



**Doina MODOLA**

# **BLAGA INSURGENTUL**

Citind astăzi piesa de debut a lui Lucian Blaga, misterul păgân *Zamolxe* (1921), surprinde modernitatea tipului de teatralitate sintetică și ceremonială configurat în text. Acest scenariu, decretat din ce în ce mai tenace, la vremea apariției lui și neîncetat după aceea, drept liric, nedramatic, neteatral, este conceput în maniera cea mai profund teatrală și vizuală, pe care, peste mai bine de un deceniu, o va teoretiza Antonin Artaud, în *Teatrul și dublul său*. În cuvinte puține, în imagini răscolitoare, pline de cruzime, redescoperind gesturile fundamentale, ritualice, orgiastice, *Zamolxe* prefigurează întemeierea sacră a unei civilizații, anticipând prin viziunea teatrală epeic întemeietoare și sacrificială, celebrul model artaudian, Cucerirea Mexicului.

Placă turnantă a unei geneze, teme al unei existențe istorice, etnice, metafizice, *Zamolxe* îndeplinește astfel, cu intuiție genială, exigențele majore ale teatrului, formulate ultimativ de Artaud, ireductibil vrăjmaș al verbiajului scenic

european și al problematizărilor psihologice sterile: discursul concentrat, simbolic, revelator, arhetipal, transcendent, ducând spusul până la limita din care numai înscenarea, lansarea în spațiu poate să-i degajeze și să-i continue tensiunea inexprimabilă, eliberându-i ritmul energetic interior. Aceeași viziune antropologică domină concepția celor doi creatori și vine din teatrul pur, care proiectează violent, în alteritate, răscoala străfundurilor ființei. Concepția teatrală e aceeași, chiar dacă la Blaga ea se manifestă în termenii cuvântului scris și în contextul unei vaste creații filosofice și literare neîntrerupte și de nedezmințit echilibru, iar la Artaud doar fulgurat, într-o existență de histrion genial, erou torturat al propriei nimicitoare drame.

Pentru amândoi, cuvintele cheie sunt misterul, metafizicul, cosmicul, și ele structurează o lume ce tinde spre ilimitat, "dezmărginit", transcendent. La fiecare dintre ei, simbolicul, polisemia, polifonia sunt aspirațiile fundamentale ale discursului teatral.

Chiar dacă la Artaud categoriile sunt configurate prin limbajul gesturilor, în act scenic, iar la Blaga prin sistemul gesturilor verbalizate în scris și al conceptelor evanescente, ce-și caută expresia și își găsesc manifestarea în inefabilul îmbinărilor de cuvinte, vibrând aburos, imponderabil, deasupra, dedesubtul, în jurul lor. În această tensiune dintre rostit (configurat gestual) și nefăptuit (nerostit, reprimat ca mișcare) există o infinitate de virtualități spre care au tins amândoi, acel inexprimabil magic care împinge mai departe limitele artei teatrale și care trebuie recuperat, înfăptuit, actualizat în spectacolul scenic.

Conduc de intuiția sigură care l-a inspirat să recunoască factura profund originală a poeziei blagiene încă de pe când *Poemele luminii* erau în manuscris, Sextil Pușcariu, marele lingvist care a vegheat destinul literar al lui Blaga, a fost și în cazul dramaturgiei sale cel dintâi (dar, din păcate, singurul!) care a remarcat teatralitatea novatoare a "misterului păgân" *Zamolxe*. L-a creditat încă înainte de

*Su nu strivesc corola de minuni a lumii*

*Su nu strivesc corola de minuni a lumii  
 Și nu ucid  
 Cu mistea tainelor, ce le'ntălesc  
 În calea mea  
 În flori, în ochi, pe buze ori morțiuite...*

a fi scris, când, în vara lui 1920, Blaga i-a expus pe larg proiectul piesei sale: "Cred că Blaga are materie să scoată întâiul nostru poem dramatic filosofic din acest obiect", nota Pușcariu în *Memoriile* sale la 4 iulie 1920.

