

LUCIAN BLAGA

POET DRAMATIC

(II)*

Forme spiritualizate ale demonicului

Judecate după impulsul cel mai adinc al actelor eroilor reprezentativi, după mobilul dramelor ce se consumă în paginile lor, toate piesele lui Blaga sînt ilustrări ale prezenței demonicului. Preocupat de condiția omului, de definirea raporturilor acestuia cu lumea și cu sine, scriitorul descoperă curînd că existența e deviată adesea de la desfășurarea ei „normală”, liniștită, căpătînd un curs precipitat și sfîrșind tragic. Cauza e o forță greu de definit — deși omniprezentă, acționînd ca un principiu constitutiv al lumii —, dar ușor de sesizat în manifestările ei concrete. Blaga o va numi de mai multe ori, în piese, „demonic” și o va defini multiplu într-unul dintre cele mai interesante eseuri ale sale: *Daimonion*. Ostilă omului, „puterea” aceasta e totuși fascinantă prin iradierea de energie, conferind celui cuprins de ea atributul excepționalului. Nu e greu de recunoscut într-o asemenea viziune nota romantică. Sau poate, mai exact, punctul de pornire, căci Blaga se distanțează în multe privințe de concepția despre om a romanticilor. Între altele, atitudinea lui față de forțele care determină cursul existenței e nu o dată fundamental alta. Elogiul insului superior prin gradul de viață spirituală sau de energie vitală cedează locul consemnării îndurerate a tragismului inevitabil al destinului omului deosebit. Eroii lui Blaga sînt și ei oameni ieșiți din comun și sfîrșesc tragic ca cei romantici; dar pricina nu e conflictul cu existența banală, „vina” e implicată în calitățile care-i fac sublimi. Blaga e un scriitor modern, împărțînd cu generația lui o perspectivă *astfel* tragică asupra omului, mai adîncă și mai pesimistă. Încă aproape de romantism (de cel german, prelungit prin Nietzsche) în *Zamolxe*, el începe să se interogheze insistent asupra legitimității elogiului nereținut al vitalității: *Tulburarea apelor*, *Țaria*, *Ivanca*. Grupîndu-se laolaltă prin năzuința de integrare în univers a eroilor lor — cum arătam în prima parte a acestei cercetări —, operele analizate pînă acum se diferențiază de cele următoare și prin aceea că înfățișează destinul unor personaje minate, în împrejurări diferite, de aceeași forță. Căci, într-un sens, „eroul” tuturor acestor piese e demonicul surprins ca vitalitate excesivă. Toate personajele se definesc în raport cu el. Mai mult, interesul pe care-l prezintă (poetic și ideatic) e în funcție de gradul apropierii lor de demonic. Se poate observa chiar o schemă comună acestor lucrări cu tipare compoziționale de altfel variate: personajul „demonizat”, agentul demonicului (Nona, Ivanca, Loga — conceput astfel, dar ratat, cum am văzut); omul asediat de la un moment dat de demonic, pînă atunci individ banal (Popa, Țaria, Luca); insul „normal”, străin de drama propriu-zisă, opac și neînțelegător față de virtuțile în care intră eroul (Patrasia, Filip, Slujnica). Blaga are mereu tactul de a evita alegoria, și personajele care par întruparea demonicului sînt numai unelte ale lui; puterea care le biciuie lăuntric rămîne misterioasă.

Cu cele două piese din 1925 (*Țaria* și *Ivanca*), Blaga socotește probabil epuizată ca resurse dramatice această — cea mai frecventă — formă a demonicului. În operele care urmează, eroii sînt de asemenea firi excepționale, însă în ordinea victiilor spirituale. Creatori de artă sau oameni ai faptei de mare anvergură își datoresc mărimea unei puteri ce s-a instalat în ei, tiranică și invincibilă. Nici un obstacol dinafară și nici o rezistență interioară n-o poate împiedica să se realizeze. Ideea de fatum inexorabil, prezentă și în unele dintre piesele de pînă acum, dobîndește un loc central. Uneori, accentul va cădea hotărît tocmai pe desfășurarea implacabilă a destinului: eroul încearcă disperat să ocolească jertfele dureroase pe care acesta le pretinde. Reluînd aparent tipuri literare constituite, Blaga creează de fapt personaje de un inedit tulburător. Artistul genial, de pildă, înfruntînd adversități care-l doboară în cele din urmă, nu este desigur o noutate în literatură. A-l înfățișa însă ca victimă nu a opacității contemporanilor ci a însuși talentului său, înțeles ca emanînd de la o putere cosmică ce se slujește de artist ca de o simplă uncăltă, înseamnă a introduce o problematică nouă și a situa tipologia într-un plan puțin obișnuit, re-creînd-o astfel.

