

# LUCIAN BLAGA

## POET DRAMATIC

(III)\*

### Fanatismul religios: „Cruciada copiilor”

*Cruciada copiilor* e piesa demoniei religioase. Sintem din nou într-o epocă tulbure, de vag ev mediu. Precizarea autorului că „acțiunea se petrece într-o cetate de hotar pe Dunăre în jos. Anul 1212” este excesivă, istoricitatea evenimentelor e de fapt incontrollabilă. Vreo intenție de reconstituire nu există. E sigur că Blaga n-a dispus de documente propriu-zise, ci numai de informații generale privind cruciadele. Ceea ce cunoștea bine era altceva: caracterul demonic pe care-l poate căpăta religiozitatea. Foarte aproape de demonism — întrucât e abandonare irațională unei transcendente — credința religioasă poate deveni ușor demonie, prin simplă creștere a intensității. Anumite împrejurări ținând de timpul istoric sau de unele interpretări ale doctrinei favorizează devenirea aceasta — care e de grad, nu de substanță. Evul mediu și catolicismul (cf. *Spațiul mioritic*, cap. *Spiritualități bipolare*) au fost cadrul în care demonicul religios a cunoscut manifestări de mare ecou, întrupări în figuri și fapte ce nu pot fi amintite fără cutremurare.

Creator de viziuni ample, Blaga proiectează împlinirea imaginată în cetatea valahă pe fundalul unei atmosfere de psihoză colectivă, atât de caracteristică momentelor de difuziune a fanatismului religios. Din Europa catolică se scurg în valuri cete de copii cruciați pornite să elibereze Sfântul Mormânt. Toți sînt victimele unei tulburări a minții, împinsă pînă la modificarea completă a felului normal de a judeca, pînă la substituirea parcă a ființei lor printr-o alta, redusă la obsesia unică a „misiunii”. Copiii între 5 și 10 ani și-au părăsit părinții pentru a deveni „ostașii lui Christos”. Au uitat de unde vin, știu numai unde vor ajunge. Flămînzi și osteniți, refuză ascetic găzduirea omenească și hrana ce li se oferă. „Părinții voștri mor gîndindu-se la voi” — încearcă să-i trezească cineva. „Toți trebuie să murim odată”, i se răspunde senin. Vorbesc matur, vreau să spun ca niște călugări vîrstnici, dar inadecvarea psihologică a limbajului nu mai e resimțită ca deficiență artistică, ci ca un mijloc excelent de subliniere a condiției absurde a acestor personaje. Pentru Dascălul de la curte ei par cuprinși de o boală, caracterizată astfel: „Privirea lor începe să alunece pe lingă făpturi și ochii lor se pierd și aleargă totdeauna mai departe decît le este ținta (...). Mersul lor e ca o alunecare și ca o plutire. Sînt unii care uită că au părinți, și puși în fața lor nu-și mai aduc aminte de ei” (II, 160). E, așadar, o spiritualizare excesivă, indiferentă la legăturile de sînge dintre oameni și la tot ce ar putea contura o individualitate. Copiii și-au uitat numele, n-au alte nevoi și altă dorință decît recucerirea Ierusalimului. Sînt posedați de o putere invizibilă: „A zburat peste noi porumbelul Sfin-

\* v. „Teatrul”, numerele 9 și 10/1967.

tului Duh și am luat de la el dorul de plecare". Credința devine astfel o formă a demonicului. Închinătorii ei sînt de fapt simple instrumente, anulați omenește și țirîți spre moarte. Regăsim deci atributele generale ale demonicului, nota particulară fiind ipostaza religioasă a acestuia (întîlnită de altfel și în *Tulburarea apelor*) și un plus de tragism în urmărirea acțiunii lui: fixat asupra unor copii, incapabili prin vîrstă să se apere sau măcar să înțeleagă, demonicul se dezvăluie mai monstruos decît în oricare dintre fețele lui de pînă acum.