Peste un an, când Blaga i-a citit în întregime *Zamolxe*, Pușcariu era încântat de realizarea "misterului păgân", remarcând "figurile-idei ale acestui panteist plin de admirație pentru tot ce e frumos în lume" și uluit "cât de stăpân e Blaga pe limba românească, pe care o mlădiază după gândurile cele mai subtile, fără a avea nevoie, "nici de vorbe nouă, nici de neologisme" (*Memorii*, p.533). Nu va ezita să-l recomande spre premiere imediat după editare, subliniind în referatul său teatralitatea evidentă a acestei piese:

"Dacă poetul va găsi un director de scenă de mare talent – afirma Sextil Pușcariu în raportul de premiere a piesei, la 3 ianuarie 1922 (reprodus în *Cugetul românesc*, nr.2, martie 1922) – care să dispună de toate mijloacele unei montări moderne, poemul lui poate fi și reprezentat. Blaga a pus unui regizor abil o problemă dintre cele mai interesante și i-a ajutat la realizarea scenică a tablourilor prin indicații care denotă că el are în mare măsură și viziunea descrierilor sale. Și nu mă gândesc numai la parantezele cu indicații

scenice, ci chiar la versurile sale din care se desprind uneori imagini și atitudini de o rară plasticitate". Cărturarul plasează misterul dramatic în zona teatrului-imagini, de mare actualitate astăzi, subliniind factura deplin scenică, încorporată verbal atât în dialog, cât și în didascalii.

*Zamolxe* al lui Lucian Blaga pune în ecuație dramatică momentul istoric crucial, de mare cuprindere temporală și spațială, al unui salt ontologic și gnoseologic, al unei noi concepții despre lume și existența omului în univers. Acestea generează o nouă metafizică, producând o decisivă mutație în conștiința ontică și religioasă a dacilor, a lumii lor. Panteismului și titanismului profetic al cărui mesager se face acest erou civilizator propovăduiește un nou mod al oamenilor de a se raporta la divinitate și la viață, o nouă conștiință de sine: liberă, plenară, pătimașă, în consens cu natura umană intimă și menită să potențeze existența în întregul ei.

Concizia verbală, imagistica luxuriantă, violența întâmplărilor, simbolistica situațiilor, personajele tratate categorial, polisemia discursului, radicala noutate de tratare a limbajelor scenice dau o pondere fără precedent în teatrul românesc conflictului de o neobișnuită anvergură istorică și categorială, de certă propensiune metafizică.

Percepute prin această grilă organică, debarasată de toate prejudecățile care s-au sedimentat și s-au consolidat în timp, de la primele abordări improprii, dramaturgia blagiană se dezvăluie în toată neobișnuita cuprindere și generoasa ei teatralitate în toate cele zece piese, de la *Zamolxe* la *Anton Pann*, cu modificările suferite pe parcursul unui sfert de veac, din 1921 în 1945.

Sextil Pușcariu releva concizia discursului în *Zamolxe*, dar și o sumedenie de alte inovații tematice și formale: "Poemul dramatic al lui Blaga are multe calități: o idee originală ca sămbure, din care se desprinde o înălțătoare credință că totul în lume e menit să plămuiască mai-binele, desăvârșirea ce cumpănește însutit chinurile facerii; o serie de tablouri zugrăvite artistic cu evocarea discretă a unui mediu plin de farmecul vechimii și o bogăție neobicită de frumuseți de amănunt".

Indecis între a aprecia sau a critica concizia (care va fi atât de prețuită de Artaud și de arta teatrală contemporană, derivată din acesta), Sextil Pușcariu evidențiază stilul sintetic-revelator al discursului dramaturgic: "Pentru un poem dramatic care voiește să răscolească în noi cele mai ascunse tainițe ale sufletului, *Zamolxe* are proporții prea mici", consi-

Vreau să joc!

O, vreau să joc, cum niciodată n'am făcut!  
 Să nu se simtă Dumnezeu  
 În mine  
 Un rob în temniță — încătușat...

dera învățatul. "Ca și în volumele sale de versuri anterioare, și de astă dată, Blaga s-a mulțumit mai mult cu schițarea unui subiect, dezbrăcându-l de tot ce ar putea părea umplutură și arătându-ne ideea în toată puritatea ei. Ideea aceasta răsare curată, ca apa cristalină de izvor, dar ca și acesta, curge într-o șuviță prea subțire ca să poată dezvolta toată puterea ascunsă în undele sale".