* v. partea I „Teatrul”, nr. 9/1967.

Noutatea teatrului lui Blaga stă așadar mai cu seamă în perspectiva din care e considerat un material pe care autorul îl împrumută uneori legendei, istoriei sau pe care-l poți regăsi aiurea în literatură.

Demonismul creației: Meșterul Manole, Anton Pann

După ce atinsese punctul cel mai de jos în identificarea cu instinctul erotic, cu „singele”, demonicul reapare în forma cea mai elevată în care se poate manifesta: geniul artistic. Diferența între *Daria* și *Meșterul Manole* e în toate privințele enormă. Neschimbată rămâne însă perspectiva asupra destinului eroilor, același — mobilul dramelor lor. Reluind legenda Meșterului Manole, Blaga o interpretează după propria lui viziune asupra omului, și „mitul estetic național” (G. Călinescu) cunoaște astfel o lărgire și o modificare substanțială a sensului fundamental. Drama Meșterului nu e numai a creatorului, e a omului împins în actele lui și înfrânt în efortul de împotrăvire de forțe obscure ce lucrează în el și în afara lui. Lucrul e foarte limpede mai ales în primul act al piesei. Manole e aci întrupare a rațiunii contrazise în exercițiul ei de rezistențe de neînțeles. Buzuindu-se exclusiv pe intelectul său, constructorul presupune erori de calcul, măsoară încă și încă o dată. Dar în ordinea aceasta nimic nu poate explica eșecul întreprinderii lui, prăbușirea repetată a zidurilor minăstirii. Atunci se produce revelația unei lumi funcționând după alte legi decît cele cunoscute de om, universul întreg îi apare ca o alcătuire absurdă. Întrebarea lui repetată: „Cine-mi dărimă zidurile? Cine e?” primește un răspuns cutremurător: „Sînt puterile! Ele disprețuiesc întinderea locului și ies cînd vor de subț legile vremii. Le crezi aici și ele din întîia beznă răspund. Le crezi acolo, și ele dăntuiesc cu înfricoșare în noi” (II, 15). Mereu logic, Meșterul nu înțelege cum se justifică totuși ostilitatea și pretenția unei jertfe omenesti. „Jertfa aceasta de neînchipuit — cine o cere? Din lumină Dumnezeu nu poate s-o ceară, fiindcă e jertfă de singe, din adîncimi puterile necurate nu pot s-o ceară, fiindcă jertfa e împotriva lor”. Îndepărtarea lui Blaga de reprezentările tradițional-creștine ale lumii s-a produs în mai multe rînduri, în poezii de inspirație biblică sau, în teatru, în cazul unui mit ca cel despre Isus-pămîntul. Mi se pare însă că cea mai semnificativă „crezie” a lui ne întîmpină acum, în răspunsul starețului Bogumil: „Firește, cît timp cîntărești, așa este. Pe întîiul nu ți-l poți închipui crud, cum pe celălalte nu le închipui fără de minte. Dar crezi tu oare că măsurii și înălțimile și adîncimile sorții cu plumbul atîrnat de sfoară? Și dacă întru veșnicie bunul Dumnezeu și crîncenul Satanail sînt frați? Și dacă își schimbă obrăzarele înșelătoare că nu știi cînd e unul și cînd e celălalt? Poate că unul slujește celuilalt. (...) Cine vrea jertfa? Întrebările noastre nu răzbat pînă în prăpăstiile albastre, de unde ni s-ar putea răspunde”. (II, 20). Prezentă încă în piesa dinainte, ideea capătă în *Meșterul Manole* o expresie mai clară și o mai mare funcționalitate. Pe fundalul acestei imagini a lumii se desfășoară tragedia lui Manole. Mai întîi ca zbuciumare inutilă a omului aflat singur în fața unui univers ostil, apoi ca subjugare a insului redus la rolul de unealtă a puterilor neînțelese. Deceptionat în sprijinirea pe sine însuși, pe inteligența sa, privat de tutela unei transcendente, e un însingurat disperat amenințînd „în toate părțile”, se coartă cu cerul. Mitul capătă accente prometeice neașteptate.