După schițarea unui cadru de asemenea anvergură, drama își restrînge unghiul, fără a-și modifica perspectiva. „Boala sufletului” a contaminat și cetatea valahă, în care răsună neconținut un „cîntec — trist, lung, nepămîntesc — ca o chemare din somn, ca un drum spre moarte”. Agentul ei e un călugăr, Teodul. La porunca lui, copiii se strîng în cete și se alătură celor veniți din adîncul continentului. Doamna cetății ezită să întreprindă ceva, căci nu știe dacă e vorba de o nebunie sau de o minune. Pînă cînd află că propriul ei copil s-a înrolat în oastea lui Teodul. Mama reacționează atunci violent, îi smulge haina de cruciat și o aruncă în foc, îl pune sub pază, poruncește izgonirea călugărului și izolarea copiilor străini. Toate măsurile fiind luate, ea crede că primejdia a fost stăvilită: nu știe împotriva cui s-a ridicat. O va afla de la Teodul. Dialogul lor alcătuiește partea cea mai densă în idei a piesei — care nu e în general foarte substanțială. E în realitate o discuție între surzi: cei doi sînt în ordini diferite ale înțelegerii. Doamna judecă și argumentează omenește, călugărul vorbește după altă logică. Un exemplu: „De la Adam încoace, spunc el, au avut loc multe lupte”. „S-a irosit viață multă pentru cetăți și țări (...). Dar niciodată ca acum, pentru un mormint”. E asta un argument pentru întreprinderea pe care o organizează? Sau: „Cruciadele cu oameni întregi, cu oști înalte, cu cavaleri încercați, au sîngerat fără rost și fără izbîndă. Nu cumva îți inchipui că vor putea îndeplini copiii ce n-au putut părinții?” „Întreabă, cu teme, Doamna. Și primește un răspuns scolastic și argumentele dogmei: „Stăbiciunea lor e tăria cerului, stingăcia lor — voia Domnului. Bîlbiitul lor — graiul îngerilor. Lor li se dă prin har ce nouă nu ni se dă prin nici o vrednicie! Cine li se va împotrivi?” (II, 190). Cu exaltare de mistic, își imaginează drumul copiilor printre păgîni netezit de minuni în lanț. Teodul e un erou din seria Nona, Ivanca și cu unele trăsături împrumutate de la Manole și Bogumil. „Nu sînt om — zice el. — Eu nu sînt decît unealta unui gînd, aspră și crudă unealtă, alt nimic”. Cărei „puteri” îi e supus Teodul? Doamna bănuiește că diavolului. „Draci trebuie să fie călugării — răspunde el — draci care cred în Hristos.” Filozoful n-a părăsit ideea exprimată de Bogumil: opoziția Satan-Dumnezeu e în esență fără sens. Nu e Blaga un eretic?!

Demonismul lui Teodul e un reflex al demonismului Dumnezeului său: ca și Isus, el a venit să ridice „pe fiu împotriva tatălui său și pe fiică împotriva mamei sale”. (Cartea lui Hans Hartmann despre demonismul lui Isus îi era cunoscută lui Blaga, care o recenzează, citînd între altele tocmai aceste cuvinte ilustrative.) Pentru Teodul Dumnezeu are de altfel caracterele demonicului, nu e cel „blind” în care crede Doamna. Teodul e o Nonă slujind altei puteri (și numele indică opoziția!), neșovăitor și insensibil ca ea. Gluga lui e roșie, ca rochia Nonei, și întocmai ca inamica luterană a divinității, călugărul e văzut în șapte sate deodată, e prezent undeva vrea, în ciuda tuturor stăvililor, se simte oriunde stăpîn — nu prin el, ci prin demonul pe care-l reprezintă. Cere copilul, „care nu mai e al mamei, ci al jurămintului” și-n fața inflexibilității lui, Doamna descoperă îngrozită neomenescul credinței.

Conflictul e așadar între o expresie pleneră a demonicului și umanul ce-și apără modul propriu de existență. Doamna e gata să se lepede de „smîntea bisericii”, dar nu de copil. Ca întrupare a umanului, ea este însă prea slabă pentru a se opune cu succes agresiunii demonice. Cum prea slabi sînt toți locuitorii cetății: îl urmăresc cu furcile, ca pe o fiară, pe Teodul, dar e destul ca el să apară, pentru ca toți să se dea la o parte ca la un semn și să asiste cu brațe moarte la plecarea copiilor atrași irezistibil de călugăr. De observat că Blaga opune spiritualizării demonice adversarul său firesc: instinctul vital. Teodul are de înfruntat dușmănia mamelor copiilor vrăjiți de el. Între ele se va afla aceea care să-l doboare pe călugăr: Ioana Zănatica. Sedusă de un cavaler cruciat, Ioana și-a pierdut mințile. Copilul l-a crescut în pădure, se crede lupoaică. E o sălbăticune, e redusă adică la instinct vital, trăind numai pentru puiul ei și suferind acum, cînd i-a fost ucis în cruciada eșuată, mai mult decît oricare altă mamă. Ioana îl omoară pe călugăr mușcîndu-l de gîtlej „ca o lupoaică”: n-a putut fi înfrînt decît tot de o „putere” la fel de elementară ca spiritualitatea absolută pe care o reprezintă el: de instinctul vital suprem, potențat. A fost învinsă unealta, nu

