

LUCIAN BLAGA POET DRAMATIC

(I)



Teatrul „C. I. Nottara” și-a propus, în trecuta stagiune, să reintroducă opera dramatică a lui Lucian Blaga în sfera atenției generale. Regizorul Ion Olteanu a grupat piesele poetului în trei cicluri, trei „trilogii”, după criterii care îi aparțin, cicluri din care unul a și fost transpus în spectacol: Eroii. Sint cuprinse în el fragmente din Zamolxe, Anton Pann, Avram Iancu. Pe o scenă cu elemente de decor minime, actori necostumați și nemachiați rostesc replicile cu intenția vădită de a le „trăi”. O formă de reprezentare ambiguă așadar, situată între lectură și spectacolul propriu-zis. Fiecare dintre piese e redusă la o suită de fragmente dispartate, alese și grupate de regizor. Ca orice selecție, și aceasta este, evident, arbitrară și deci discutabilă. Cum discutabilă este, să zicem, interpretarea conflictului din Zamolxe. Un mag crispat și cu privire rea, privat de replicile care-l definesc efectiv, îl prigonește pe profet ca pe un dușman personal, coborînd astfel drama într-un plan prea jos. Lirismul dens al poemului dramatic s-ar fi comunicat probabil mai bine prin sublinierea ritmurilor admirabile și prin așezarea mai atentă a accentelor. Cît de problematică e forma de spectacol propusă se vede și mai clar în cazul lui Anton Pann. Mai puțin substanțial ca idee și ca poezie, conceput nu ca poem filozofic, ci ca dramă realistă, textul apare întreg numai într-o reprezentare în care e recreată atmosfera, cadrul vieții nefericite a poetului, victimă a neînțelegerii și a meschinăriei negustorilor de artă. Cu un mai sigur simț al valorilor a ales regizorul fragmentele din Avram Iancu: părțile extreme ale piesei, între care se desfășoară epic istoria luptei moților la 1848.

Dincolo de realizările parțiale ale regizorului și ale unor actori (Dan Nasta, Lucia Mureșan, Sanda Băncilă, Dorin Varga, Tony Zaharian ș.a.), spectacolul Blaga de la Teatrul „Nottara” se cuvine salutat ca un fapt de cultură în măsură să contribuie la reintroducerea în circulație a unui capitol din opera unuia din cei mai mari scriitori români.

Poate părea ciudată insistența cu care Blaga a cultivat drama. Filozoful artei n-a împărtășit niciodată preferința lui Hegel sau Schopenhauer pentru acest gen, iar omul nu a arătat vreun interes deosebit pentru spectacolul teatral. Curiozitate a avut, dar ea n-a devenit pasiune și nu l-a împins la cercetări sistematice, ca pe Camil Petrescu, de pildă. Succesul reprezentării pieselor sale n-a fost extraordinar, autorii mediocri au fost mai puternic și mai îndelung aplaudați. Blaga n-a fost consacrat dramaturg, și de vreo susținere a preocupării lui pentru dialogul literar de către instituția teatrală nu poate fi vorba. El a fost și a rămas în conștiința publică poet și filozof. Ar mai putea fi — și a fost — invocat exemplul poezilor expresioniști, foarte amatori de dramă. Raporturile lui Blaga cu expresionismul sînt desigur reale, dar ele trebuie înțelese mai degrabă ca paralelism decît ca influență. Departe de a fi un ecou al expresionismului, Blaga a găsit în marea mișcare artistică germană de la începutul veacului un prilej de verificare și o confirmare a propriei orientări în materie de artă, spre care îl îndruma formația sa spirituală. În momentul celui dintîi contact cu estetica expresionistă, această formație era conturată și fixată în cele mai însemnate elemente ce-i vor rămîne caracteristice. Anume sugestii e sigur că a receptat, dar tot scrisul lui Blaga se dezvoltă urmînd dinamica forțelor sufletești ale autorului, tensiunile spiritului său.

Blaga e poate cel mai interiorizat scriitor român al secolului și cel mai puțin contemplativ. Ochiul lui e mai deschis spre lumea dinăuntru decît spre cea din afară; în reflectarea realului, momentul elaborării interioare e în mai mare măsură hotărîtor decît la alții. Caracterul multiplu conflictual al existenței e acut perceput, dar imaginea va fi determinată de întrebările care-l chinuie pe gînditor, elementele cunoașterii intuitive sînt subsumate unor principii la care filozoful tinde să reducă fenomenalitatea. Teatrul lui Blaga va fi, în consecință, unul liric și filozofic. Chiar cînd expresia nu va fi poetică și cînd situațiile vor fi cotidiene. Lirismul e de viziune, provine din prezența puternică a subiectivității, e intrinsec, așa cum e și datul filozofic: considerarea lumii în generalitatea și în esența ei, nu în înfățișările particulare. Este drept că aceste trăsături sînt fluctuante. Marile pagini sau marile opere sînt acelea în care viziunea amplă și personală își află expresia artistică adecvată. Poetul și filozoful stau încă o dată alături. Mai exact, poetul-filozof, același din poemele versificate și din scrierile teoretice, comunică și se comunică și prin intermediul acțiunii scenice imaginate. De ce totuși atîta loc acordat teatrului? Pusă așa, întrebarea e abuzivă. Ne putem însă întreba dacă „dialogul” exprimă o structură spirituală sau e acceptat pur și simplu ca procedeu literar. Din tot ce a scris se poate observa că Blaga era o alcătuire sufletească dinamizată de tendințe contradictorii, polară am spune, evoluînd nu prin achiziții de cunoaștere simplu însumate, ci cucerindu-și certitudinile din încercările de echilibrare a unor forțe divergente. Teatrul nu este așadar un accident artificial permanentizat, e un mod de expresie ce răspunde unui peisaj interior.

Piese sînt manifestări ale unei personalități complexe ce se dezvăluie și se construiește paralel în poezie, eseu filozofic, dramă. Valorile realizate se distribuie inegal, dar totul participă la configurarea unei structuri spirituale unitare. Preocuparea generală a scrisului lui Blaga mi se pare a fi aceea a definirii raporturilor fundamentale ale omului cu lumea și cu sine însuși. Ar putea părea prea vag circumscrisă, dat fiind că aceasta e în definitiv sensul ultim al artei în totalitatea ei. Este la fel de adevărat însă că nu fiecare scriitor are în vedere finalitatea ontologică a artei și că omul e privit cel mai adesea în raporturile și în condiționările lui mai imediate. Pe de altă parte, preocuparea amintită se particularizează la Blaga, devine a lui, și nu doar prin expresie, ci și prin „punerea problemei” și prin încercările de răspuns.

Toate aceste date de structură spirituală determină atît virtuțile, cît și deficiențele teatrului său: pregnant original, dar nu o dată demonstrativ; de o idee înaltă, însă prea speculativă. Vrînd să definească destinul omului în generalitatea lui, Blaga nu pornește de la examinarea existenței umane în concretul ei social și istoric spre a extrage de aci esențele, ci mai degrabă de la postulate abstracte. Debitoare formației intelectuale a autorului, acestea îl conduc — inevitabil, am spune — la o viziune asupra omului nu întru totul acceptabilă pentru noi. Rezultate ale unei elaborații interioare în care n-a intrat întotdeauna suficient material de cunoaștere a realului, piesele sînt uneori sărace în substanță artistică. Cîteva sînt însă capodopere. Acelea în care un suflu liric bogat se revarsă tumultuos, încînd orice schemă și orice teză. Mărturie a zbaterii dramatice a unui mare spirit în căutarea unei înțelegeri a condiției

umane, teatrul lui Blaga obligă la o examinare atentă, fără prejudecăți, receptivă la tot ce e valoare într-o creație așa de singulară. O cercetare analitică, înainte de a încerca formularea unor judecăți de sinteză.