Între efectele artistice ale ideii solitudinii cosmice a omului cel mai pregnant este atmosfera de spaimă, atingînd uneori apocaliptic. „În sat copiii nu mai cresc și țița femeilor nu mai dă lapte. Printre oameni umblă vîntul cu veștile. Zidurile tale s-ar prăbuși fiindcă le clatină strigoi neliniștiți. Într-o zi au dezgropat cimitirul, și ca șă nu mai rămîie nici un mort în pămînt, au dat drumul sicriilor pe Argeș. O săptămînă întreagă au tot venit pe Argeș cele o mie de sicrie, sunînd surd ca buți hodorigite. Ci eu știu că nu morții rai zădărnicesc înălțarea bisericii” (II, 14). Un personaj cu putere de a vedea ce e ascuns, Găman, descoperă spectacolul apocaliptic al adîncurilor: „Meștere! Se deschid porțile fără de chei. Acum iese o putere ce gilgie, acum o zburătoare în văzduh s-azvîrle. (...) Iată stihii frecate una de alta și pietre sfărîmate în fălci subptămîntene. Huruie moara smintelilor dedesubt și se învîrte. De acolo în pofida noastră și de mai departe se dă drumul sorților. (...) E o învîrtire. E un vîrtej. Și auie trist cu amenințare ca în noapte de început, ca în noapte de sfîrșit!” (II, 16). La fiecare convulsie a stihilor se prăbușește o parte din zidurile mereu reînălțate ale minăstirii. Manole e trist și înfricoșat, prizonier al unui destin neînțeles. Îi e „frică de drumul pe care mă găsesc. Că nu știu unde sînt și unde duc” (II, 27). Se simte umilit, redus la o condiție inferioară celei a pietrei sau copacului, cărora nu le e refuzat dreptul la semeție. Numai el, cugetul, e înjosit. Soluția jertfei i se îmbie mereu: acceptînd-o, „puterile” ar fi împăcate, năzuința — împlinită. Eroul

o refuză. Căci nu e vorba de a ucide un om, ci omul: „Ce înseamnă puținul că ne dăruim pe noi înșine alături de jertfa cea mai mare, ce ni se cere? Și ni se cere jertfa cea mai mare”. Mersul sorții e însă neabătut. Zidarii anunță că biserica s-a dărîmat iarăși, mai groaznic ca oricînd: n-a fost o suprare, ci o explozie parcă, în sus, a construcției. Însăpăimîntați, se cer dezlegați de jurămint.

Dezarmat în „lupta cu tainele”, Manole trebuie să cedeze: în ultima lui halucinație, Găman a „văzut-o” de altfel pe Mira, soția Meșterului, pietrificată. Împotrivirea mai durează, tot mai slabă, o vreme. „Manole nu știe ce să facă. Să se bizuie pe măsurări sau pe rugăciune!?” Venirea solului lui Vodă, trimis să ceară socoteală pentru întîrzierea de cinci ani și să refuze orice nouă aminare, îi pune capăt: „Cu solie domnească clestele sorții ne string (...) De nicăiri nu mai putem aștepta nimic” (II, 48). Replica lui Manole e în continuare de un sarcasm nedisimulat al disperării, adresat curții, străină de drama ce se consumă aci. Făgăduiește trist, prăbușit, construirea bisericii în trei zile. A cedat nu lui Vodă, ci destinului: „Vodă e om ca noi, și el o unealtă în mina puterilor necunoscute”.