demonic însuși. Acesta continuă să acționeze și ultima lui victimă e copilul Doamnei. Împiedicat să plece în cruciadă, e devorat totuși de dorul Sfântului Mormint. Moartea copilului, în final, e triumful demonicului.

Și în *Cruciada copiilor* personajele se definesc în raport cu „eroul” nevăzut. Doamna e o expresie normală a umanului, manifestat ca instinct matern. Există însă o scenă în care ea depășește această linie și seamănă cu Ioana „lupoaică”: pentru a-și salva copilul, e gata să se închine oricărui duh mai binevoitor decât Dumnezeuul creștin. E un strigăt al vieții amenințate, transcris într-o vibrantă rugă păgînă (II, 219). Cele mai frumoase replici ale personajelor lui Blaga sînt rostite în împrejurările în care ele sînt stăpînite de vreuna din formele demonicului. Atunci vorbesc exaltat, poetic. În afară de Dascălul „doftor și zodier”, lipsit de relief, mai există un stareț, Ghenadie. Om al bisericii ca și Teodul, el vede în cruciada copiilor „o nebunie”, de care e vinovată Roma. El reprezintă creștinismul ortodox, mai apropiat de viață, mai puțin fanatic (cf. *Spațiul mioritic*). Între Roma cruciadelor și păgînism, Ghenadie se simte mai aproape de acesta din urmă, căci „zeii cu chip de țap nu cereau asemenea jertfe, copiii se împodobeau cu viță roșie”. Teodul e pentru el Satana, și la fel toți călugării papistași. Personajele de grup — melemele din cetate — apar în două ipostaze: fascinate de demonic — în prezența lui Teodul — și răzvrătite împotriva lui și a curții care nu l-a împiedicat să le ia copiii, cînd acesta lipsește.

## Eroarea tragică a lui Avram Iancu

Cele mai multe piese ale lui Blaga sînt, prin materia lor, „istorice”. Pe scriitor îl interesează însă în istorie numai momentele incerte, necristalizate deplin ca imagine, acelea care opun mai puțină rezistență unei interpretări personale. Blaga nu încearcă să descifreze sensul lor real, ci le dă unul izvorit din propria lui viziune asupra lumii. Materia istorică e mai degrabă pretextul dramei decît substanța ei. Blaga nu vede în istorie caracteristicul — temporal sau local — ci semnificația supraistorică, miticul.

