.

Breazu, Ion, „Zamolxe (mister păgân), Tulburarea apelor (dramă), Daria (dramă în 4 acte), Fapta (joc dramatic), Înviere; Sfârșit, „Meșterul Manole”. Dramă în 5 acte de Lucian Blaga, Cruciada copiilor. Dramă în trei acte de Lucian Blaga, Mit și istorie – Note în marginea lui „Avram Iancu” de Lucian Blaga, Lucian Blaga: Arca lui Noe”, în *Studii de literatură română și comparată*, vol. II, Editura Dacia, Cluj, 1973, pp. 211-269, 275-289.

Călinescu, G., „Lucian Blaga”, în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ediția a II-a, revăzută și

- adăugită, Editura Minerva, București, 1982, pp. 876-881, 951-953.
- Cioran, Emil, „Stilul interior al lui Lucian Blaga”, în *Revelațiile durerii. Eseuri*, Editura Echinoc, Cluj, 1990, pp. 132-136.
- Doinaș, Ștefan Aug., „Tragic și demonic”, în *Lectura poeziei*, Editura Cartea românească, București, 1980.
- Doinaș, Ștefan Aug., „Modelul Blaga, „Legenda lumii” la Heidegger și Blaga, Goethe, mitul Mumelor, Blaga”, în *Eseuri*, Editura Eminescu, București, 1996, pp. 108-129, 275-288, 307-317.
- Ghițulescu, Mircea, „Lucian Blaga și «chipul mic al bisericii»”, în *Istoria dramaturgiei române contemporane*, Editura Albatros, București, 2000, pp. 86-100.
- Lovinescu, Eugen, „Lucian Blaga”, în *Istoria literaturii române contemporane*, vol. II, Editura Minerva, București, 1981, pp. 271-275.
- Mîndra, V., „De la «Meșterul Manole» la «Anton Pann»”, în *Incursiuni în istoria dramaturgiei române*, Editura Minerva, București, 1971, pp. 171-181.
- Munteanu, Elisabeta, „Motive mitice românești în dramaturgie”, în *Motive mitice în dramaturgia românească*, Editura Minerva, București, 1982, pp. 125-260.
- Negoîțescu, I., „Lucian Blaga”, în *Istoria literaturii române (1800-1945)*, Ediția a II-a, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002, pp. 335-345.
- Oprîșan, I., „Lucian Blaga și transsubstanțierea estetică a culturii populare”, în *Izvoare folclorice și creație originală*, Sub îngrijirea științifică a dr. Ovidiu Papadima, Editura Academiei, București, 1970, pp. 171-247.
- Paleologu, Alexandru, „Teatrul lui Lucian Blaga”, în *Spiritul și litera*, Editura Eminescu, București, 1970, pp. 82-89, 93-94.
- Papu, Edgar, „Faust și Meșterul Manole”, în *Soluțiile artei în cultura modernă*, Casa Școalelor, București, 1943, pp. 85-91.

- Sasu, Aurel, „Marele visător Zamolxe”, în *Progresii*, Editura Dacia, Cluj, 1972, pp. 108-112.
- Tașcu, Valentin, „Comentarii la teatrul lui Blaga”, în *Incidențe*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1975, pp. 127-134.
- Tomuș, Mircea, „Clasicismul lui Blaga”, în *Carnet critic*, Editura pentru Literatură, București, 1969, pp. 263-285.
- Vianu, Tudor, „Teatrul d-lui Lucian Blaga”, în *Scrieri despre teatru*, Editura Eminescu, București, 1977, pp. 182-187.
- Zaciu, Mircea, „Simboluri”, în *Alte lecturi și alte zile*, Editura Eminescu, București, 1978, pp. 106-110.
- Zamfirescu, Vasile Dem., „Filosofia culturii și psihanaliză la Lucian Blaga”, în *Între logica inimii și logica minții*, Editura Cartea românească, București, 1985, pp. 124-155.