Pentru această degajare de energie e într-adevăr nevoie de transubstanțiere scenică, de punere în act, numai montarea fiind capabilă să transforme din latență în potență extraordinarele subtexte și contexte ale discursului, încredințat specific tuturor limbajelor teatrale cuprinse doar provizoriu și incomplet în cuvinte.

"Blaga e un concentrat – sublinia Pușcariu – un înfocat adept al economiei, pe care în artă o crede o condiție esențială. De aceea, și în limba sa el apare adesea ca un înnoitor cu împărăchieri de vorbe neobicinuite, dar care cruță multe circumscriseri greoaie."

Încadrându-l cât se poate de exact (nimeni n-o va mai face cu aceeași precizie) în contextul Wagner, Hauptmann, Nietzsche și revelându-i dimensiunea filosofică (din păcate, ulterior considerată abuziv de ceilalți comentatori drept argument al lipsei

de calitate scenice), Sextil Pușcariu diagnostichează cu precizie atât tipul de teatralitate pe care îl va configura Blaga, cât și modelele reale la care s-a raportat. Lingvistul remarcă cel dintâi capacitatea de transcendere semantică a discursului dramatic, capacitatea lui conotativă firească, organică, noua valorizare a limbajului: "o limbă de o curățenie cristalină, în care neologismele lipsesc aproape cu desăvârșire și care fără nici o efortare a cuvintelor noastre de toate zilele exprimă cele mai adânci idei, cu aceste cuvinte uzuale, moștenite din părinți, pe care le înnobilează prin fericite împerecheri și prin nobile nuanțe de înțeles ce i le împrumută".

În fapt, Sextil Pușcariu remarcă polisemia discursului dramaturgic blagian, prin care scriitorul deschide, neobservat, o nouă eră în teatrul românesc și în dramaturgia originală. Impresionant e la Blaga mecanismul teatral, extrem de puternic, îngropat în discursul poetic prin verbalizarea minuțioasă a limbajelor scenice, din perspectiva noii dinamici spectaculare a începutului de veac avangardist.

Lucian Blaga practică un teatru al imaginii, în care verbul colaborează cu înscenarea manifestă, înscrisă în text, în linii accentuate, în care eclerajul, gesturile, mișcărilor de grup,

dansul ceremonial, atitudinile, mimica și pantomima (individuale sau colective), scenele de violență sau proiecțiile onirice, crima sacrificială, recuzita, decorul, eroii configurează antropologic un spațiu, un timp, o etnie, categorii naționale, particularități înconfundabile, personalități de importanță universală, definatorii în mod esențial, prin raportările lor la contextul istoric.

Spațiul comportă o conflictualitate magmatică, cu propria ei mecanică țesută din opoziții și contraste, fundamental viu, dinamic, potențiator al unui destin manifestat tensional.

În aceeași măsură, timpul e un palimpsest de reliefuri supraadăugate pentru a realiza acea grosime temporală sincretică, totalizatoare, acea verticalitate geologică a clipelor ce concentrează în ele prezentul etern, cu toată istoria lui. Conținutul productiv, generator de ființă, de acțiune, de atitudine, de sens global, sintetic, revelator, pe axa trecut-prezent-viitor, ce se manifestă fulgurat, în țâșniri instantanee.

Conflictul nu are o curgere lină, graduală, ci sunt acumulări fluviale de determinări, menite să declanșeze în clipe, arderea bruscă, fără zgură, a unei implozii existențiale.

Intrigile se încarcă iradiant de simbolistică ontică și ontologică, alimentate în adânc de o înțelepciune

## Zorile

Ai nopți, cari ți s'asează grele ca de plumb  
 De suflet și pe gânduri și pe visuri și pe vrei; —  
 Noți negri în care pieptul ți tresare de furcuni,  
 Ce nu le spui —  
 Și cu cari întreg trecutul ți se pare în fața  
 Și orice clipă ce mai vree — de prisos . . .

străveche, reconsiderată cu ochi noi, din perspectivă universală. Discursul dramaturgic curge opulent, capricios, când fluvial, când înghițind în subterană progresia acțiunii ce reapare apoi brusc, plenar, definitiv, în situații explozive.