Zamolxe este drama profetului, a vestitorului unei noi spiritualități. Autorul o numește, paradoxal, „mister păgîn“, indicînd prin aceasta organizarea într-o formulă dramatică proprie medievalității creștine a unei substanțe străine de ea. Piesa este numai aparent una istorică, înfățișînd adică momentul trecerii dacilor de la politeism la monoteism; ceea ce îl preocupă pe Blaga e definirea unui mod existențial către care se îndreaptă deocamdată toată simpatia sa. În esență, el constă în integrarea insului în univers prin anularea atitudinii reflexive, în înlăturarea separației dintre om și lumea înconjurătoare. Eul se confundă cu noneul, sentimentul propriei individualități dispare: „De mult uitat-am să mai fac deosebire / între mine și-n tre lucruri“ monologhează Zamolxe. „Impletindu-te cu taina lor, te pierzi în stîncă și te scurgi în unde și-n pămînt“ (I, 10)¹. E felul de a trăi autentic, pentru că e cel mai conform cu natura, ea însăși elan absolut, necunoscînd vreo altă finalitate decît aceea a manifestării perpetue. Dacii lui Blaga îl întruchiează exemplar, căci ei nu sînt strămoșii a căror spiritualitate poetul încearcă s-o reconstituie, ci o ficțiune artistică necesară demonstrației. Ei sînt ipostaza primară a umanului, aceea în care — după Blaga — omul e un element al naturii asemănător tuturor celorlalte, însuflețite sau nu, parte integrantă a ei, participînd nemijlocit la pulsația universală. „Ești ispitit să crezi că dacii-nu nasc om din om / Natura-i plămăiește singură, ea însăși dintr-o dată / cum își face munții ori izvoarele“ (I, 46). Ei sînt natură, nu ceva ce i se opune, adversitatea e inexistentă, hotarele sînt șterse. Viața lor e mistuitoare, frenetică: insul e un „fulger“, o dezlănțuire a naturii, consumîndu-se intens și fără țel, singurul sens fiind trăirea în sine, procesul ca atare: „El nu trăiește. / El se trăiește. / Putere smulșă din potirul uriașei firi, / el n-are nici iubire pentru sine, nici iubire pentru alții / Aici am înțeles că tot ce este trebuie să fie“ (I, 45). „Iubirea“ e o atitudine morală, presupune conștiința individualității și a raporturilor ei cu altele, e un rezultat al situării conștiente în lume și nu poate avea deci vreun sens într-o existență echivalentă cu o simplă țîșnire de săgeată din arcu orb al naturii. Totul se justifică nu moral, ci prin faptul existenței pur și simplu. Valoarea unică e viața în accepție biologică. „Valoare“ e impropriu spus, de vreme ce nu funcționează o conștiință morală. Și dacă ar fi valoare ar fi apărută, întreținută, iar aici moartea unuia nu provoacă nici o zguduire, nu e „realizată“ (cf. I, 45). Zamolxe e sinteza și conștiința de sine a spiritualității dace, iar divinitatea pe care o propune nu e decît ipostazarea unui fel de viață caracteristic naturii și omului primar. „Marele Orb“ nu e propriu-zis un zeu, tronînd deasupra muritorilor, blind sau ostil, după împrejurări, și reprezentînd oricum o altă ordine decît a lor, și nici un destin apăsător ce-și urmează drumul și cu care ei trebuie să se acomodeze. Raportul e aproape inversat. Oamenii sînt „copiii“, dar și „mîntuitorii“, ocrotitorii divinității. Îi sînt supuși, inferiori, datorită gradului suprem de vitalitate pe care ea îl concentrează, dar îi sînt superiori fiindcă ei sînt „văzători“, pot da deci o îndrumare acestui elan orb, tensiunii în perpetuă descărcare întîmplătoare. „Marele Orb“ e o metaforă, cea mai sugestivă, rezultată din încercarea lui Zamolxe de a extrage din univers sensul lui metafizic. Punctul de plecare e panteismul: Dumnezeu nu e o „realitate“ transcendentă, separată de lume, ci una imanentă ei, difuză în toate lucrurile (cf. I, 10—11). Aproximat mai de aproape, fluxul care străbate universul e identificat în elanul vital, și panteismul devine panvitalism.

Profet al spiritualității celei mai apropiate de natură și mai conforme cu mentalitatea oamenilor, cărora le e propusă ca o nouă religie, Zamolxe se izbește de o îndoită rezistență, înfrîntă în cele din urmă. Motivele sînt diferite. Religia tradițională e reprezentată de marele preot, Magul. E un admirator al înțelepciunii grecești, filozofii elini, la care „zeii înșiși vin ca ucenici / să învețe ce e lumea, ce e gîndul“ (I, 44), însemnînd pentru el expresia inteligenței umane ca instanță supremă. Vitalismului orb și exacerbat îi opune rațiunea care-l domină și sublimează: „Dac-ar

¹ Trimiterile se fac la ediția Lucian Blaga, *Opera dramatică*, Ed. „Dacia Traiană“, Sibiu, 1942, vol. I și II. Pentru cele două piese apărute ulterior, la Lucian Blaga, *Arca lui Noe*, Ed. „Dacia Traiană“, Sibiu, 1944, și Lucian Blaga, *Anton Pann*, în revista „Teatrul“, nr. 4/1965.

trăi cum a rivnit Zamolxe, / ei s-ar mistui ca focul. / Copiilor le trebuie vis blind să-i liniștească — / și luminează să le ție-n frîu pornirea — / zăgaz puterilor ce colcăie-n pămîntul lor. / prea rodnic în izvoare tulburi" (I, 47). Va apăra zeitățile tradiționale tocmai pentru că ele sînt ficțiuni ce exercită o putere coercitivă asupra îndemnurilor iraționale. Între om și natura haotică vitală, ca și între om și instinctele lui, se așază protector plămăuirile ce disciplinăază. Este limpede că în conflictul dintre Zamolxe și Mag nu se înfruntă două religii, ci două concepții asupra existenței, două moduri de a înțelege raporturile omului cu lumea și cu sine. Ele au un element comun, ceea ce și face posibilă opoziția: ideea că omul aparține unei ordini — cea naturală — căreia îi e propriu un flux vital ce se manifestă dezordonat, după legea unică a intensității. Expresia lui sînt instinctele ce colcăie în ființa umană. Din acest dat, Zamolxe face un argument pentru îndrumarea spirituală irațională pe care o propune. Pentru Mag, datul este un memento și un temei hotărîtor în favoarea unei tutele necesare a rațiunii. Cît despre cealaltă rezistență, a dacilor, la un mit pe care-l trăiesc de fapt, ea se explică prin neînțelegere și prin autoritatea religiei constituite, exercitată de Mag și devenită la un moment dat teroare.

Privită în realitatea ei concretă, ca imagine artistică, nu în abstracția sensului fundamental, *Zamolxe* e un poem dialogat, în vers liber, cu simțul admirabil al ritmului, propriu poeziei lui Blaga, cu pagini antologice de poezie. Așa e în primul rînd monologul de început al lui Zamolxe, prologul dramei. Într-un decor amintind de *Andrei Mureșanu* al lui Eminescu, dar și de *Așa grăit-a Zarathustra*, profetul izgonit cu pietre în urmă cu șapte ani gustă beția calmă a confundării sale cu lucrurile și-și rememorează neizbinda. Zamolxe e un ideolog cu capacitate de receptare sensibilă a lumii și cu forța convertirii în imagine. Iată o sensibilizare a panteismului: „Despre Dumnezeu nu poți vorbi decît așa: îl întrupezi în floare și-l ridici în palme / îl prefaci în gînd și-l tăinuiești în suflet, / îl asemeni c-un izvor și-l lași să-ți curgă lin peste picioare, / îl prefaci în soare și-l aduni cu ochii / (...) / Arunci grăunte între brazde și zici: / din ele crește Dumnezeu" (I, 10—11). „Marele Orb” e o „parabolă”, al cărei sens e acesta: „Nu cști tu, dumnezeire, ne-nțelesul orb, / ce-și pipăie cărarea printre spini? / Nu știi nici tu de unde vii și unde mergi. / (...) Te zbuciumi veșnic dibuind / să faci minuni, cum n-au mai fost / dar brațele nu-ți sînt așa de tari / precum ție-e visul de înalt / Atît de des tu cazi înfrînt / și nici nu bănuiești furtuna de luminează ce-ai creat-o” (I, 11). Blaga e aci autorul cosmogoniei din *Poeemele luminii* (*Lumina*), așa cum, în alte pasaje ale monologului, Zamolxe e Pan din *Pașii profetului*.

