

PERMANENTA MODERNITATE A CLASICILOR

Marginalii la dramaturgia lui Blaga



Un mister ce inconjoară dramaturgia lui Blaga este mania cercetătorilor de a da răspuns unei întrebări pe care opera nu o pune cu tot dinadinsul: este sau nu această operă aptă pentru reprezentare teatrală? De la Dragoș Protopopescu și Octav Șuluțiu pînă la George Călinescu și, mai aproape de noi, Alexandru Paleologu — toți exegeții au comentat problema, au propus soluții, au produs explicații, concluzia fiind cam aceeași, anume că dramaturgia lui Blaga este neglijată, rău înțeleasă, și, de aceea, foarte rar pusă în scenă. Discuția a antrenat și filosofi, Constantin Noica scria că „teatrul lui Blaga trebuie reconsiderat” (asta în 1906, după ce, în 1984, Dan C. Mihăilescu îl reconsiderase în exigenta sa lucrare *Dramaturgia lui Lucian Blaga*), dar soluția reconsiderării întrevăzută de filosof nu era lipsită de o anumită inocență a gustului teatral: „Este un teatru ce nu are nevoie de regie, nu are nevoie de înscenare. Imi imaginez pe Blaga jucat de recitatorii de astăzi din care ar citi cu cartea în mînă ca dintr-un text sacru”¹. Nedumerirea este de ce nu deplîngem și opera poetică sau filosofică, din aceleași motive, și anume că ele sînt neglijate pentru că nu sînt puse în scenă. Ca și cum simpla existență literară a operei dramatice nu ar fi de ajuns pentru buna ei înțelegere, ca și cum acestei opere perfecte i-ar lipsi ceva pentru a

deveni mai mult ca perfectă, și acest ceva ar fi punerea ei urgentă în scenă. Astăzi, cînd indicele de teatralitate al unei opere literare este un criteriu de maximă relativitate pentru destinul ei scenic (au fost puse în scenă dialogurile lui Platon și Diderot, ca să nu mai vorbim de romane), insistența în această controversă (teatrul „neteatral”) ni se pare complet sterilă. Desigur, dramaturgia lui Blaga, și nu numai ea, trebuie de mai multe ori reconsiderată; fiecare epocă are datoria să și-o apropie printr-o examinare specifică și fiecare nouă exegeză este legitimă în măsura în care aduce un punct de vedere personal, fie că acesta se exprimă prin analiză critică sau prin analiză teatrală. Este adevărat, dramaturgia lui Blaga nu a intrat într-un „repertoriu de referință” al teatrelor noastre, nu a provocat versiuni regizorale de rivalitate, cum s-a întimplat, de pildă, cu opera lui Caragiale, deși nu este cu nimic mai puțin „românească” decît aceasta. Dimpotrivă, s-ar putea spune că ceea ce I. I. Caragiale a surprins în categoriile minore ale contingentului, Blaga a adîncit în transcendent, încît și Caragiale și Blaga rămîn două tipuri pure de contemplare a unui specific românesc de sensibilitate, chiar dacă aflate în contrast flagrant. Încărcată de o bibliografie critică considerabilă, dramaturgia lui Blaga nu a încetat să cîștige în stimă și să piardă în vitalitate, ceea ce este încă o nedreptate față de o operă ce exaltă vitalitatea ca supremă înțelegere. Este oare Blaga artistul atît de inocuit de simbolurile sale încît să nu mai putem descoperi miezul omenesc al dramelor,

¹ Constantin Noica, *Sistemul lui Lucian Blaga în lumina secolului XX, în Lucian Blaga — cunoaștere și creație, culegere de studii, Ed. Cartea Românească, 1987.*

afiat îndărătul acelu sublim intelectual ce le amenință cu respectul rece în locul unei calde iubiri? Cum literatura dramatică este, între altele, forma extremă pe care o poate lua orgoliul de autor, ne punem, firește, întrebarea dacă gloria este aceea care l-a determinat pe Blaga să scrie teatru atât de timpuriu, știută fiind, pe de altă parte, sensibilitatea sa (bine temperată) față de soarta operei sale. Poate nu chiar „gloria” în sens publicitar, ci nevoia unei circulații cât mai avantajoase a unor idei resimțite ca foarte prețioase pentru a fi lăsate în seama unui singur registru de expresie, cel poetic (intim, subiectiv), cel filosofic (explicativ). Destinate teatrului, aceste idei îi puteau părea autorului ca împlănite prin miracolul scenei de a înfrupta abstracțiunile. Cu geniul său de a nu se ocupa de lucruri lipsite de însemnătate, Lucian Blaga nu scrie teatru din simpla vanitate de autor (problema se pune, totuși, dată fiind determinarea „poetică” a geniului său), ci pentru a constitui „macheta” artistică a unui vast sistem teoretic („chipul mic al bisericii” — cum numește poetul macheta mănăstirii lui Manole) ce absoarbe, recuperează și valorifică într-o masivă operă cultă ceea ce de milenii zăcea în stare nesistematizată în cultura populară.