Blaga instaurează o ritmică specifică, complet nouă, cu fiecare piesă instituind un ritm insolit, tonalități și volute impare, ezități semnificative ale mișcării, opriri și tăceri, într-o orchestrare de mare rafinament ce se cere mereu și mereu redescoperită spectacular, reasezată în unicitatea sa ireductibilă.

Fiecare dintre piesele blagiene, concepute ca episoade teatral-dramatice ale unei ample epopei naționale, alcătuiind o frescă realizată procesual, din capitole cruciale, emblematice, ale unei istorii milenare, devine prilejul unei recuperări culturale specifice, prin recurgerea la forme spectaculare ceremoniale. Dramatizări ale unor cuprinzătoare capitole dintr-o geneză etnică, structurate după formula misterială, piesele constituie tot atâtea instituii moderne ale unor forme teatrale diverse: misterul antic (*Zamolxe*, 1921), scenariul misterial renescentist (*Tulburarea apelor*, 1923), "jocul dramatic" expresionist (*Fapta*, 1925), pantomima misterială medie-

vală (*Înviere*, 1925), drama psihanalitică (*Daria*, 1925), tragedia instauratoare (*Mesterul Manole*, 1927), misterul simbolist (*Cruciada copiilor*, 1930), fresca istorică (*Avram Iancu*, 1934), parabola biblică (*Arca lui Noe*, 1944), jocul cu măști (*Anton Pann*, 1945).

Tot atâtea forme dramaturgice recuperatoare care refac, în atmosfera permisivă a modernismului acestui veac, istoria străveche a genurilor și formelor teatral-dramatice preponderent nonaristoteliene, de care istoria neprielnică, plină de vicisitudini repercutate nu numai în existență, ci și în cultură, ne-a privat la nivel național. Dramaturgia blagiană izvorăște din adâncul sentiment de frustrare în fața istoriei — laitmotiv al gândirii blagiene — dintr-un generic "dacă ar fi fost să fie" manifestat într-un secol erudit.

Primele cinci piese blagiene, respectiv, jumătatea creației sale dramaturgice, sunt scrise și tipărite în răstimpul celor șase stagioni în care s-a derulat meteoric avangarda teatrală românească (1920-1926), concentrând în câțiva ani, într-o manieră specifică, toate mișcările novatoare ale scenei apusului european.

Organic legate de această avangardă teatrală și situate în linia ei cea mai avansată, fără ca Lucian Blaga să facă parte propriu-zis din vreo grupare, cele cinci piese: *Zamolxe*, 1921, *Tulburarea apelor*, 1923, dar mai ales cele scrise în 1925: *Fapta*, *Înviere* și *Daria* au reprezentat tendințele acesteia în spațiul românesc, în modul cel mai simptomatic, fiind și izbânzile ei dramaturgice cele mai de seamă. Piese ale unui creator de mare originalitate și independență, care a afirmat de la început că nu vrea să reprezinte pe nimeni, vrea doar să fie el însuși, în mod deplin, ele se întemeiază pe o informație inegalabilă în ceea ce privește teatrul universal și tendințele lui, atât sincronice cât și diacronice.

Lucian Blaga și-a propus de la început — și a izbutit în tot ce a scris — să-și manifeste personalitatea inconfundabilă, urmărind să edifice o operă culturală în care dramaturgia primei perioade de creație (1920-1925) e convergentă, în bună măsură, ca finalități — dar nu sub influență, ci dintr-o pornire proprie — cu manifestele avangardei teatrale românești, reprezentată de grupările: Teatrul Nou (1920), Studio (1921), Insula (1921), Poesis (1922), Teatrul sintetic (1925) etc. și își găsește