Profetul alungat a făcut prozelitism în absență, ucenicii lui se înmulțesc mereu și, urmăriți, se ascund pe sub pămînt ca primii creștini. Ei sînt toși o putere de care Magul se teme și de aceea pune străji la templu. Adeziunea la învățătura lui Zamolxe e însă atît de largă încît chiar soldații ce păzesc altarul vechii credințe sînt niște răzvrătiți. Li se pare că sînt puși să apere temple „viciene” și „văduvite de credință”, ridicate din calcul și împotriva tirii. Le sînt străine și constrîngătoare, căci îi îndepărtează de la felul normal al vieții lor și au nostalgia vremurilor cînd puteau să-și manifeste slobod vitalitatea vinînd în codri bouri și pescuind „somni rotunzi / ca pulpele fecioarelor”. Unul împinge nesupunerea pînă la capăt, susținînd că zeii chiar, oricare ar fi ei, sînt simple ficțiuni create de om ca un sprijin în caz de primejdie. Apoi izbucnește violent, patetic, într-o imprecăție adresată zeilor „mușcăiți de veșnicie”, de care îi e „silă”, și „minciunii cu stilpii de piatră”, la a cărei dărîmare cheamă, lovind cel dintîi cu lancea în porțile sanctuarului. „Eu sînt omul”, declară el (I, 18), gestul are deci o semnificație simbolică. Răzvrătirea se revarsă în valuri, Magul amenințat se retrage în bordeciul unui vrăjitor — cadru neguros romantic, de Faust în lume tracă. Imaginează o soluție „vicleană”, spune autorul, de fapt în perfect acord cu filozofia pe care o reprezintă: „El (Zamolxe) ne doboară zeii pentru Orbul său. / Ce-ar fi să răspîdim povestea în popor, / Că Zamolxe a fost un zeu el însuși? / Ce pierdem? / Avem un zeu mai mult în primitorul nostru templu, / dar astfel mîntuim întreg soborul zeilor” (I, 22). Un cioban lunatic, pentru a-l fi izbit primul cu piatra pe Zamolxe, vine la vrăjitor cerînd leac și primește „revelația”, rostită de Magul ascuns într-o trapă, că Zamolxe a fost un zeu, al tinereții și al durerii, nemulțumit și răzbnător pentru că el singur n-are chip cioplit și închinători. „Ciopliți-i chip de piatră lui Zamolxe! / Zeul strigă, cere jertfe!” Altfel „primejdii va trimite-n suflute, / pămîntul va scrișni din stînci / iar micii vor pieri ca strugurii din vii” (I, 27). „Revelația” își face efectul, ciobanul îngenunche și va deveni apostolul noului zeu.

Pe „daci“ lui Blaga îi înțelegim abia acum, într-un cadru care e universal lui Pan: într-o livadă înconjurată de vii și de pădure, lângă vase mari de pământ pline cu must, încărcate „pe mîini, pe umeri“ cu struguri „din cale afară de mari“, și-nsoțind cu chiote, cu strigăte neînțelese, jocul sălbatic al bacantelor cu „fețele verzi“ și pletele în vînt, care „învîrtesc șerpi deasupra capetelor ca niște bice“ sau suflă în coarne de bouri. E o atmosferă de vitalitate frenetică. „Nouă preotese verzi / sar prin codri și livezi. // Trec răzoarele cu spini, / singe curge prin ciulini. // Flutură cu șerpi în vînt / peste stele și pămînt. // Ele nu cunosc cărări, / ar juca și-n fund de mări. // Ducă-se ca un fior / după dumnezeii lor. // Nebuncască-n văi cu chiu / tot ce-i mort și tot ce-i viu“ (I, 35—36). Toată această nebunie dezlănțuită e închinată lui Zamolxe al cărui apostol, declarat „sfînt“, rostește comentariul citat. Mai ciudată și de mare expresivitate poetică e amestecarea elogiului vitalității cu obsesia morții în invocația-descîntec a unei bacante ce împrăște cenușă dintr-o urnă: (cf. I, 35). Alaiul absenței lui Zamolxe-Dionisos, alcătuit din culegători de struguri și bacante, se mișcă dezlănțuit, într-o atmosferă de frenezie generalizată, în care chiotelor le răspund mîntii cu ecouri, spre Mag, cerînd înstituirea cultului noului zeu.

Ascuns în peșteră, Zamolxe își continuă în acest timp meditația din prolog în aceeași uitare de sine, dar chinuit de îndemnul de a reveni în cetate. E plin de înțelepciunea adunată în ani lungi, ca Zarathustra; ca și acela, vrea să reveleze oamenilor sensul vieții lor. Singurătatea apasă, căci, declară el baroc, „Cînd zilele răsar pe piscuri, / părul mi-e de flăcări — / dar nu e nimeni, nimeni să mă vadă / trăznet încremenit pe stînci“ — (I, 39). Profetul ezită încă, și Blaga îl ajută să se hotărască, făcînd să defileze prin fața grotiei fantomele citorva mari reformatori. Primul venit e un moșneag ce ține în mîna o cupă plină de cucută: desigur, Socrate. Testamentul lui e îmbărbătător și tragic totodată: marii visători trebuie să-și urmeze destinul, la capătul căruia așteaptă întotdeauna un pahar de cucută. Aminarea nu e ocolire, ci numai aminare. Îi urmează „Tînărul“ cu plete lungi și coroană de spini pe frunte și cu același îndemn la faptă. E un Iisus enigmatic, semănîndu-și spinii din coroană pe pămînt pentru ca „să răsără dureri, multe dureri“: o viziune în care sugestiile nietzscheene din *Antichristul* par neîndoielnice. În sfîrșit, ultima nălucă e a „Celui de pe rug“ — după toate semnele, Giordano Bruno, filozoful unității substanțiale a lumii. Sfatul lui e al lui Socrate, afirmat însă mai patetic. Zamolxe și-a învins reținerile și cu ochii beți de vedenii pornește furtunos spre oameni, spre faptă, spre jertfă.

Cu tabloul umbrelor s-a terminat parcă o primă parte a poemului, încadrată de monologurile dense de poezie ale lui Zamolxe. Pustnicul contemplativ a redevenit profetul activ, cu verb patetic și gest larg, ceea ce era obsesia cetății va fi curînd prezență. E momentul de a defini mai exact mesajul lui Zamolxe, ca și temeiurile prigoanei organizate de Mag: autorul introduce o scenă de dialog între acesta și un cioplitor grec, cel mai concludent episod sub raportul precizării ideologiilor în dispută. De reținut că Blaga nu procedează la o confruntare directă. Există la el ideea, afirmată undeva explicit, că de un „stil de viață“ nu-și dau seama cei ce trăiesc înăuntrul lui, ci doar cei aflați în afară — spațial sau temporal. Așa încît caracterizarea modului existențial al dacilor — și prin urmare și a religiei Marelui Orb — e încredințată unui ins reprezentînd o altă spiritualitate, cea greacă, și deci sensibil la una atît de diferită. În acest dialog, a cărui substanță am extras-o la începutul comentariului, apare neîndoielnic că *Zamolxe* e drama filozofică a ciocnirii unor concepții fundamentale despre existență. Acum capătă ea contur pregnant, căci pînă aci al doilea termen al conflictului — Magul — n-a avut prilejul favorabil să se reveleze. Apariția inchiizitorială mai întîi, îndemnînd la vinătoare de eretici, denunțat apoi ca spirit diabolic imaginînd înfringerea vicleană a profetului, personajul a fost victima părținirii dramaturgului-poet, care nu poate fi — măcar aparent — neutral și-și rezervă toată simpatia pentru Zamolxe. Blaga împarte aproape tot spațiul piesei între Zamolxe și daci, și nu pentru a indica drept esențială această polaritate și a face din poem drama profetului neînțeles de mulțime. *Zamolxe* e și asta, dar conflictul e unul secundar, explicabil prin înțelegere superficială („cu inima l-au priceput și-i sînt aproape“ — I, 46) și mai ales prin mașinațiunile Magului. Arătîndu-i pe daci ca ființe panice, Blaga creează „argumente“ pentru Zamolxe. Magul e un izolat, nesustînut de nimic și de nimeni, cel mult de un vrăjitor. Chiar fiica marelui preot al Spiritului ce trebuie să înăbușe instinctele, Zemora cea tînără și sălbatică, cu ciulini în părul despletit, îl neagă. „Zemora turburătoare / iubește iarba și soarele / viu cu lăcustele / și-ar vrea să aibe picioarele / tot atît de verzi / verzi ca lăcustele / sau ca lîntea bălților“ — (I, 50). E nimfa din *Pașii profetului*. Infinî mai aproape de Zamolxe decît de tatăl

ei, Zemora este expresia individualizată a grupului de bacante, a culegătorilor de struguri și a vinătorilor de bouri, a lumii trace dionisiace, pe care Blaga ne-o arată trăind mai mult în vii, livezi și păduri decât în cetate. Zamolxe află de la ea că a doua zi statuia lui va fi ridicată în templu, alături de ale celorlalți șase zei. Ceea ce, literar vorbind, diminuează efectul întâlnirii lui Zamolxe cu mulțimea a doua oară răătăcită, dar prilejuiește încă un splendid monolog.