De ce a abandonat Manole lupta cu „puterile”, de ce a acceptat jertfa supremă? Lăsînd deoparte modelul folcloric și judecînd numai după premisele piesei, aceasta se putea dezvolta ca un poem prometeic, aglomerînd presiuni ale destinului și împotriviri ale eroului, pînă la un deznodămint probabil tragic. Sau, după aceleași premise, menținînd accentul pe semetia personajului, pe efortul lui de salvare a omului, autorul l-ar fi putut conduce spre renunțarea la construcția năzuită. Evident, n-am fi avut de-a face cu „Meșterul Manole”, ci cu un erou numai omonim cu cel legendar. Dacă Blaga nu părăsește mitul folcloric, pe care de altfel pînă aci l-a tratat cu atîta libertate, integrîndu-l într-o concepție proprie și făcîndu-l al său, nu e pentru că și-a propus să scrie o „variantă” a legendei — și deci trebuie să urmeze firul acesteia. Motivul ar fi insuficient pentru fuzionarea dramei omului, schițată în primul act, cu drama creației artistice cuprinsă în legendă. Revenind hotărît la schema modelului, poetul e în fapt consecvent cu sine, cu viziunea inițială a piesei. Conflictul lui Manole era cu forțele obscure ale universului. Acestea se pot manifesta însă nu numai exterior ființei umane, ca zeii împotriva cărora se răzvrătea Prometeu, ci și în interiorul ei. Universul tot e domeniul lor. Puterile ce amenință ca stihii dărîmătoare de ziduri mai au o față, mai ascunsă încă și mai perfidă: patima creației. Față de „duhul care dinăuntru te-mpinge să clădești” împotrivirea e mai dificilă, e imposibilă. Manole rezistă ostilității încăpățînate pînă în momentul în care această patimă creatoare e amenințată cu neîmplinirea. A suferit durerea a 77 de prăbușiri și are energia să suporte și altele, neacceptînd capitularea. Mai puternică decît voința lui e nevoia de a înălța biserica: nici o dezertare nu o poate împiedica să se realizeze, nici cea supremă: „Plecarea ar fi cădere și alunecare în și mai rău. Moartea nu ne cheamă pînă nu vom fi clădit lăcașul”.

Mitul a reîntors în matca lui proprie. Manole e de aci înainte artistul fascinat de imaginea ideală a operei lui. Caracteristica „versiunii” Blaga o dă tristețea infinită a eroului, care vede în darul său un blestem. Orice creator e o unealtă a demonului (cf. *Daimonion*), Manole e însă o victimă conștientă de condiția ei. Ceea ce îl singularizează și în cadrul piesei, punîndu-l în conflict cu celelalte personaje sau măcar înstrăinîndu-l de ele. Zidarii vor să părăsească lucrul, dar e o iluzie că o pot face: „Duhul” s-a sălășluit și în ei. (Pînă s-au alăturat lui Manole, ei erau pescari, ciobani, călugări etc. Meșterul i-a vrăjit cu imaginea viitoare biserici și i-au urmat. Din clipa în care vraja i-a cuprins, au încetat să mai fie ciobani, pescari, și au devenit creatori. Manole a fost pentru ei agentul demonicului.) Nu-i reține nici un angajament, îi țintuiește patima: „Sîntem bolnavi de ea (...) Nu e nicăiri și totuși dorul de ea e în noi ca un dor de casă”. Uitarea nu e cu putință și cînd unul va dezerta — totuși — se va întoarce „frînt”.

După ce înregistrase la început gesturi baroce de împotrivire, piesa își trage substanța mai ales din zbaterea, sub impulsul tiranic, a celor zece zidari. Creația este epuizantă, demonicul își devoră victima pînă la sfîrșit: „Ne-am îndoit pînă acum trupurile (...) dar n-am ajuns încă la marginea puterii noastre. Din aiurare și din trupuri slăbite și mai mult se poate storce”. Nevoia jertfei e comunicată de Manole ca o „poruncă de dincolo — ce prin mine se vesteste”, într-o atitudine hieratică, cu un glas ireal, psalmodiat. Ceilalți îl ascultă „copleșiți”, înfricoșați. Dar „alt ce ne rămîne, cînd nici o ieșire nu este?” Orice gest de voință e zadarnic. „Să ne pătrundem de gîndul că prin itele vrerilor noastre o altă vrere, cu mult mai mare, se țese, singură, trudnică, puternică și neînțeleasă” (II, 61). (Manole nu gîndește altfel decît Zamolxe. Minus sensul vitalist al Marelui Orb și elogiul lui.) Zidarii își „înfrîng o împotrivire lăun-

trică", au cedat și ei. Momentul, excelent, de poezie a deznădejdiei, se termină cu o scenă spectaculoasă: jertfa a fost hotărâtă, toți, în jurul lui Manole, privesc lung și neclintit în gol, cu capetele plecate. O umbră mare cade între ei: e un „semn”, în care e identificată imaginea viitoare a turle din mijloc. Exclamații extaziate, certitudinea că „puterile” li s-au arătat aprobator. Piesa aduce aici a mister medieval, Manole are ceva de Isus între apostoli, un mănunchi de raze ce cade peste capetele lor ar putea figura prezența duhului sfânt. Omul care se certa cu cerul e acum organul lui. O tristețe adâncă se comunică din pagini, căci ipostaza nouă îi conferă lui Manole nu numai sublimitate, ci și un aer de umilintă absolută. Omul din el a fost înălțat pînă la apropierea de divinitate și anulat totodată.