## Pământul

Pe spate ne-am întins în iarbă: Tu și Eu...  
 Vădusem topit ca ceara a arșița de soare  
 Cugea dealurile peste nișighi ca un râu...  
 Păcere-apăsătoare sta pământul —  
 Și-o întrebare mi-a căpat în suflet până'n fund:

adevăratul timbru spectacular și teatral-dramatic numai abordată din această perspectivă. Ignorarea acestei grile de abordare a determinat descumpănirea și incertitudinile stilistice spectaculare, raportările improprie, tonul fastidios, și artificial al lecturii, interpretările monocorde ale întregii creații din perspectiva unei poetici tradiționaliste, clasiciste sau realiste, care a perceput mai cu seamă derogările în raport cu normele realismului decât specificul imanent acestei dramaturgii.

Bizuit pe o inițială viziune antropologică, Lucian Blaga va conserva mai cu seamă la început, până în 1925, o atitudine modernistă echidistantă, care va acorda prioritate expresiei stilizate, esențializării, abstractului în virtutea unui așa-zis "expresionism", pe care Blaga în definea ca o categorie tipologică prezentă în toată istoria culturii, ca stilul cultural ce promovează valoarea "absolut", raportarea la principiu, cosmic, categorial — în cultura europeană medievală și modernă, în cultura populară românească, în spațiul extraeuropean (la egipteni, indieni, japonezi, chinezi etc.). În consecință, va profesa un sincretism și un eclecticism în evident consens cu modelele pe care le propune pe plan mondial (de la Strindberg și Claudel,

la Wedekind și Werfel, de la Kaiser la Shaw și Pirandello) și care actualizează, de fiecare dată, o încărcătură culturală, antropologică de neobișnuită capacitate de iradiere și semnificare.

În articolul *Teatrul nou* — inclus în eseul *Noul stil*, 1925, alături de Van Gogh (pictură), Nietzsche (filosofie), Sculptura nouă și Fizica nouă — Lucian Blaga subliniază tendințele antinaturaliste și antimimetice ale teatrului european al epocii, marele avânt al artei regizorale și al artei actricești, ca și modificările profunde ale structurii dramei. Acestea corespund tendinței "de spiritualizare a teatrului", precizează Blaga, care "se schițează pe un fundal metafizic". Piesele lui Claudel sau Werfel, observă dramaturgul, ca și ale lui Strindberg și Wedekind, Kaiser, Shaw și Pirandello, sunt complet diferite de ceea ce s-a scris înainte prin compoziție și categorii textuale: "Culminează de obicei în anume momente de ridicare extatică a personajelor, în misterioasa sete de conversiune sau de magică transfigurare.

Chinurile sufletești și elanurile spirituale ale personajelor, intriga și nodurile acțiunii se dezleagă cu un gest spre altă lume". Ele pun la contribuție religia, reflectă "esențialul firii omenești", "animalitatea, vam-

pirul, glasul crud, impersonal al instinctului", crescând ireal personajele, dându-le "proporții halucinante" (ca Strindberg și Wedekind). Sau comprimă dialogul, desfășurând "acțiuni, fără de vreo însemnătate anecdotică, culminând în conflictele de idei-forțe" (ca G. Kaiser), personajele configurându-se "contrapunctic", ca "exponenți ai unor puteri impersonale, angajate în ciocniri care macină sau salvează", "împinse spre fapte de demonia energiilor dezlănțuite". "Deznodământul pieselor e adesea vizionar și deschide perspective unei vieți mai înalte".

lată definite cu o extraordinară capacitate sintetică nu numai tendințele teatrului european, ci și concentrată poetica blagiană însăși. Tocmai de aceea, dramaturgul, autor al *Dariei*, piesă scrisă în același an 1925, se referă și la Shaw și Pirandello, care "aduc pe scenă problematica vieții moderne", recurgând la dialogul "dialectic", cu situații înadins alese pentru ca „personajele să se mențină cât mai mult posibil pe plan de discuție” și cu personaje ce "se schițează vorbind spiritual, superficial, adânc", "ca fantome jucăușe", mânuite de autor ca ipostazieri ale "propriului său «eu», multiplicat". "Arta dramatică, precizează simptomatic Blaga, oferă

## Gorunul

În limpezii depărtări aud din pieptul unui turu  
 Cum bate ca o inimă nu clopot —  
 Și'n svornuri dulci  
 Tui pere,  
 Că stropi de limuză tui curg prin vine, nu de sânge..

autorului prilejul de a se împărți într-o seamă de «euri», pentru a combate mai viu o prejudecată sau pentru a vădi interesant o teză filosofică”.