Ultimul tablou reunește în sfârșit toți termenii dramei. E momentul confrun-
tărilor directe, dar ele nu sînt atît unele de idei, cît de gesturi: scenele cele mai di-
namice ale poemului, de mare patetism al mișcării și al verbului, în care Zamolxe
e Blaga cel din *Dați-mi un trup, voi, munților*. „Îngroapă-ți zeii, ciocule bătrîn! /
E plin de hoiuri cerul tău!” (I, 61), clamează el spre Mag. Apoi, contemplîndu-și
statuia: „Mă-năbuș. Friguri în vârtej / îmi scutură din temelie cerul. / Nu-i trupul
meu un cer? Dar stelele, stelele chiar, / pe care altădată le-am iubit, / mi s-ar
părea amare azi. / Otravă verde picură din ele-n cupa mea / ca din strivite ca-
pete de șerpi. / (...) Statuie, / cu povara ta de munte / mi te ridici pe piept. /
Blestem / ucigătorule de visuri! / Iată, mă ridic în fața ta — / nu tremuri?” (I,
64—65). Și, furie dezlănțuită, își doboară statuia cu pumnii. Mulțimea, care nu l-a re-
cunoscut, vede în el un profanator, și Zamolxe e lapidat cu bucăți din propriu-i chip
cioplit. Tensiunea acumulată îndelung s-a descărcat spectaculos, dar într-un sens care
contrazice pledoaria constantă pentru Zamolxe. Reală, izbînda Magului trebuie anulată,
și poetul îi face pe daci să recunoască în cel ucis pe profet. Uimire imensă și liniște
adîncă — se produce o revelație: Zamolxe e mort, dar „Orbul e iarăși printre noi”
„și-n noi” (I, 66). Un final fortuit în orice construcție dramatică riguroasă, explicabil
însă într-o piesă în care deasupra tuturor elementelor de obiectivare obligatorii în gen
planează suverană umbra poetului. În *Zamolxe*, personajele nu sînt decît „organul”
prin care un poet-filozof comunică o dramă ce se consumă în spiritul său. Obiectivarea
nu e decît formală, scriitorul nu observă o realitate exterioară lui și nici nu creează
ficțiuni care s-o reprezinte, ci ipostaziază un zbucium interior. Eroii n-au „psihologie”,
trăiesc prin suflul revărsat din sufletul poetului. Nicăieri n-a investit Blaga așa de
mult din el însuși ca în această piesă. Ea e de fapt un lung monolog interior proiectat
în afară, e un poem liric dialogat și „vizualizat”, fatal inegal ca forță expresivă, dar
antologic în multe pagini egale ca valoare și ca factură *Poemelor luminii* sau poe-
ziilor din *Pașii profetului*.

În cea dintîi manifestare a lui, teatrul lui Blaga e așadar unul liric, comunicare
a unui peisaj sufletesc populat de mari întrebări dezvoltate în viziuni de excepțională
concretitate. Aci e miracolul artei lui Blaga, în plasticizarea unor idei de maximă
abstracție, nu prin intermediul comod al alegoriei, ci prin dizolvarea lor în viziuni. Căci
drama e, am văzut, reductibilă la o opoziție de concepții asupra existenței. Mărturia
despre om înseamnă la Blaga întrebare asupra condiției lui ontologice, de om ca ființă
cosmică, dincolo de avatarurile ce-i dau o anumită fizionomie particulară: în timp,
spațiu, cadru de organizare socială, *Zamolxe* e o piesă filozofică, nu una istorică, un poem
în care substanța doctrinară devine plăsmuire artistică. Lirismul vizionar și filozofic va
fi de aci înainte datul fundamental al celor mai reprezentative pagini ale teatrului lui
Blaga, oricîte elemente noi, de formulă și de gîndire, vor interveni de la o piesă
la alta.

E
xistă o unitate profundă a literaturii dramatice a lui Blaga, o consecvență inte-
rioară extraordinară, nu în sensul repetării, ci al reluării unor obsesii definitorii, al
unor „probleme” a căror lămurire poetul gînditor o încearcă mereu, pentru sine și pentru
noi. Preocuparea pentru condiția omului, evidentă pentru prima oară în *Zamolxe* (în tea-
tru, căci altfel ea e mai veche, de la *Poemele luminii* și, explicit, teoretic, cel puțin de
la *Pietre pentru templul meu*), va fi constantă, dar în „punerea problemei” și în soluțiile
spre care înclină Blaga se vor produce modificări însemnate. Cea mai serioasă constă în
deplasarea accentului de pe forțele care-și dispută guvernarea vieții omului pe omul chi-
nuindu-se să opteze sau să nu iasă strivit din ciocnirea lor. Primul plan al pieselor nu
va mai fi ocupat de ideologi ale unor moduri existențiale posibile, ca Zamolxe și Magul,
ci de cite un om înfruntînd asaltul instinctelor sau ispășind beția abandonării în voia lor.
Consecințele vor fi multe și adînci. Mai întîi o sporie a obiectivării. Piesele nu mai

sînt integral poeme, ci construcții dramatice mereu mai articulate. Fluxul poetic aproape neîntrerupt din *Zamolxe* nu se va repeta. Dar să nu ne înșelăm: atenuarea lirismului nu înseamnă renunțarea la el. Obiectivitatea lui Blaga e în continuare numai aparentă, oricît de puternică ar fi această aparență. Este drept că elementele împrumutate realității exterioare sînt mai numeroase. În esența lor însă, personajele vor fi și de aici înainte ipostazierii ale mișcării interioare a sufletului lui Blaga, fără alt fel de verosimilitate decît aceea dată de faptul că sînt sinteze posibile ale umanului în generalitatea lui. Lucrările devin apoi mai dramatice, nu atît din motive exterioare, de situații, cît pentru că Blaga nu va mai avea niciodată puterea de a fi așa de pînitor ca în *Zamolxe*. Elogiul desfășurat al religiei naturii neîngrădite cedează îndoilei în postularea astfel a destinului omului. Chestiunea condiției omului devine efectiv o problemă, o întrebare chinuitoare, abia după *Zamolxe*. Seninătatea opțiunii de aci era nu numai semnul debutului, ci și al unor influențe ușor de circumscris. Ecoul lecturilor din perioada de formație se trăda. Mai clar e cel provenit din îndrumarea, puternică atunci, a „Lebensphilosophie”-ei receptate chiar în punctul de pornire și în monumentul ei: literatura lui Nietzsche. Conflictul de spiritualități din *Zamolxe* nu e foarte departe de opoziția dionisiac-apolinic, formulată de autorul „Nașterii tragediei din spiritul muzicii”, așa cum momente din monologurile profetului dacilor nu sînt străine de unele din cuvîntările lui Zarathustra. Uimitoare e depășirea așa de grabnică de către Blaga a unor astfel de înfrîuriri primite în anii formației. Doi ani mai tîrziu, cînd apare *Tulburarea apelor* (1923), autorul lui *Zamolxe* trădează o personalitate hotărît conturată, chiar dacă susceptibilă de dezvoltări.

Titlul e metaforic, apele tulburate sînt ale sufletului. Victima e un popă, om „normal”, gospodar și cap de familie respectat, gîndind în limitele credinței tradiționale, pînă la contactul răscolitor cu o nouă îndrumare religioasă: cea luterană. Agentul ei e Nona, o fată diabolic frumoasă. Atras irezistibil de amîndouă, popa traduce catehismul luteran, refuză să mai facă slujbe după vechiul ritual, dă foc bisericii ortodoxe din sat — lucrează așadar în sensul Reformei. Acesta este însă doar stratul superficial și schematic al piesei, drama e dincolo de el și are implicații cu mult mai adînci decît cele istorice, ale propagandei luterane în Transilvania. *Tulburarea apelor*, e, ca și *Zamolxe*, numai aparent o evocare istorică. „Acțiunea se petrece în timpul reformațiunii în Ardeal, veacul al XVI-lea”, precizează autorul, dar nu numai prin caracterul incontrollabil al datelor, cît mai cu seamă prin sensurile ei, piesa iese din particularul unor împrejurări, constituindu-se ca dramă a omului supus acțiunii unor forțe ce-l împing fie spre nebunia instintelor, fie spre inumanul totalei spiritualizări. Între Nona și Moșneagul, apostol al unui spiritualism derivat din mitul creștin al lui Iisus, popa va fi succesiv subjugat de unul sau de celălalt, scos din linia obișnuită a vieții lui. Piesa e deci în substanța ei un poem amestecat inutil cu elemente de dramă realistă. Datele vieții domestice a preotului, atunci cînd intervin, coboară nivelul înalt al poeziei textului. Ceea ce se poate observa de pildă în preludiu. Cadru e o odaie țărănească cu mobilierul obișnuit, dar și cu o masă cu cărți: o sugestie de hibrid, întărită de costumația preotului: „veșminte sure — nici țărănești, nici preoțești”. Soția lui, Patrasia, e, în toate privințele, „țărăncă”. Deosebirea astfel indicată e de fapt între femeia rămasă la obiceiurile de la sine înțelese și bărbatul chinuit de întrebări, întors în el, căutînd febril răspunsuri în cărți, absent de la îndatoririle obișnuite. Din perspectiva normalității ei, popa îi apare Patrasiei „bolnav”, și la ideea asta va rămîne tot timpul, căci e un personaj fără vreo evoluție și fără alte trăsături decît cele arătate.