Mai bun constructor decît în oricare altă piesă a sa, Blaga distribuie bine momentele de tensiune și găsește mereu resurse de întreținere a ei. În actul următor, încordarea e a așteptării și incertitudinii: care soție, soră sau fiică va veni cea dintîi? Replicile sînt într-o proză ritmată și rînată, de ritual trist: „Ne topim sub cetina grea și albastră. Festila așteptării arde în ceara noastră (...) Din toate părțile a fost ca un lătrat venit de departe din afunzimi de loat”. Istoviți, zidarii au halucinații, „văd” biserica, sălbăticiunile pădurii intrînd în ea perechi și închinîndu-se, infirmii vindecăți miraculos. Omenescul din ei reizbucnește însă (toată piesa e o pendulare între înăbușirea și afirmarea lui), fiecare se teme că victima va fi o ființă apropiată lui. Între cei nouă „frați” a intrat dihonja. Se suspectează reciproc, bănuiesc că Manole și-a înștiințat soția. Glasul singelui ajunge chiar mai tare decît jurămîntul care-i leagă: noaptea, în ascuns, fiecare se roagă ca nenorocirea să nu-l atingă pe el. (*Meșterul Manole* seamănă aci cu *Die Bürger von Calais* a lui Gœthe-Kaiser; și în alte privințe, de altfel: de aici „opera” e suverană, stăpînindu-și creatorii și impunîndu-le orice sacrificiu.) Atmosfera se încarcă, tensiunea, prelungită, explodează într-o revoltă împotriva „vicleanului” Manole. Meșterul ar putea fi lapidat: se mulțumesc să se dezică de el, cu dispreț nedisimulat. *Acum* apare Mira, soția lui Manole. Uluire spectaculoasă. Un conflict e încheiat, un altul se propune atenției. Meșterul își privește înlemnit, o vreme, soția, ceva se răsucesce în el și iață-i din nou statura impunătoare. Vrea s-o trimită înapoi, să plece cu ea, s-o salveze cumva. Inutil. Zidarii fac cerc în jurul lor, invocă jurămîntul și, la fiecare încercare de evadare, cerul, al destinului parcă, se strînge. E o pagină vibrantă de tragedie, eroul, constrîns o dată să ingenucheze ca ființă rațională, e obligat acum să o facă și ca om legat prin iubire de alt om. A doua oară batjocorit și umilit, Manole înțelege că damnațiunea e totală și definitivă. Vorbește cu înscenare neomenească și, simplu glas al puterilor insensibile, își îndeamnă stăruitor soția să intre în jocul morții.

Mira e cea mai pură figură din teatrul lui Blaga. Femeia aceasta, de o candoare nesfîrșită, nu are nici un acces la drama în care e angajat Manole. E o făptură paradisiacă, rămasă parcă în afara sferei de acțiune a cumplitului destin uman. Blaga se depărtează și în crearea ei de legendă. Mira vine la locul zidirii *știind* că e plănuită o jertfă. Vrea s-o împiedice și, sublim naivă, își închipuie că o poate face. Îi ceartă pe zidari pentru gîndul lor de ucigași, încearcă să-i însenineze, le amintește că e scris „să nu ucizi”. Cum toți rămîn neclințiți, pricepe inevitabilul, fără a bănui că ea va fi victima: „Vreți să jertfiți un om pentru ziduri (...) E o crudă nebunie (...) Voi rămînea aici și n-am să îngădui stingerea omului, că omul nu-i o luminare de stîns cu două degete...” (II, 82). Tragismul provine aci din neputința de a admite prezența unui destin. Mira e atît de opacă la mister, încît, deși știe tot ce știe, deși i se spune destul de străveziu ce va urma, nu ajunge la gîndul că propriul ei sot o va închide în ziduri. Nu poate să ajungă. Mira trăiește parcă într-un alt plan al existenței decît cei zece, și diferența aceasta enormă se traduce într-un fel de paralelism în comunicare. Vorbele lui Manole nu sînt receptate în sensul lor adevărat, limbajul lui clar îi apare sibilinic. Nici cînd zidarii trec la faptă, ea nu depășește nedumerirea, credulă „ca un copil” acceptă zidirea ca pe un joc. Nevinovăția desăvîrșită e ucisă de un destin pe care nici măcar nu-l bănuiește și care apare astfel și mai atroce.