O viziune de anvergura celei pe care o are Blaga nu poate încăpea în limitele strîmte ale dramei realiste, cu rigorile ei de verosimilitate a psihologilor și situațiilor. Spațiul larg trebuitor i-l putea oferi istoria sau ficțiunea. Cum nu avea o imaginație prodigioasă (de unde și impresia repetării de motive, imagini chiar), Blaga împrumută cadrul unor epoci cu relief spiritual incert. Efortul lui e să degajeze și să potenteze semnificația mitică pe care o presupune în ele. Rezultatul: aceste opere numai aparent istorice (de la *Zamolxe* pînă la *Anton Pann*), al căror interes stă în viziunea încorporată în ele, în „trădarea” imaginii autentice a epocii, nu în reconstituirea ei. În *Avram Iancu*, Blaga părăsește însă acest mod de a trata istoria și face cronică. Nu una fidelă, dar devierile sînt la nivelul interpretării politico-sociale, propriu cronicii, nu mai înseamnă transcenderea faptelor și saltul într-un alt plan, mitic, vizionar. Limbajul a devenit și el mai „realist”, înregistrînd chiar forme dialectale în vorbirea unor personaje. Faptele conducătorului moților în revoluția de la 1848 nu sînt întotdeauna semnificative și sînt urmărite cu o insistență ce se răsfrînge negativ asupra coerenței lucrării. Piesa n-are densitate, se vede numaidecît că scriitorul nu și-a supus suficient materia. Există însă, din fericire, momente în care cronică e depășită, și dincolo de biografia istorică a eroului se schițează una mitică. Avram Iancu apare miraculos, dintr-o pasăre mare pe care oamenii locului o privesc cu speranță sau cu teamă, ca pe o întrupare a destinului. Cu toate că-și va dezminți o dată originea fabuloasă, eroul păstrează sentimentul că e condus de un destin. Îl simte apăsător, „steaua” lui e „grea” și „trebuie s-o tot mut de pe un umăr pe altul”: citeodată „visează și cîntă”, citeodată „făptuiește” (II, 271). În conflictul lui Iancu cu membrii Comitetului Național Român sînt angajate nu numai opinii politice, ci și temperamente, energii: aceștia sînt „bătrîni”, sînt „doctori” cu înțelepciune livrescă și dispoziție la compromis; Avram Iancu e „tineretea”, focal, omul faptei îndrăznețe. E, într-un cuvînt, o mare energie. Blaga îi ridiculizează pe „doctori” pentru același motiv pentru care-i carica pe Mag sau pe Filip: sînt deficitari ca vitalitate. Eroul blagian prin asemenea trăsături în pasaje disparate ale piesei, Avram Iancu se definește astfel mai clar în partea ultimă și cea mai substanțială a dramei. „Sîntem așa cum sîntem — soarta cine și-o ocolește?” îi spune el tatălui. „Din părinți și moși ne-am mistuit cu toții pentru altceva, după nu știu ce îndemn înscris în fapturnile noastre, c-am trăit numai cu picioarele pe pămînt, dar cu capul ridicat spre tîrie și cu ochii în altă zare!” sau: „Mumă, cum s-a făcut? Cum s-a făcut că ai aprins în vatră tînră focul așa de tare? Țișnesc flăcările printre cărămizi — unde ai uitat măsura, mumă? Abia mă mai țin laolaltă! (...) Mumă, dă-mi

și casa dacă mi-ai dat focul! Dă-mi și casa, s-o mistui — că trupul și singele s-au ars. Vreau să se mistuie totul, să nu mai rămână nimic!“ (II, 351—352). Personajul trebuie să-și urmeze pînă la capăt destinul devorator. De unde provine aici tragismul? Evident, din prezența „puterii“ de care e mînat eroul, ca și în alte opere ale scriitorului. Dar ea acționează de astă dată într-un mod ciudat, neîntîlnit pînă acum: făcînd din victima sa prizonierul unei erori și menținîndu-l în ea pînă la consumare. Avram Iancu crede că dobîndirea dreptății pentru poporul lui e posibilă numai prin slujirea împăratului de la Viena. Privește la el ca la o invizibilă stea fixă și protectoare și toată marea energie a eroului e cheltuită pentru securitatea și slava împărăției de la care „nu se poate“ să nu vină răsplata. Nu e vorba de ignorare a feței adevărate a idolului său. Are de mai multe ori prilejul să-și dea seama că interesele împărăției nu coincid cu cele ale moșilor și că împăratul nu obișnuiește să fie drept și cu atât mai puțin recunoscător. Iată unul concludent: în discuția cu Dragoș — român, dar sol al lui Kossuth —, acesta îl avertizează: „Împăratul o să te înșele (...) te îmbărbătează cu toate făgăduielile, pînă are nevoie de dumneata. Pe urmă tace. Și pe urmă — uită! (...) Adu-ți numai aminte. De unul singur s-a pomenit ca de-o lumină între împărați, dar nici pe acela nu l-a ținut în picioare omenia, nici acela n-a fost destul de cinstit și destul de deprins cu cuvîntul dat ca să nu înșele pe Horia al nostru (...) Domnule Iancu, te vei găsi odată în fața acelei cumplite virtuți împărătești. Te acuz că prăpădești singele românesc pentru o poartă închisă! (...) Voi sinteți lunaticii împărăției!“ (II, 314—315). Iancu e tulburat, dar răspunde dezarmant: „Am crezut și cred (...) Împăratul nu va uita“. Remarcabilă altfel, luciditatea eroului se eclipează, cînd e vorba de „împărat“.