Primele pagini sînt cu totul banale, replicile sînt prozaice, obiectul discuției e precis și casnic: nevasta pleacă la oraș (Sibiu), cu o scrisoare de recomandare către alchimistul Wolf; popa vrea să-și dea băiatul la o școală protestantă, spre a-l putea trimite apoi, cu orice sacrificii, la Wittemberg. Din motive neînțelese de Patrasia, dar dezvăluite numaidecît. Rămas singur, popa monologhează, ca Zalmoxe. Tonalitatea se schimbă brusc, piesa devine poem. Monologul lui are două părți, cuprinzînd două din motivele fundamentale ale operei, impulsurile dramei. Prima e ideologică: popa preamărește extaziat „lumina înaltă / lumina sălbatică, / lumina din Vitenberg” și o vrea pătunsă „în stîncile acestor plaiuri străvechi”, ca o rouă care să rodească oameni noi, oameni cu sufletul slobod, „rumeni ca florile, deschiși ca florile, tăcuți ca florile” (I,75) — deci mai aproape de natură, liberi de constrîngerii impuse de credințele obișnuite. Popa e aci discipolul proaspăt al unui reformator, al lui Luther. A doua parte e o poezie erotică, vibrantă invocare a iubitei: „Ca-n fiecare seară aștept, / unde ești, Nona?” Nona e „taină crescută la rădăcinile munților” și are „părul spulberat de fur-

tuni“, e o ființă a naturii, neliniștită și tulburătoare: „În cupe de patimi vreau să-ți culeg/privirile — / și cu palmele vreau să-ți ating jocul afurisit, / Nona, Nona!“ (I,75). Dintr-o dată s-au deschis piesei perspective infinite mai adânci decât posibila dramă de familie schițată la început. Tonalitatea lirică va fi de aci înainte precumpănitoare, manifestată în poeme detașabile din context. Motivele rămân deocamdată cele două. Luther e elogiât ca vestitor al unei noi spiritualități, al întoarcerii omului spre sine, spre ce e în el „natură“: „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“ (I,88). Conflictul din Zamolxe e astfel reluat, mutat doar în alt timp. Zeitățile coercitive ale Magului sînt acum biserica — ortodoxă sau catolică — ajunsă la rîndu-i tradițională, călugărul augustin reformator reinstaurează cu gestul sfărîmător de idoli al lui Zamolxe cultul firescului, eliberîndu-l pe om de constrîngerii străine firii lui. Așa cum piesa dinainte nu era — în ultimă analiză — a înfruntării unor religii, nu este nici aceasta. Pe Blaga îl interesează religiile exclusiv ca îndrumări spirituale, adică în implicațiile lor privind fundamentele existenței umane. Sensul luteranismului e, crede popa, edificarea unui om nou, „tînăr“ și „slobod“, dăcător de viață și neîngrădit în manifestările acesteia. Cele două motive ale meditației lirice au un element esențial comun: firescul. El înseamnă în ordinea religioasă renunțarea la ritualurile formale și comunicarea directă cu divinitatea; în ordinea vieții individuale — comportarea dictată de pornirile proprii, cu ignorarea normelor convenționale. Popa și-a „ucis altarul“ și o dorește „cu păcat“ pe Nona. El e în conflict cu „legea veche“, și ciocnirea nu e doar exterioară, cu cei rămași la ea, ci e în el însuși, de aceea e chinuit.

Liniiile dramei s-au fixat, aproape toate, în acest prim tablou. De aici înainte vom asista la acțiunea alternativă a forțelor ce-și dispută sufletul eroului. Căci, trebuie spus de pe acum, conflictul amintit va fi înlocuit cu altul. Nu între normele tradiționale — religioase și morale — și cele propuse de luteranism va trebui să aleagă în cele din urmă eroul, ci între acestea și o spiritualitate de asemenea derivată din creștinism, „eretică“ și ea, dar însemnînd un panteism pur. Deocamdată însă, conflictul e cel inițial. Popa monologhează cu nostalgia „liniștii de mormînt“ pe care a avut-o cîndva, înainte de a se naște. Intrată pe neobservate, Nona îi replică într-un fel semnificativ: „Amintirea te-nșală, părinte! / Nu te zvîrcoleai și atunci ca pe spini? / Nu-ți duceai pumnii la gură / Nu-ți rodeai unghiile de neastîmpăr / S-ajungi cit mai curînd / Sub biciul soarelui să suspini?“ (I,82). Viața e mișcare, neastîmpăr și chin, soarele, izvorul vital, „biciuie“, îndemnînd la trăire dinamică. Întrupare a vitalității, Nona poartă și ea un bici. Venită „de nicăieri și de pretutindeni“, ea vrea „să tulbure apele“. / „Sînt rea? / Minunile de felul meu nu sînt/niciodată mai bune“ (I,85). Nona e o „minune rea“, așadar sublimitatea nu e exclusiv divină sau rezervată divinului. Mai clar decât în *Zamolxe*, începe să se schițeze o concepție dualistă asupra principiilor ultime, deplin articulată abia în *Meșterul Manole*. Fecioara îmbrăcată în roșu e reprezentarea efortului îndreptat împotriva divinității, în numele pămîntului. Într-un mister despre „cădere-rea îngerilor“, ea a jucat pe „fiica pămîntului“ și nu altceva este ea în raporturile cu popa. Există în piesă două momente, excelent conduse, în care apelul la instincte se dovedește irezistibil. Primul e acum. Obişnuită să domine, Nona cere autoritar socoteală: Ai împiedicat clădirea bisericii? ai tradus catchismul luteran? Încă stăpîn pe sine, popa își mărturisește îndoiala în angajamentele asumate („Cîteodată totul mi se pare în zadar!“). Voind să-l decidă, Nona îi făgăduiește o episcopie. Evident, una luterană, mai exact, cea de aci luteranizată de el. Eroul izbucnește sarcastic, căci e acum lucid, scăpat de tirania obsesiei erotice, și poate judeca situația. Înțelege că se face cu el un firg, că totul e de domeniul practicității interesate și simte un vrtej lăuntric: adeziunea la luteranism fusese pentru el o opțiune între două îndrumări spirituale, nu afacere. „N-am făcut totul numai pentru cuget?“ (I,89). Fără șanse de reușită pe terenul dezbaterii lucide, Nona redevine numaidecît ceea ce este, de fapt, expresie a instinctualității: „Spune-mi, părinte, m-ai dorit mult? / (...) Și dacă m-ai dorit — de ce? / Fiindcă sînt gînd — sau / fiindcă sînt stea păcătoasă de carne vie / și de o neastîmpărat? / Fiindcă sînt gînd sau fiindcă sînt — / o pășune caldă pentru visul tău flămînd?“ (I,90). Domeniul ei e zona iraționalului, mijloacele — trezirea pornirilor oarbe. Sensibil la ele, eroul „se pierde, / se-ncovoaie chinuit“ și psalmodiază supus: „De cînd ai intrat filifitoare în viața mea / mă zbat / între îndrăzneli ce scutură turlele cerului / și între temeri de copil“. Sfișierea interioară capătă apoi una din expresiile ei cele mai pure (I,91), dar coplesit de fascinația erotică, personajul își înăbușă luciditatea și e gata s-o urmeze orbește pe fiica pămîntului: „Nona, ești așa de frumoasă! /

Pentru tine ies din biserica mea și reintru în carne. Pentru tine voi zădărnici înălțarea lăcașului". Și, spre a înfrînge o ultimă rezistență în el: „N-au căzut și arhanghelii pentru fiicele pămîntului?" E aici nu numai o scuză, ci o enormă deschidere de perspectivă. Creștinismul a însemnat o umilire a vitalității, o mortificare a omului ca natură. Asaltul „vieții" împotriva lui e vechi și i-au cedat arhanghelii înșiși. Iar în vremea în care trăiesc eroii, „eliberarea" nu se produce numai cu popa: călugărițele din mînăstirea franciscană din Sibiu au dezertat toate, sînt acum luterane „și nici una fecioară", ispitite de aceeași Nona. Un astfel de învins e și popa: „Nona, mă zvîrcolesc sub frumusețea ta, / ești vie, / ești aici. / Părul tău are miros de rouă și de paragină / În răcoarea zorilor plutește căldura ta, / o adulmecă prin păduri dobitoace subțiri. / Căpriorii se opresc pe urma ta cu nările în vînt / și uită să meargă la izvor" (I,92). Un dans nebun însoțit de chiote, ca al bacantelor din *Zamolxe*, desăvîrșește tulburarea minții eroului.