C. În periodice

- Blaga, Lucian, *Teatru pentru copii*, în „Cuvântul”, 20 august 1925.
- Blaga, Lucian, *Temele sacrale și spiritul etnic*, în „Gândirea”, nr. 9, 1934.
- Băncilă, Vasile, *Lucian Blaga eseist*, în „Gândirea”, nr. 8, 1934.
- Breazu, Ion, *Opera poetică a lui Lucian Blaga. „Tulburarea apelor” (dramă)*, în „Cosinzeana”, an X, nr. 14-15, 4 aprilie 1926.
- Breazu, Ion, *Mit și istorie*, în „Gând românesc”, nr. 5-6, 1935.
- Brucăr, I., *Filosoful Lucian Blaga*, în „Gândirea”, nr. 8, 1934.
- Cocora, Ion, *Mit și teatralitate*, în „Tribuna”, 21, nr. 6, 10 februarie 1977.
- Constantinescu, Pompiliu, „Avram Iancu”. *Dramă într-un prolog și trei faze; zece tablouri*, în „Vremea”, an VIII, nr. 383, 7 aprilie 1935.
- Dumitrescu, Ana, *Mănăstirea Argeșului – Meșterul Manole de Lucian Blaga*, în „Limbă și literatură română”, nr. 2, aprilie-iunie 1980.
- Eliade, Mircea, *Morfologia și funcția miturilor*, în „Secolul 20”, nr. 205-206 1978.

- Fanache, V., *Motivul creației în poezia noastră actuală*, în „Steaua”, nr. 10, octombrie 1964.
- Gheorghiu, Vivi, *Însemnări despre teatrul lui Lucian Blaga*, în „Revista de istorie și teorie literară”, nr. 1, ianuarie-martie 1981.
- Olteanu, Ion, *Întâlnirile mele cu Lucian Blaga și dramaturgia lui*, în „România literară” nr. 5, 28 ianuarie 1982.
- Onu, Eugen, *Cartea de teatru*, în „Transilvania”, nr. 4, aprilie 1947.
- Papu, Edgar, *Expresionismul în dramă*, în „Secolul 20”, nr. 11-12, noiembrie-decembrie 1969.
- Perpessicius, *Lucian Blaga: „Daria”, dramă în 4 acte*, în „Ardealul”, Cluj, 1925.
- Perpessicius, „*Fapta*”, *joc dramatic*; „*Înviere*”, *pantomimă*, în „Universul literar”, an XLII, nr. 8, 21 februarie 1926.
- Protopopescu, Dragoș, *Lucian Blaga și mitul dramatic*, în „Gândirea”, nr. 8, 1934.
- Pușcariu, Sextil, *Poezia și drama lui Lucian Blaga*, în „Revista Fundațiilor regale”, an II, nr. 8, 1 august 1935.
- Radu, Marcela, *Teatrul lui Lucian Blaga și expresionismul*, în „Ramuri”, 11, nr. 1, 25 ianuarie 1974.
- Sadoveanu, I. M., *Meșterul Manole, dramă în cinci acte de Lucian Blaga*, în „Gândirea”, IX, nr. 4, aprilie 1929.
- Stănilă, Socrate, *Tipologia funcțională în dramele lui Lucian Blaga*, în „Orizont”, nr. 30, 30 iulie 1981.
- Sterian, P., *Cruciada copiilor de Lucian Blaga*, în „Gândirea”, nr. 3, 1930.
- Șuluțiu, Octav, *Schiță de studiu asupra teatrului lui Lucian Blaga*, în „Revista Fundațiilor regale”, an IX, nr. 11, 1 noiembrie 1942.
- Vartic, Ion, *Note despre teatrul lui Blaga*, în „Tribuna”, an XV, nr. 26, 1 iulie 1971.
- Vatamanioc, D., *Lucian Blaga și Marcel Schwob*, în „Steaua” nr. 2, 1971.
- Voinescu, Alice, *Dialoguri cu eroii tragici*, în „Manuscriptum”, nr. 3, 1974.