„Profeția“ lui Dragoș se împlineste, bineînțeles. Revoluția s-a terminat, coroana a fost salvată, dar zeul nu răspunde jertfei închinătorului său: situația românilor transilvăneni rămîne la fel de grea, dreptatea pentru care Avram Iancu s-a dăruit nu vine. Deceția l-a îmbătrînit repede, însă nefiind o certitudine a înșelării, nu l-a dorbit. Cînd nimeni nu mai crede că împăratul „n-a uitat“, Iancu continuă să creadă: „Împăratul întîrzie, nu se poate să mă înșele. În ce lume strîmbă, scrîntită și scilciată trăim, dacă împăratul înșală? (...) Eu tot mai cred. Eu cred că omul e bun, din grația firii, bun și recunoscător, aceasta cu atît mai mult cînd omul din orînduire de sus e și împărat“ (II, 348—349). E convins că e numai rău sfătuit de curteni și că e destul să fie pus în situația de a vedea stările de lucruri pentru a le schimba. Trebuie numai să ajungă la el și să-l cheme între moți. Pentru asta vinde casa părintească, tot ce are și pleacă să-l aducă. Nimic nu-l poate opri. Vrea să meargă „pînă la capătul drumului“. Accesul la împărat îi e însă refuzat. Drumul s-a închis. În locul dreptății năzuite și meritate pentru poporul său, primește o decorație „pe care o au și alți o mie de caporali ai împărăției“. Insistențelor lui disperate de a obține o audiență li se răspunde cu o palmă trasă de un ofițer imperial: tensiunea sufletească a eroului explodează. Avram Iancu e din această clipă un om brusc și definitiv prăbușit. Insul excepțional e acum o epavă, căci a descoperit că și-a întemeiat viața pe o eroare. Rătăcește prin munții pe care i-a visat luminați de soarele dreptății, cu obsesia unică a înșelării lui: „Cînd mi se amintește despre împărăție — încep să se învîrtă pădurile cu mine.“ Finalul deschide o perspectivă optimistă, anunțată de Popa Păcală: „Las', fiule, că împărăția care ne-a înșelat se va dărîma ca Babilonul! În locul ei se va ridica aici împărăția noastră — o minune, numai lumină și numai a noastră“ (II, 375). Perspectiva aceasta e dincolo de drama lui Avram Iancu și la edificarea noii împărății eroul nu mai poate participa; destinul lui s-a încheiat. Se afundă în codru și redevine pasăre. „Să vie alții — zice el testamentar — peste zece, peste douăzeci, peste o sută de ani, să vie alții — cu sutele, cu miile, cu miile de mii — s-o facă ei — împărăția noastră!“

Evocînd o epocă istorică mai apropiată și mai „clară“, constrîns de faptele istorice și stînjinit în înălțarea în mitic, proprie spiritului său, Blaga a creat o piesă hibridă, amestec de cronică și de dramă vizionară. Am extras-o pe aceasta din urmă, mai substanțială artistic și în orice caz mai blagiană: o „poveste amară“ (II, 349), ca a tuturor eroilor reprezentativi ai autorului.

## O revenire semnificativă la conflictul din „Zamolxe“: „Arca lui Noe“

Manifestarea neîngrădită a vitalității sau cenzurarea rațională a pornirilor obscure din om ca alternative ale existenței alcătuiesc — am văzut — punctul de pornire al primei lucrări dramatice a lui Blaga. Simpatia pentru profetul Marelui Orb exprima o atitudine spirituală pe care poetul a depășit-o repede, înlocuind-o cu o