Deși subordonată unei impresionante coerențe programatice², opera dramatică a lui Lucian Blaga suportă anumite operațiuni de clasificare în mic, bazată pe diferențe specifice de la un grup de piese la altul. Diferența cea mai izbitoare ce ar putea permite o clasificare cit de cit legitimă — aceea operată de George Gană („Lirism și istorie: **Zamolxe, Tulburarea apelor, Cruciada copiilor, Avram Iancu, Arca lui Noe; Drama creatorului Meșterul Manole, Anton Pann**; De la cosmic la psihologic **Daria, Ivanca**; O prelucrare: **Învierie**”) este convențională și suferă de dispersarea criteriilor³ — o constituie cele două direcții mari pe care dramaturgul a proiectat integrarea spiritualității etnice române în spațiu universal. Pe de o parte prin mitizarea unor destine din punct de vedere etnic excepționale (**Zamolxe, Meșterul Manole, Avram Iancu, parțial Anton Pann**), pe de altă, sincronizarea spațiului românesc cu mișcări spirituale sau cu mituri universale (**Cruciada copiilor, Tulburarea apelor, Arca lui Noe**). O a treia categorie, distinctă, dar nu lipsită de canale de comunicare cu celelalte, o constituie dramele realist-psihologice (**Daria, Ivanca** și, parțial, **Anton Pann**, considerată îndeobște „dramă

a creatorului”, de fapt o melodramă de tip realist clasic).

Zamolxe are valoarea unui moment de răscruce în evoluția literaturii noastre dramatice. Este un început de drum pe care l-a intuit Eminescu în fragmentele sale dramatice, dar Lucian Blaga este cel care îi dă configurații ferme. O dată cu **Zamolxe**, literatura noastră dramatică și-a pierdut inocența, ascunzând subtexte imperceptibile, devenind „vinovată” prin metaforă. Ezițăm să punem acestui mod nou de a scrie teatru eticheta de **teatru poetic** sau **poem dramatic**, pentru a ocoli o cursă terminologică, știut fiind că este suficient să spui despre o dramă că este „poetică” pentru a da de înțeles că este „neleatrală”. Este, bineînțeles, un teatru poetic, dar, în aceeași măsură, eseuistic. Este, mai ales, un teatru ce barează inflația subiectului și a intrigii pentru a se concentra asupra posibilităților genului de a încorpora abstracțiunii.

Lucian Blaga asimilase prin lecturi operele dramatice înroitoare ale lui Strindberg, Claudel, Wedekind, Georg Kaiser — dar ar fi o eroare să vedem în **Zamolxe** o simplă acclimatizare a avangardei expresioniste europene cind, de fapt, avem de-a face cu rodul unei gândiri originale pe care Blaga o va detalia într-un întreg sistem filosofic elaborat de-a lungul unei vieți. Pentru că în **Zamolxe**, ca într-un riguros compendiu, vom descoperi sinteza ideilor filosofice ale lui Blaga. O eroare curentă este și afirmația că opera literară a lui Blaga este o ilustrare a ideologiei sale, dar această ideologie nu exista în 1921 decît, poate, ca sumă de convingeri nesistematizate. Dimpotrivă, opera filosofică este o detaliere teoretică a operei literare, fie și numai pentru că este consecutivă acesteia. Sigur că dezvoltările teoretice ulterioare sînt foarte prețioase în evaluarea critică a operei literare, fără, însă, ca aceasta să-și piardă autonomia. Asaltul critic (eventual regizoral) asupra operei dramatice a lui Blaga are nevoie, credem, în această etapă, de o foarte cultivată „ingenuitate” teoretică, bazată tocmai pe această autonomie. Atîta vreme cît personajele lui Blaga sînt izolate în armura rece a conceptelor și admirate cu superstiție înfricoșată, accesul la adevărul lor fratern va fi limitat. În cartea sa dedicată operei literare a lui Blaga (care, în capitolul dedicat dramaturgiei, se face adesea vinovată de păcatul „criticii narative”), George Gană avansează ideea foarte utilă, pe care doar o enunță, că în **Zamolxe** „modelul e Blaga însuși”, iar „**Zamolxe** — o mască a poetului”. Nu numai în cazul dramei **Zamolxe**, dar și în principiu, o metodă