Așa se încheie acest prim moment al subjugării personajului. Disputa a fost între apelul la „natura" din om, la instinct și irațional — și rațiune, care încearcă zadarnic să se opună. Vrînd să-l cucerească pe preot printr-o episcopie, Nona face o imprudență, pe care însă o anulează imediat. Mai gravă e cea a autorului. Coborînd-o pe Nona de la înălțimea de expresie a demoniului la nivelul de nealță a Sfatului săseș al Sibiului, Blaga coboară de fapt *Tulburarea apelor* la condiția unei piese cu sensuri foarte limitate. Din această eroare rezultă un întreg tablou, al patrulea, intitulat „Intermezzo: Reformatorii", în afara liniei proprii a dramei și de o calitate artistică mult inferioară ansamblului. Tonul poetic și înlocuit de caricarea propagandiștilor luterani. Nona e și aci impunătoare, dar într-un chip prea concret, ascendentul ei e în ordinea practicității: e mai activă, mai îndrăzneată. E, se sugerează, agentul cel mai abil al autorităților săsești, membră într-un fel de conjurație politico-religioasă. O domnișoară în costum de epocă, rochia ei roșie de flacăra cu care apare în fața popilor nu e așadar decît o mască. Devierea de la poemul dramatic de adîncă semnificație e, din fericire, pasageră. Să ne întoarcem la el. Energia instinctelor trezite copleșitor de jocul de bacantă al Nonei se rezolvă în lovituri de bici aplicate cu furie unui personaj oportun adus în scenă: Moșneagul. În prezența lui, popa redevine senin: „Tu vorbești, și cum vorbești / mi-e parcă m-aș întinde / în umbra unei vechi fintini. / Apele-n adînc sînt liniștite / și de acolo mă privește / verde, limpede, adînc — Ochiul lumii" (I,96). Conflictul fundamental al dramei a căpătat în sfîrșit expresie. Moșneagul e, ca și Nona, ipostazierea unei fețe a lumii și a unei alternative a existenței, căci destinul omului, ca și în *Zamolxe*, nu e unul. Lumea e instinct, dar și „ochi", limpezime. Moșneagul nu e un personaj, ci un simbol. Bătrînețea lui nu e atît temeiul înțelepciunii, cît indiciul secătuirii de vital; părul îi e alb, miinile străvezii. Nici o sevă nu mai circulă prin el, e numai spirit, de aceea „vede": privirea lui trece prin materialitatea opacă, spațiul și timpul sînt atribute ale materiei. și deci, inexistente pentru el. În curelele bicicliului Nonei îi apare imaginea unei biserici incendiate și a unei femei aruncate în flăcări. După ce ajunsese în punctul extrem al subjugării de către Nona, popa suferă fascinația principiului opus, reprezentat de Moșneag. E de fapt numai un început și, în tabloul următor, preotul satului încearcă încă să zădărnicească zidirea bisericii: moaștele aduse de la Athos sînt declarate neautentice. Toată discuția e precară artistic și reține numai prin furia neputincioasă a eroului condus încă de Nona. Tabloul e însă admirabil în cîteva pasaje lirice. Reintîlnim mai întîi tulburătoare apropiere între viață și moarte din *Zamolxe*. Într-un cadru ce cuprinde un colț de cimitir cu mormintele acoperite de iarbă verde, Moșneagul se gîndește la morții care ar trebui să mai iasă la soare pe o vreme așa de frumoasă și meditează ca Blaga cel din *În marea trecere*. „Iată — noi clipim din ochi. De ce clipim, nimenea nu știe. Ci eu cred că aceste clipiri ale pleoapelor sînt pașii sufletului spre moarte" (I,103). Confesiunea Moșneagului e o poezie îngînată extatic: „Iisus e piatra, / Iisus e muntele, / totdeauna lîngă noi — izvor limpede și mut, / totdeauna lîngă noi — nesfîrșire de lut. / Fără cuvinte cum a fost pe cruce / Iisus înfloarește în cireș / și rod se face pentru copiii săraci. / Din plin îl adie vîntul peste morminte. / el pătîmește în glie și pom — / o răstîgnire e în fiecare om — / și unde privești, Iisus moare și învie. / C-o singură moarte / cine poate fi mintuitor? / c-o singură moarte / cine ne scapă de ispititorul negru din pustie?" (I,106—107). Mitul imaginat e în marginea tradiției biblice, interpretată eretic. Iisus a apărut „pentru-un vis bun", ca și zeii Magului, dar după înviere nu s-a înălțat, ci „s-a întrupat în pămînt ca să ne fie aproape". Dar — iarăși — ce interesează e semnificația ontologică, nu credința religioasă. Panvitalismului lui *Zamolxe* i se

opune astfel un panteism spiritualizat, mitul acesta despre Iisus-Pămîntul e o variantă a celui despre Marele Orb, dar cu sensul întors. Lumea e traversată în toate alcătuirile ei nu de forța oarbă a vitalității, ci de un duh ce se sacrifică și-nvie perpetuu pentru a stăvilii chemările ispititoare ale diavolescului.

Prin apariția Moșneagului s-a creat echilibrul dramei, eroul e suspendat între două îndemnuri clar definite. În ultimele două tablouri sufletul lui e aprig disputat și cucerit succesiv. Piesa e de o remarcabilă simetrie. Un tablou expozitiv, un intermezo (tabloul 4) și două tablouri (2 și 3) reluate în conflictele și tonalitatea lor (5 și 6). Lirismul constă nu numai în versurile frumoase, ci și în perspectiva schimbătoare din care e înfățișat un personaj. Pentru eroul de acum, scăpat de tirania simțurilor, Nona nu e „fiica pămîntului”, ci întrupare a demonicului. E îmbrăcată în negru, aduce nu numai tulburarea singelui, dar și moartea. I se pare chiar că îi vede aripile, e înspăimîntat, o imploră să-și ducă ispitele în pustie. Nona e biciuită de sunetele clopotelor de la biserică ridicată totuși, se simte înfrîntă ca negațiune a divinității (*Non*-a e numele ei !): „Unde sînt eu, nu poate fi biserică ! Unde e biserică, nu pot fi eu !” (I,144). Altul acum el însuși, eroul se definește într-o pagină de excelentă poezie a decepției și a tulburării (I, 147). Asaltul demonicului reîncepe, mai autoritar și mai agresiv, cu aceleași apeluri la simțuri, dar într-o expresie mai înalt poetică. E în acest cel mai dens și mai compact liric tablou al piesei o poezie a senzualității cu nimic inferioară celei din volumele de versuri. Fascinația demonicului s-a dovedit încă o dată irezistibilă: popa se supune ordinului Nonei și va da foc bisericii. Atribuirea faptei Moșneagului eretic și — stupoare — acesta „recunoaște”. Efectul e o revelație comparabilă cu cea din finalul lui *Zamolxe*: după o clipă de uitare de sine, popa se trezește complet schimbat. Are expresia Moșneagului ucis de multime, e îmbătrînit și devitalizat ca el, vorbind la fel, avînd și el „viziuni”. Abia acum e „sănătos”, nu cînd clocoțea de energie. Spiritualizat, insensibil la viața din el și dezlegat de bucuriile din jur, pleacă în lume să propovăduiască mitul lui Iisus-Pămîntul, al duhului ce înfrînge ispitele cărnii.