\*

Una dintre cele dintâi experiențe hotărâtoare pentru formarea lui Lucian Blaga, patima cititului, s-a declanșat în mod simbolic, sub zodia teatrului și a geniului tutelar, al viitorului scriitor, Goethe. Descoperind un număr vechi din revista *Convorbiri literare*, micul Lucian nimerește peste un fragment din *Faust*, în traducere. “Aceasta a fost lectura decisivă ce a deșteptat în mine, la vârsta de 13 ani, cea mai nesățioasă patimă a cititului”.

Hotărâtoare pentru lecturile predilecte ale scriitorului, în care dramaturgia va constitui o permanentă preocupare, întâmplarea dobândește o importanță simbolică (sub acest auspiciu e evocată), ca foarte multe evenimente din itinerariul existenței scriitorului. Ea marchează un moment dintr-un șir de întâmplări în care e, rând pe rând, protagonist, spectator, regizor, autor, mai în glumă, mai în serios, condus parcă de destin spre teatru.

Baza concepției teatrale a lui Lucian Blaga și a modului său de a scrie

teatru a constituit-o manualul de *Teoria dramei* de dr. Iosif Blaga, profesor la Liceul “Andrei Șaguna” din Brașov, pe care a studiat cu o fervoare înainte cu trei ani de a-i fi pretinsă prin programa școlară.

Configurată de timpuriu și cu temeinicie în spiritul poeziei clasice și realiste, fondată pe *Poetica* aristoteliană, pe mimesis și estetica iluziei scenice, cu perfecta însușire a categoriilor estetice și textuale, ea a fost fundamentată și consolidată prin studiu personal, cu nenumărate lecturi estetice, îmbogățite pe parcursul întregii vieți.

În contact cu orientările de avangardă și cu expresionismul, în primul rând, începând din 1917, când la Viena a luat cunoștință de acestea, Lucian Blaga s-a preocupat, cu rigoarea pe care a deprins-o de la dascălul său, cu examinarea și asimilarea criteriilor artei moderne. Bizuindu-se pe această solidă formație clasicistă, a procedat, așa cum mărturisește în *Hronic...*, la sistematica adoptare a tendințelor de ultimă oră ale artei moderne. Întemeiat pe profunda cunoaștere a poeziei clasice și realiste, a legilor dramei și ale scenei, Blaga a examinat și a cântărit inovațiile și derogările structurale în ce privește temele, subiectele, categoriile estetice, formale, cate-

goriile structurii și ale compoziției (dialog, acțiune, intrigă, deznodământ, personaj, acțiune), adoptând în mod deliberat, ca o inovație în cuprinsul genului dramatic, iar nu ca un reflex întâmplător al experienței și formației de poet, criteriile *poiesis*-ului, *antimimesis*-ul, estetica stilizării și a ceremonialului teatral sacru. Aceleași opțiuni din perimetrul strict teatral i se datorează forma misterială, structura mobilă, provizorie, în primele cinci piese, în care recurge când la amplificarea dialogului – în maniera conversației – când la restrângerea sau chiar la suprimarea lui (în pantomimă) și la alegerea experimentului ca manifestare a libertății în artă.

Detășarea de lumea intraficțională, tratarea ei în tonalitate grotescă, ironică, tragicomică, onirică, amestecul tonurilor, opțiunea pentru stilizare și autonomia în raport cu realul, poetica mitului, misterului și magicului derivă din lucida situație în răspăr față de arta consacrată și căutarea unei alte tradiții, decât aceea a teatrului românesc. Descoperindu-i întâi pe Wagner și Nietzsche, Lucian Blaga s-a orientat spre tragedia greacă, așa cum a conceput-o filosoful german în *Nașterea tragediei* (1872) și spre teatrul sacru, misterial, promovat de marele compozitor și teoretizat

## Muguri

Un vânt de seară  
 Aprins sărută cerul la apus  
 Și-i icoate rugi de sânge pe obraji...  
 Trântit în iarba rups cu dinți —  
 Gândind aiurea — muguri  
 Unui vlăstar primăvăratie...