Dramatismul actului următor e întreținut de revolta repetat izbucnită și înăbușită a lui Manole. Cele două ipostaze ale eroului alternează acum rapid. Meșterul îi zorește sălbatic pe zidari (care însoțesc scena sacrificiului cu un text de ritual, de descîntec), urlă înnebunit de vaierei din zid, plesnind peste ei dintr-un „bici fantastic de lung”. Apoi, „pierdut și frînt”, vorbește trist, cu amărăciune de înșelat în pactul cu „putere”: a sperat că în clipa supremă a încercării va fi cruțat. Dar nu, lui i s-a cerut tot. Pe rînd, supus demonului creației și răzvrătit, eroul grăbește bezmetic zidirea

sau încearcă s-o dărim spre a o elibera pe Mira. E o zbatere dureroasă, prelungită, rezolvată paroxistic în descoperirea că el însuși și-a zidit soția, singur, într-o groaznică uitare de sine. Drama lui Manole e încheiată. Eroul vorbește despre sine la persoana a treia, căci a fost anulat în ce era el însuși. Detașat de tot, scos din agrenajul lumii, care l-a consumat, personajul rezumă înțelesurile vieții lui și ale piesei: „Teme-liile lumii sînt fără de noimă”; „Străini sîntem în mare singurătate și în veșnică pierdere”; „(Lăcașul) acesta Dumnezeu singur și l-a ridicat, printr-o minune pe care doar el o înțelege. Eu am fost doar o netrebnică ucealtă, o scîndură în schelele pe care le dărimi cînd clădirea e gata și folosul vremelnic nu le mai cere. Așa sîntem noi toți, ucelte și scînduri în schele; unii-și dau seama mai curînd, alții mai tîrziu. Prin ceea ce din durere cu nimic nu ni se scade“. Cugetările alcătuiesc testamentul descurajant al omului care a trăit drama luptei cu destinul, care a făcut descoperirea propriei sale condiții.

Zdrobit definitiv, umbră a lui însuși, Manole parcurge ultimul act al piesei ocolind în aiurare biserica, ascultînd un vaier pe care nu-l mai aude nimeni. Lăudat de vodă pentru fapta sa de creație, nu simte nici o mindrie, căci nu el e autorul: „Rugați-vă să nu se mai sălășluiască în nimenea patima clădirii ca în Meșterul Manole cel de cumplită amintire. Că patima aceasta coborîta de aiurea în om e foc, ce mistuie preajmă și purtător. Și e pedeapsă și e blestem“. Sensul estetic al piesei — caracterul demonic al creației — capătă astfel o formulare categorică.

Expresie a unei viziuni pesimiste, *Meșterul Manole* păstrează totuși pînă la sfîrșit accente de împotrivire a omului față de soarta ce i-o hărăzește înaltul sau abisul. Eroul care nu-și supraviețuiește decît pentru că speră absurd că se va deschide zidul se ceartă încă cu cerul prin sunetele clopotului tras fără smerenie. Nu mai așteaptă, desigur, nimic de nicăieri, dar „pumnul se strînge împotriva credinței astăzi și totdeauna“. Gest sublim în gratuitatea lui aparentă, menit să semnifice măreția omului în fața absurdului lumii.