Este izbitoare modificarea de opțiune a lui Blaga. De la pledoaria pentru Marele Orb al lui *Zamolxe* la elogiul spiritului triumfător asupra instinctelor e o distanță ce echivalează cu o negație. Gînditorul s-a detașat de „*Lebensphilosophie*” și a început elaborarea unei concepții independente asupra condiției omului în lume. *Tulburarea apelor* e cea dintîi expresie a unei viziuni tragice a omului. Imperfectă prin imixtiunea unor elemente eterogene în drama propriu-zisă, dar mai riguros construită și cristalizîndu-se în pagini de puternic lirism. Firele ce se trag din poemul de debut sînt numeroase și Nona nu e decît un *Zamolxe* pentru care Marele Orb e singele: „Ce noapte ! Auzi ? / Ascultîți tăcerea și nu te mai saturați. / Numai singele se lovește / de malurile trupului, / singele acesta care la fel ar vrea / să bată în țărîmii lumii, / singele acesta care plînge / chinuit de setea de a fi- / și ride în hohote peste biserici” (I,151). Un om obișnuit se întîlnește la un moment dat cu „minunile veninoase ale vieții”, e smuls violent din fîgașul existenței lui, fără putință de revenire. Blaga îi oferă o șansă: a spiritualizării, a anulării vitalului din propria ființă. Aceasta e mai degrabă o soluție a filozofului ce vrea să asigure un echilibru lumii decît un mod de a exista. Căci, devenit Moșneag, propagator al panteismului creștin, popa nu e mai „om” decît dacă ar fi rămas supusul Nonei. A opta între izbînda animalității și cea a ascezei înseamnă a alege între două variante ale inumanului. Alternativa susținută de Mag e desigur mai acceptabilă, dar Blaga e prea extremist pentru a o admite.

Cu toate deosebirile, primele două piese ale lui Blaga compun o unitate. Mai profund gînditor și mai constant poet decît în celelalte lucrări dramatice — exceptînd *Meșterul Manole* —, Blaga privește destinul omului într-un plan mai înalt de generalitate. Confruntarea de posibilități ale existenței se face pe fundalul unor momente de criză istorică a conștiinței (trecerea de la politeism la monoteism, luteranismul), de unde un anume patetism al gestului și un baroc al limbajului, mai atenuate în *Tulburarea apelor*. Drama e aci mai limitat circumscrișă, dar mai autentică, întrucît e mai interioară.

Următoarele două piese (*Daria și Ivanca* — ambele din 1925) ar putea fi privite de asemenea ca formînd o unitate. Le leagă aceeași identificare a răului cu instinctualitatea mocnind în ființa umană. Răul nu mai e considerat la dimensiunile de principiu al lumii, ci la celea mai restrînse ale „singelui”. Filiația din *Tulburarea apelor* e evi-

dentă. Restrângerea amplitudinii dramei ar putea fi compensată de adâncirea ei, de un sondaj mai profund în sufletul omenesc. Filozoful viziunilor abisale izbutește mai puțin în reprezentarea concretă a zonelor obscure ale vieții și cele două piese sînt printre cele mai puțin substanțiale ale sale. Daria e o femeie suferind de frica de oameni: trăiește mai tot timpul claustrată și nu iese decît „păzită“, însoțită de soț sau de copil. Explicația, vagă, e psihologică, nu medicală. A avut o copilărie „oribilă“, în care n-a cunoscut decît „cruzime și suferință“, după care s-a căsătorit cu un bărbat mult mai în vîrstă decît ea și excesiv de corect, de „rațional“, incapabil de a încuraja vreun elan. Daria e stăpînită de un sentiment al apăsării, e de aceea tristă, se crede iremediabil bolnavă sufletește. Fricii de alții i se adaugă teama de sine — forme ale unui deficit de viață. Daria n-a avut șansa obișnuită de a „trăi“, de a se mișca nestînjinit în existență. O dragoste ivită după 15 ani de căsnicie o schimbă total. Femeia e „vindecată“ de vechile spaime și are pentru întîia oară sentimentul libertății. Miracolul produs e trezirea vitalității ce mocnise pînă aci apăsată. Accidentul e datorat cunoașterii unui tînar, Loga. Daria se abandonează dragostei, dar iubirea ei nu este una generoasă, altruistă, aureolată de spirit, ci este eros, satisfacție egoistă. Sentimentele ei față de Loga sînt dictate de forțele izbucnite în ea. Insul e anost, dar femeia îl vede cu ochii instinctelor ei și-l transfigurează într-un fel semnificativ: „Ah, mersul lui Loga e așa de tînar, parcă totdeauna ar umbra gol peste ogoare abia încolțite de griu. Privindu-l, îți vine să-l întrebi: tinere, unde te duci? și el parcă ar răspunde: mă duc să învii morții cu o atingere de deget și să suflu duh peste femeia mea de lut“ (I, 214—215). El e deci tinerețea (tineri sînt și Zemora, și Nona, și Zamolxe), vitalitatea debordantă și cuceritoare. Înviată ca femeia inertă din parabola ei, Daria e acum exclusiv frenezie a trăirii, indiferentă la reacțiile dezaprobatoare ale semenilor, căci e prea „ca însăși“ pentru a mai păstra măcar aparentele moralității. Închisă în casă de soț, nu va ezita să-și trimită copilul (Puiu) cu o scrisoare la amant. Dialogul arată pînă unde poate ajunge nebulnia simțurilor. Puiu refuză obstinat, i se pare monstruos. Daria ingenunche în fața lui, îl imploră, în cele din urmă îl bate cu biciul, tremură, îi clănțăne dinții, are friguri. Spasmele îl impresionează pe copil și-l fac să cedeze. Se întoarce însă cu scrisoarea refuzată de Loga și, cu nervii zdruncinați, el se va sinucide. Daria e zguduită, urlă de atunci înăbușit și sinistru, are spaîma că ar putea trimite scrisori. Cînd însă i se pare că în casă a fost Loga, apele liniștite sînt iar răscolite. Soțul o anunță că a trimis pe cineva la el spre a-l convinge să plece din oraș, și nebulnia reurcă în ea, izbucnește în jigniri sarcastice, în mărturisirea crud răzbuunătoare a faptei copilului. Iar cînd află că Loga va pleca, Daria se sinucide: sfîrșit logic al unei vieți reduse la patima erotică, lipsită acum de obiect. Piesa e în general demonstrativă și deci schematică. Dacă Loga e tinerețea tulburătoare, Filip — soțul — e un bătrîn și un „slăbănog“. Un defect de pronunție grav indică o insuficiență în ordinea firii, insul e întrucîtva un rebut al naturii. E tumefiat cerebral, are mania statisticilor și cultul pedagogiei, capabilă — o spune convins — să determine dezvoltarea omului încă din faza uterină. Blaga se amuză malițios pe scama lui și personajul devine curînd o caricatură. Deficitar ca natură, Filip nu poate înțelege izbucnirile acesteia și le opune „tact pedagogic“ și corecții de supraveghetor de internat. Conflictul cu Daria este expresia gradului diferit al vitalității lor. Între el și Loga, Daria nu va ezita să aleagă. De fapt, Loga nu e în el însuși interesant. El îndeplinește rolul Nonci, dar n-are neastîmpărul ei fascinant. E un scriitoras banal, fără nimic demonic în el, simplu prilej de tulburare a apelor.

Reluarea dramei din *Tulburarea apelor* în variantă „burgheză“ poate fi înțeleasă demonstrativ: chestiunea demonicului, a vitalității neînfrîinate ca o condiție a „sănătății“ nu e una strict poetică, mitică, pare a zice Blaga, ci privește existența concretă a omului, chiar în formele ei plate. Pe de altă parte, renunțarea la mitic și alegerea unor împrejurări „realiste“ pot proveni din tendința mai generală a lui Blaga, în anii aceștia, de a-și „pozitivă“ gîndirea metafizică. Așa ne explicăm și interesul său pentru psihanaliză, manifestat tot acum. Demonstrația intenționată e însă nereușită: *Daria* e cea mai slabă lucrare semnată de Blaga. Eroarea autorului e fixarea pe terenul dramei realiste, care obligă la obiectivare, la replica funcțională prin care se construiește o psihologie, la rigoarea construcției. Eroare, pentru că Blaga e filozof și poet și nu se

poate acomoda unor astfel de cerințe. E izbitoare în *Daria* precaritatea întinuirii misiunii interioare a personajelor. Eroii rostesc deseori replici ce nu le aparțin, mersul acțiunii e logic în ansamblu, dar arbitrar în amănunt. Eșecul lui Blaga în *Daria* este al poetului care încearcă să creeze obiectiv, să înlocuiască simbolurile prin caractere, și al gânditorului ce înghesuie dezbaterea amplu rezonantă între pereții unui salon burghez. În fapt, el e și de astă dată subiectiv, construind arbitrar personaje și situații. Lipsind însă lirismul, prezența prea evidentă a autorului e inadecvată. Proiecția propriului său suflet frământat e înlocuită cu date de autobiografie superficială: un personaj, Vlaicu, e copia profesorului de elină al elevului de la Brașov, Paul Budiu (conf. *Hronicul și cîntecul vîrstelor*).