neliniște accentuată treptat în legătură cu condiția omului. Determindările exteriore voinței omului sînt ipostaziate ca „puteri” cosmice, cu semne diferite dar egale în ostilitatea față de el. Teatrul lui Blaga se umanizează și optimismul de la început cedează locul unui sentiment de tristețe mare. Viața tragică a eroilor nu mai cunoaște apoteoză finală din *Zamolxe*. „Orbul e iarăși printre noi. Și-n noi” — rostesc extaziați „daci”. „Ce strălucire aici și ce pustietate în noi” — spun zidarii lângă minunea de minăstire lângă care zace cadavrul lui Manole, aproape de peretele în care și-a zidit soția. Viziunea tragică a omului atinge în *Meșterul Manole* punctul de sus ca închegare și ca expresie. Ceea ce urmează e tras, în fire tot mai subțiri, de aci. Lui Blaga nu-i rămînea decît să exprime în mereu alte forme și cu alt material această viziune. Sau să elaboreze o alta. O mare conștiință artistică i-a interzis scriitorului primul drum, iar timpul — pe cel de al doilea. Avem însă toate motivele să credem că acesta reprezintă singura posibilitate certă. Și nu chemînd în sprijin argumentele altor sectoare ale scrisului său, unde mutațiile spirituale sînt clare. Indiciul unei schimbări de viziune există și în interiorul operei dramatice. În *Arca lui Noe* se regăesc multe elemente — ideatice și formale — caracteristice întregii opere dramatice a lui Blaga, atît de unitară în diversitatea ei. Este însă izbitoare modificarea de atitudine spirituală. Lumea e și acum traversată de „puteri”, omul nu-și hotărăște singur existența. După ce a acceptat sugestii și influențe ca cele nietzscheene sau bogomilice, Blaga revine la o sursă spirituală frecventată în primii ani ai formației și cu atîtea ecouri în poezia lui: mitologia biblică. „Puterile” se organizează după schema duală, confundarea lor e înlăturată, semnele — distincte și opuse: bun și rău. Negativ demonic e numai „Nefirtate”. Izvorul biblic e primit prin mijlocirea tradiției populare. De aci tabu-ul, figurarea divinității printr-un moș etc. Sîntem și de astă dată într-o epocă de criză: „Crește spurcata, buruiana lui Nefirtate, ca un codru, pe tot întinsul! (...) Și-a făcut răutatea și nemernicia casă pînă unde ajunge ochiul și mai departe”.<sup>1</sup> Este o vreme de ofensivă triumfătoare a răului, cea mai grea dintre toate. Sînt făptuite fără rețineri toate păcatele grave, se-nmulțesc semnele apropierii apocalipsului. Însămintat el însuși de întinderea răului, Dumnezeu hotărăște fapta grozavă a potopului. Va distruge omenirea, pentru a o salva. Lumea va renaște purificată. Lucrul e cu puțință atîta vreme cît se mai găsește un om neîntinat.

Alesul, Noe, e tînăr, ca mai toți eroii lui Blaga. Tineretea lui nu e însă a Ivan-căi, e vîrsta purității, nu a clocotirii singelui. Și e supusul neclătinat al „puterii” bune. Noe va construi așadar arca, oricît se va împotrivi Ana, soția lui, sau oamenii din sat. E și el unealtă: „Eu nu mai sînt al meu, sînt al Moșului!”. Neînțeleș de nevastă — femeie lucidă, indiferentă la mister —, batjocorit de semenii, eroul va împlini porunca, chiar dacă uneori „gema” sub „jugul ce-a căzut din cer pe umerii” lui.<sup>2</sup> Cînd arca e gata, toți oamenii vor sări, împinși de Nefirtate, și o vor zdrobi cu securile. Moșul i-a lăsat însă lui Noe o toacă miraculoasă: la sunetul ei „toate lucrurile care au ieșit într-un fel sau altul din matca ce li s-a hărăzit, din țîșinile sau din drumul ce li s-au hărăzit, intră din nou (...) în orînduirea lor de veci”. Peste toate planează așadar un destin, care nu îngăduie „împotrivire și nici răzmeriță”. Destinul nu mai e însă o forță insensibilă sau ostilă față de fapăturile pe care le tutelează. Dimpotrivă: „dă măsură ființei”. Îndurerat de adversitatea ucigătoare a unor puteri universale obscure, Blaga imaginează un destin protector. Impulsurile ce deviază ființele de la condiția lor normală, excesele (de vitalitate sau de spiritualitate) sînt supuse unei cenzuri. Ce altceva voia Magul neluat în seamă de poetul admirator al lui Nietzsche? Termenii sînt alții, cenzura e situată în planuri deosebite, dar atitudinea spirituală e aceeași la autorul acestei piese a maturității și la eroul caricat de el în tinerete. Blaga e însă un gînditor prea lucid pentru a rezolva așa de simplu chestiunea tragismului existenței, la care meditase atîta. Și atenuază optimismul repede țîșnit: toaca Moșului menține sau readuce la matcă numai „lucrurile neînsuflețite” și „făpturile fără grai”. Un destin protector există pentru toate elementele naturii, cu o singură excepție: omul. Căci, îi mărturisește Moșul lui Noe, „omul e făptură de duminică (...) cu omul începe altă poveste. El e (...) pus întru slobozenie. Iar slobozenia încurcă multe socoteli”. Datul esențial, și care-l singularizează pe om în univers, e deci libertatea. Putința și dreptul de a decide el însuși asupra îndrumării vieții sale, de a alege între bine și rău. Slavica de neocolit pentru Manole poate fi totuși abolită. Mereu prudent în gestul de gîndire, Blaga retează linia abia începută a acestei noi înțelegeri a omului. O concepție nouă