Meșterul Manole este capodopera lui Blaga. A ajutat la aceasta poate și recurgerea la un mit constituit. Obişnuită să se miște pe coordonate largi, capabile să poarte semnificații simbolice, gîndirea poetică a lui Blaga găsește în înlînirea cu legenda de adîncă rezonanță a construcției perpetuu zădărnice a prilej fericit de dezvoltare. Poet și gînditor autentic, articulînd progresiv o viziune personală a lumii, Lucian Blaga supune modelul unei interpretări pregnant originale. Rezultatele cele mai de seamă sînt definirea faptei de creație ca faptă a unei puteri ce se instalează în om și îl transformă în instrument manevrat despotice și lărgirea sensului fundamental — estetic — al legendei prin integrarea destinului artistului într-unul al omului în general. *Meșterul Manole* este, prin densitatea ei ideatică, o piesă filozofică. Personajele sînt simbolice, n-au propriu-zis psihologie. Complexitate prezintă numai Manole, dar ea e reductibilă în fapt la două ipoteze opuse: insul subjugat de demon sau stăpîn pe el însuși, liber. Celelalte personaje sînt liniare, se diferențiază și capătă relief prin raportare la datul fundamental al dramei: demoniul. Starețul Bogumil acceptă resemnat existența „puterilor“ inumane. Împotrivirea „minții stîngace“ i se pare inutilă, îl sfătuiește constant pe Manole să se supună, să admită jertfa și să nu mai „socotească“. Antirațional, dar nu demonizat, Bogumil nu-l împinge pe Manole spre îngenunchere, îl îndeamnă doar, trist, știind și el că credința nu aduce salvare. Mai interesant și cu un rol mai activ în dramă e Găman, personaj fabulos, un fel de intrupare a teluricului. Într-un anume sens, el este pandantul lui Manole: doarme într-una, așa cum Meșterul veghează tot timpul; nu cunoaște nevoia de a înțelege, primește fără împotrivire destinul; foarte aproape de elementar, el e cel care „vede“ în somn stihiiile. Dacă Manole este expresia superioară a raționalului, Găman e la pragul lui de jos, abia desprins de subuman. Înrușinat prin puterea vizionară cu Moșneagul din *Tulburarea apelor*, el înfățișează celălalt mod de depășire a omenescului: nu prin excesul de spiritualizare, ci prin absența ei. „Zmeul“, „Pădurosul“, doarme „cu urechea pe sorbul pămîntului“, și cînd se trezește vorbește mai mult nearticulat, onomatopoeic, scuturîndu-se și împrăștiind țărîna din cojocul cu care e îmbrăcat. E unul dintre cele mai originale personaje create de poet.

Mira e, am văzut, seninătatea absolută. Străină de toate spaimile celorlalți, iasensibilă la puterile întunecate pe care Găman le vede, Manole le teme, iar Bogumil le acceptă resemnat. Cei nouă zidari nu sînt personaje distincte, abia dacă se detașează din grup „Intiul“ — cel mai supus la Manole — și „Al șaselea“ — mai refractar la iradierea demoniului.

Dramă a omului trăind într-un univers ostil umanului, înfățișînd „cea mai grea, cea mai tristă, mai fără de noimă, tulburătoare din toate poveștile purtate vreodată de

vint" — cum spune eroul ei —, *Meșterul Manole* reprezintă, în opera dramatică, cristalizarea deplină a viziunii despre lume a lui Blaga.

Preocupat întotdeauna de condiția creatorului — toate studiile lui de filozofia artei sint, înainte de orice, meditații pe tema aceasta —, Blaga revine la urmărirea ravagiilor acelei forme a demoniului în care echivala harul artistic. Ultima piesă a scriitorului — *Anton Pann* — provine în esența ei din *Meșterul Manole*. Nouă e fixarea dramei într-un plan social și de familie. Blaga reduce de fapt de două ori perspectiva: trecînd din filozofic în social și de la condiția omului excepțional la aceea a unei variante a lui, poetul. Consecințele vor fi multiple. În locul atmosferei de spaimă metafizică atingînd apocalipticul, vom avea pictura unui mediu precizat spațial și temporal — o lume aflată la granița dintre medieval și modern și dintre Răsărit și Apus. Personajele au identitate socială și se definesc mai cu seamă prin ea: simbolurile au fost înlocuite cu tipologia realistă. Prin asemenea elemente, *Anton Pann* se configurează ca dramă a omului deosebit, doborât de opacitatea la valoare, de interesele meschine sau pur și simplu de neînțelegerea lumii în care trăiește. Pann e poetul viețuind în mizerie, speculat de negustorii de artă, răzvrătit împotriva societății sau în orice caz solidar cu răzvrățiții. Epoca adaugă acestor trășături un fel boem al vieții, prietenia cu un haiduc, un fes roșu. Trubadurul colindă iarmaroacele, chefuiește în crîșme în companii vesele, scrie versuri sentimentale pentru amorezații tîrgului, remunerate prost de un Mecena zgîrcit: Coana Safta. Neglijată, lăsată să lupte singură cu sărăcia, soția îl părăsește. Îndurerat de pierderea ei și cu o rană în coaste căpătată stupid, eroul moare. Biografia personajului se desfășoară pe un fundal colorat, uneori pitoresc. Oamenii se numesc Spudercă, Panțu, Cocorandu, Giurcu, Safta.