² Cf. Dan C. Mihăilescu, *Dramaturgia lui Lucian Blaga, Ed. Dacia, p. 9.*

³ Cf. George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga, Ed. Minerva, 1976.*

de investigație în măsură să pună în valoare înțelesurile autentice ale acestei opere în care ideologia fuzionează cu trăirea, doctrina (obiectivă) — cu proiecția (subiectivă) a eului, este aceea de a identifica multiplele chipuri ale autorului ascunse îndărătul personajelor. „Arta dramatică — spunea Lucian Blaga — oferă prilejul autorului ei de a se împărți în mai multe euri.” (Teatrul nou) A identifica aceste eu-uri dispersate în personaje poate deschide noi căi de acces spre miezul omenesc al unei opere ce se cere eliberată de propria doctrină. Esențialul în **Zamolxe** este conflictul dintre religie și religiozitate, dintre religia ca instituție și credința ca sumă de convingeri organice. Acest conflict alimentează motorul unei intrigi exemplare din punct de vedere tehnic, redusă la resorturile sale esențiale; izgonit din cetate pentru dizidență teosofică de către Mag, Zamolxe se refugiază în stîncă (se risipește în natură, pentru mai multă fidelitate față de sistemul blagian), dar învățătura sa câștigă adepți pînă în punctul în care eroul devine un pericol politic. Ascuns în spatele controverselor spirituale, Magul — pe care nu valabilitatea unei dogme sau a alteia îl preocupă — veghează conservarea unui sistem politic, bazat, e drept pe o anume teză spirituală. Este adevărat, lupta se poartă cu armele teosofiei, dar pe terenul unei ideologii a dominației, deci pe teren politic. Însăși manevra Magului de a neutraliza efectele învățăturii lui Zamolxe prin beatificarea învățatului are aspectul unei „lovituri politice” de o inteligență rece și piczișă. Atît de inteligentă încît adversarului nu-i mai rămîn alte „mutări” decît fie resemnarea în solemnitatea moartă a statuii, fie jertfa de sine. Zamolxe, personaj excesiv, de pură esență romantică, fără cea mai mică aderență la expresionism, va alege, desigur, jertfa, care îi dă certitudinea supraviețuirii prin creația sa cosmogonică avînd în centru pe Marele Orb. Și, deopotrivă, certitudinea că învățătura sa va rămîne un instrument viu de cunoaștere a lumii, prin adorație, învățătura liber asumată (prin credință și nu prin religie) și nu va deveni o doctrină propagandistică de subordonare. Zamolxe este, tipologic vorbind, un geniu romantic, un mare revoltat și un eremit, martir al solitudinii pînă la evanescența anonimului: „atît de singur că de mult uitat-am să mai fac deosebire între mine și-ntrre lucruri”. Solitudinea — însemn romantic al damnării — este nimbul pe care îl poartă mai toți eroii lui Lucian Blaga, de la Zamolxe la Anton Pann, a cărui „moarte în singurătate”

este chiar tema dramei. Zamolxe nu este zeu și refuză să fie. Nu el a creat lumea, ci doar îi dă o explicație plauzibilă. Este filosoful îngîndurat a cărui cosmogonie, fundamentată pe o **anima universalis**, reface unitatea scîndată a contrariilor. Există și o divinitate — Orbul — mai mult personificarea unui principiu divin, un reper pentru începutul tuturor începuturilor. Imaginea unui Dumnezeu orb, purtat de mină de copii, nu este lipsită de o tragică frunuscețe păgînă; pare un Dumnezeu-Oedip cufundat într-o tragedie a minus-cunoașterii, a unei geneze involuntare: „Atît de des tu cazi înfrînt / Și nici nu bănuiești / furtuna de lumină ce-ai creat-o”. Nu el este mintuitorul oamenilor, ci oamenii, prin credința lor, sînt mărturisitorii lui. Este o divinitate umanizată și întristată, adorată prin compasiune și nu prin frică, opusă celor „setoase de sînge” tradiționale. Momentul decisiv al lui Zamolxe ca gînditor este scena cu „supermartirii” umanității. Foarte îndrăzneț pentru autorul de numai douăzeci și șase de ani această convocare, în disprețul mileniilor, a unor personalități legendare atît de îndepărtate unele de altele și deopotrivă de Zamolxe. Dar dacă Lucian Blaga nu i-a numit, nu-i vom numi nici noi, mulțumindu-ne să ne inchipuim că Zamolxe, în clarviziunea sa, „vede” precursori și succesori întru martiraj, fapt ce îl întărește în hotărîrea de a se risipi pe sine pentru apărarea învățăturii sale. Acest consiliu cu vedeniile îi inspiră lui Zamolxe „contralovitura” pe care o opune Magului: jertfa. Lucian Blaga — dramaturgul din prima lui creație dramatică — nu este înai întii un creator de personaje (produse ale unei strategii ideologice autarhice, deci imobilă în raport cu premisele), ci de situații dramatice și de atmosferă. Ambianța, „decorul” (deși, imaginar sau tocmai de aceea) au o mare consistență; poetul este extrem de inspirat în constituirea verosimilă a unei lumi primordiale daco-getice pe care n-o putea cunoaște decît din vagi referințe istorice, dar căreia îi conferă un extraordinar relief vizual. Nu este mai puțin adevărat că multe dintre intuițiile sale „protocroniste” ținînd de ceea ce filosoful numea „apriorismul românesc”, multe dintre soluțiile sale imaginative daco-getice au devenit, cu timpul, elemente de recuzită ieftină în multe înscenări „mitologiste” din zilele noastre.

Mircea GHIȚULESCU