Este probabil că Blaga și-a dat seama de nereușită. Chestiunea luptei omului cu demonicul din sine însuși îl interesa însă prea mult pentru a o abandona. Căci, cum spuneam, elaborînd o viziune asupra omului, Blaga a ajuns deocamdată la identificarea răului cu instințele necontrolate de „Amenințăm cerul cu metafore și smulgem pămîntului secretele, dar dușmanul, pe care nu-l putem învinge, e puterea absurdă și cu mii de fețe a singelui. Numeste această putere cum vrei, numeste-o blestem, sau lăuntrică lege, numeste-o bălaur. Bieți oameni — ne zbatem între bălaur și rînduelile lumii, și ieșim măcinați” — explicitează el sensul demonstrației intenționate în *Daria* (I,288).

Reluînd tema în *Ivanca*, Blaga păstrează și ceva din schema piesei precedente: tripticul *Daria-Filip-Loga* devine aci *Luca-Tatăl-Ivanca*. Funcțiile personajelor sînt însă sensibil modificate și angajarea lor în conflict mai mare. Construcția e apoi mai riguroasă, devierile de la linia dramei — înlăturate. *Ivanca* este probabil cea mai geometrică dintre piesele lui Blaga. Textul e mai dens și expresia are în general un caracter mai simbolic. Începutul expozitiv e menținut, dar nu mai e inutil sau redus la o discuție de amanți banali, ca în *Daria*. Tatăl contemplă natura trezită de vîntul de marție și monologhează ca Zamolxe: „Vîntul suflă cald iar. (...) E moale și puternic, adoarme cugetul și trezește singele (...) E ca un larg și nebun duh țîșnit din pările taurului sau ale berbecului stelar” (I,295—296). Acțiunea vîntului e împărțită pe zile (șase), și seamănă cu o geneză repetată anual. Revitalizarea e tutelată de divinitate, mai exact, acesta e sensul lumii create de ea. Participarea la dezlănțuirea vitalității e, prin urmare, rostul suprem al omului. Un punct de vedere asupra existenței, provenind din *Zamolxe* și traversînd toate piesele de pînă acum, e încă o dată afirmat. Un personaj va face din el normă unică a comportării sale: Tatăl.

Intruchipare a vitalității nestăpînite, Tatăl e în fapt reducibil la insațietate erotică. Are 50 de ani, dar e „mare și vinjos”, iubește „zeițe și slujnice, fără deosebire, ca în vîrsta pubertății” și e răspopit pentru un „scandal cu maicile”. Prelungire a naturii, personajul nu trăiește nici un conflict. Ca și *Ivanca*, variantă a *Nonei*, întrupare a demonicului și ipostaziere a jumătății întunecate a sufletului lui Luca. Fixată agresiv asupra acestuia, *Ivanca* se va apropia inevitabil de preotul răspopit, recunoscînd în el o expresie mai plenară a instințialității decît e ea însăși. Drama e a lui Luca, a omului ce încearcă să-și înfrînzeze instințele. Tensiunea este extremă, pentru că în Luca se afirmă toată vigoarea Tatălui și rezistența trebuie să fie una pe măsură: „Trebuie să fii sfînt, că altfel aș fi ucigaș. Și tot ce se poate: dar mai ales fiară” (I,339). Eroul s-au claustrat într-o odaie „de o sărăcie și simplitate aproape călugărească”, ale cărei ziduri le-a acoperit cu „arhangheli bizantini”. Cadru devitalizat, prelungit printr-o fereastră mare într-un „cer de-un albastru adînc și spiritual”. Abstras din contingent, Luca stă zile întregi nemișcat ca Buda sau pictează pînă la epuizare îngerii. Cu Tatăl e — firesc — într-o ostilitate ireductibilă. Disperat în lupta cu sine, fiul va cere ajutor părintelui, care îi recomandă insistent sinuciderea și-i pregătește el însuși un ștreang. Monstruos dacă privim lucrurile la nivelul raporturilor de familie, dar absolut normal în planul opoziției ontologice, propriu piesei, care nu înfățișează un conflict tată-fiu. Are obsesia că ar putea făptui o crimă, mod de a spune că asaltul „demonilor” din el ar putea fi victorios: „Cineva pe patru labe stă la pîndă în mine” (I,339).

Îndîrjită și neîncetată luptă cu sine e zadarnică: omul e asaltat de porniri inseparabile de el. Luca nu e un „caz”, „pornirile lui (...) sînt mult mai generale și mai normale decît ne place să credem (...) toți le avem (...) Ecce Homo” (I,304). Sublinierea

generalității se face printr-un vis halucinant, în care eroul se vede înconjurat de fantome ce-i reproduc chipul. Unul a trăit acum 15 veacuri, a fost călugăr, dar a viețuit ca un Don Juan. Fantomele dansează grotesc, ca într-un joc al satirilor cu o bacantă la mijloc: Ivanca. Toți îl îndeamnă: „Omule, dă drumul fiarelor din peșteri, nu le mai ține închise”; „De ce ne-ai ținut sub zăvor, nepoate?” Ideea că în individ sălășluiesc înaintașii morți ce-și prelungește viața prin el, sau că insul e de fapt un moment în curgerea „vieții” înțeasă ca esență e mai veche și a fost exprimată mai întâi în *Liniște (Poemele luminii)*, deci într-o vreme când Blaga era încă aproape de sugestiile lecturilor din Schopenhauer și Nietzsche. „Răul” e implintat adinc în făptura omului, e partea alcătuitoare a ei și nu poate fi negat decât prin sfărâmarea întregului, prin anularea individualității. Luca nu va ezita să încerce și acest remediu. Vrea să pribegască prin lume (ca popa din *Tulburarea apelor*), să-și uite numele („Numele e înjositor și rușinos. Înțeleg să dai nume unui ciine, unui dobitoc, dar unui spirit? Unui spirit nu”), renunță la vanitatea de a-și semna tablourile, preferind anonimatul, cu argumentele lui Blaga din *Filozofia stilului*.

Este limpede că filozoful se mișcă încă în limitele concepției schițate în *Zamolxe* și al cărei dat esențial ar fi integrarea omului într-un cosmos definit fie ca panvitalism, fie ca panspiritualism. Observăm în *Tulburarea apelor* că anularea instinctelor și spiritualizarea nu însemnau o soluție pentru om, ci echivalau cu o mortificare. Idee reluată în *Ivanca* (cf. I, 318). Ravagiile vitalității neînfrinate le-am văzut în *Daria*: sinuciderea eroinei e de fapt asasinarea ei de către „demonul” interior căruia i s-a abandonat. *Ivanca* e într-un fel o sinteză: în personajul dramei stau alături singele în care mocnesc catastrofe al Dariei și spiritualizarea popii din *Tulburarea apelor*. Într-un grad extrem și acționând simultan. Omul prins la mijloc nu poate ieși decât strivit. Voind să-l salveze, Blaga o poate face numai creînd piesei un final absurd, contrazicînd adică datele dramei. Prizonier al unui destin inexorabil, Luca îl înfringe — totuși — într-un chip pueril, împușcînd o pendulă cu funcționarea anapoda, simbol dezarmant de concret al soartei.

* * *

Experiența „integrării” e încheiată, cu constatări amare asupra condiției omului. Rezultatul e totuși excepțional pentru evoluția autorului: Blaga descoperă o altă înțelegere a raportului dintre om și lume — singura acceptabilă probabil. Lumea nu este doar instinct orb și nici numai spirit pur. E poate și una și alta. În orice caz, abandonîndu-se ei, omul devine fiară sau flacără curată și liniștită, anulîndu-se pe sine ca ființă deosebită a firii, separată prin atribute exclusive de restul naturii. Năzuința spre integrare e fatală, raportul real al omului cu universul e de opoziție. Chiar dacă nu adversitate manifestă, oricum suspiciune trează față de colosul acaparator și desființator de individualitate, indiferent cum se numește: natură instinctuală sau cosmos străbătut de spirit devitalizat. Dualismul de pînă aci va fi înlocuit cu un altul: om-univers. Este adevărat că *Ivanca* nu este expresia acestei înțelegeri: aceasta va fi *Mășterul Manole*. Punctul de pornire se află însă în această piesă ce încheie o experiență: „Știi, Marie — îi spune chinuitul Luca slujnicei — 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” (I, 329).