Îndărătul acestei pinze frumos colorate, dar fără adîncime și cu o compoziție nu foarte riguroasă, sau printre firele ei, Blaga a schițat o dramă mai profundă. Elementele ei sint mai sumare decît cele ale tabloului de epocă, dar liniile duc mai departe. Privit din acest unghi, eroul e tutelat de un destin care îi determină faptele, comportamentul. În atmosferă de circumă, Anton Pann, „singur, cufundat în sine, scrie”. Un oarecare îi reproșează că „potrivește stihuri”, în loc să cînte troparele în strănă. Poetul e abstras din contingent, „face un efort să iasă din sine”, să „ia contact cu lumea dinafară”. Poeziile zac în ființa lui, cînd scrie nu face decît să noteze un cîntec interior. Pann acceptă fără ezitare un fel de viață ce apare degradant omului ce judecă „normal”. „Căci — zice el — putem oare noi — neadormiții, chinuții, nerăsplătiți luminii — să ne scutim de atingerile cu tărîmurile care ne strică pînă în măduvă? Nici un cîntec și nici o înțelepciune n-ar ieși din strunele noastre”.¹ Chi-nuit de sărăcie, urmărit de creditori, supravegheat de patroni — epitropii bisericii unde e cîntăret —, Anton Pann își urmează totuși steaua. Piedicilor ținînd de starea socială li se adaugă unele în ordinea vieții de familie. Soția lui, Ioana, e nevastă iubitoare, dar femeie obișnuită. Neliniștită de absențele lui, trăind în privațiuni, îl însoțește ca o umbră, fără înțelegere (o va avea cînd va fi prea tîrziu) pentru „nebunia” lui. „Este în mine oarecare nebunie — încearcă el să se dezvinovățească și să se explice — și un vuiet care cere ceva, un pic de zare și un strop de îngăduință — să nu mi se numere pașii (...) este în mine o nebunie care vrea să se cheltuie”.²

În inima lui curată ca un pahar „arde un jăratîc”. Necazurile familiei, lipsurile sint argumente — puternice, indiscutabil — cu care Ioana se străduiește să-l îndrume spre o viață normală. Dar „între patru pereți focul n-are vînt. Între grații — aripile sint chiar și pentru păsări o povară!”. Pann își iubește soția și copilul, dar între dragostea aceasta și patima poeziei e posibilă o singură alegere.

Eroul ultimei piese a lui Blaga e, așadar, și el prizonierul unui destin indiferent la nefericirea victimei. Personajul trăiește mizer, oamenii cei mai apropiați îl părăsesc, nevoia lui interioară de a scrie nu poate fi însă anulată de nimic. Este drept că Pann nu se împotrivește nici o clipă destinului său: termenii conflictului sint alții decît în *Meșterul Manole*. „M-am dăruit” zice el. „Am îndrăgit patima.” Dar „patima” nu e alta decît cea a lui Manole, și nici efectele nu sint foarte diferite. La capătul drumului, Anton Pann e și el un om cu inima „arsă”. Cîntecul interior s-a terminat („Au amuțit în mine toate cîntecele”), victima e consumată. Eroul și-a ascultat supus, dar mîhnit, chemarea și cit de apăsătoare i-a fost soarta, aflăm abia în final: „În străfund n-am cunoscut decît suferința... gluma și risul meu au scînteiat cite o clipă peste un adînc de tristețe”. În piesă se spune o dată că în erou „sălășluiește Sfîntul Duh”: simplă metaforă pentru „puterea” numită de autor în alte locuri demonic.

George Gană

¹ cf. Lucian Blaga, *Anton Pann*, în „Teatrul”, nr. 4/1965, p. 52.

² loc. cit. p. 57.