<sup>1</sup> Lucian Blaga, „Arca lui Noe”, ed. „Dacia Traiană”, Sibiu, 1944, p. 12.

<sup>2</sup> op. cit., p. 100.

nu se improvizează. Iar una ca aceea întemeiată pe ideea posibilității libertății are de rezolvat întîmpinări dificile, ca de pildă: „astăzi nu mai știu nici eu dacă ea e un bine sau nu! Luîndu-mă după tot ce au făcut fapăturile astea de duminică din ea (...)” Meditația e părăsită brusc. Perspectiva e însă deschisă.

Urmărind, în cercetarea de față, aproape exclusiv configurația unui spirit, am reținut din *Arca lui Noe* mai ales aspectele revelatorii din acest unghi. Ele sînt de altfel oricum cele mai interesante. Localizarea mitului biblic al potopului e precară sub raport artistic. Personajele sînt simboluri fără forță de iradiere, scheme liniare — ca Simion, fratele lui Noe (el e jumătatea rea, Cain) sau tind spre caracterologie — ca Ana (care e nu numai Patrasie sănătoasă, suspectîndu-l pe demonizatul Noe de boală și cerînd chiar internarea lui într-o casă de sănătate, ci și o țărancă cu limba ascuțită, șireată și curioasă). Afară de cîteva părți dense, substanța e rarefiată. Piesa e, ca și cea dinaintea ei, hibridă. Poetul amestecă aici drama mitică, vizionară, cu piesa realistă, presărată cu scene savuroase de marivodaj țărănesc. Lipsa de organicitate transpare constant în stil, excesiv divers ca tonalitate, lexic, forță expresivă.

O diminuare a valorii am constatat în toate cazurile în care Blaga se depărtează de estetica implicată în piesele lui reprezentative. În acestea, datele realului sînt transcendate, supuse unei viziuni proprii, chiar cu riscul sacrificării verosimilității. Justificarea nu e libertatea romantică a fanteziei, ci un sentiment de suveranitate a spiritului creator în raporturile lui cu „realitatea”: aspectele acestea nu interesează atît în sine, cît ca elemente într-o construcție a cărei semnificație aparține mai întîi artistului. „Supunerea la real” e un principiu necunoscut unei asemenea estetici convenabile cu deosebire unor structuri fundamental lirice ca cea a lui Blaga. Valoarea artei care o ilustrează va depinde (condiția capacității de receptare intuitivă a lumii și de re-creare a ei fiind de la sine înțeleasă, ca implicat obligatoriu al talentului) de adîncimea spirituală a autorului și de priceperea lui de a nu sacrifica organicitatea imaginii artistice, trecînd în schematism ideologic. (Un anume schematism, derivînd din poziția autoritară a scriitorului față de faptele prin care-și exprimă viziunea, este, totuși, aproape inevitabil. Toată chestiunea e deci ca în procesul elaborării șeva să nu se evaporeze, lăsînd numai scheletele.)

\* \* \*

Dramele lui Blaga compun un ansamblu coerent, divers articulat, participă — toate — la edificarea unei impresionante tragedii a omului. Filozofică prin perspectivă, pornind de la întrebări dintre cele mai înalte pe care și le poate pune omul; metafizică, întrucît presupune existența unei transcendențe (care se revelează prin „semne”, zodii, horoscoape și mai ales prin oamenii demonizați), opera dramatică a lui Lucian Blaga este, înainte de toate, expresia unei gândiri umaniste, neliniștite de tulburările echilibrului ființei umane și năzuind spre redobîndirea lui.