începând din 1848 în *Opera de artă a viitorului* și în *Opera și drama* (1851).

Astfel, *Zamolxe*, care fructifică și la nivelul conflictului tiparul nietzschean al opoziției apolinic-dionisiac, se ghidează la nivelul structurii după tiparul tragic așa cum l-a conceput Nietzsche. Elemente ale structurii tragice antice se păstrează și în forma mult mai laxă a misterului medieval, pe care o iau piesele *Tulburarea apelor*, de pildă, sau *Înviere*.

Toate experimentele blagiene beneficiază de o solidă cunoaștere a legilor genului și a categoriilor structurii, ceea ce îi permite să jongleze, în deplină cunoștință de cauză, cu inovațiile și derogările. Astfel, și în *Tulburarea apelor* (1923), personajele se bazează pe arhetipurile elene și pe elemente de ceremonial tragic antic, precum dansul menadic, foarte liber tratat în acest scenariu misterial. La fel, în "jocul dramatic" expresionist *Fapta* (1925), în pantomima *Înviere* (1925) sau în *Meșterul Manole* (1927).

Aceeași îmbinare o găsim în *Fapta*, care folosește arhetipuri antice în construirea personajelor (satirul, menada, ascetul orfic), într-un text sintetic, îndrăzneț, cu inserturi onirice de factură foarte modernă și aservite

unei concepții psihanalitice tematizate în dialog și ilustrate prin intrigă. Secvențele onirice, amestecul de tonuri, grotescul, violența, subiectivismul autorului, care își persiflează personajele (ceea ce îl consacră ca predecesor al teatrului absurd), ambiguitatea tonului și a deznodământului demonstrează aceeași autonomie asumată în raport cu poetica aristoteliană, o etapă experimentală foarte liberă în creația blagiană. Autorul n-a procedat însă niciodată din simplă inspirație diletantă în materie de teatru, condus de condeiul lui de poet. Dimpotrivă! Aceleiași etape îi aparține și pantomima *Înviere*, care recurge la contragerea cvasitotală a nivelului verbal al discursului dramatic, în intenția de a crea un libret dens, un scenariu destinat stilizării gestuale, specifice dansului și suport pentru muzică. El era merit să indice ritmul, dinamica și tonalitatea complexă a desfășurării scenice, comică, grotescă, terifiantă, macabră, cu o acțiune rezultată exclusiv din limbajele nonverbale, chipuri, mișcări, atitudini, ecleraj, măști, costume etc. Limbajele teatrale erau verbalizate în text doar pentru a fi transpuse scenic și toată prozodia lor era destinată a dirija executanții scenici, ca în scenariile Commedia dell'arte.

Tot așa, aflat parcă într-o perioadă de joc cu strategiile textului dramatic, după ce a recurs în *Înviere* la maxima contragere a nivelului verbal ce urma să fie rostit, recurgând doar la retorica poiesis-ului scenic și a stilizării, în *Daria*, Lucian Blaga se întoarce la mimesis, la aparența realistă și strategiile dialogale de factură ibseniană, amplificând discursul dramatic și motivându-l la nivel psihologic și psihanalitic.

Profund cunoscător al esteticii teatrale, al retoricii discursive și al poeziei, în *Meșterul Manole*, Lucian Blaga va opta pentru idealismul mitic, după cum singur va mărturisi, iar în *Avram Iancu* pentru realismul mitic. Discursul va deveni mai dens, compact, dobândind acea factură psalmodică asemănătoare dramaturgiei lui Claudel, care sporește gradul de dificultate al interpretării critice și scenice. Din sintetic și lapidar, discursul devine prolix și opulent, pe alocuri retoric. În *Cruciada copiilor*, scriitorul se orientează spre motivele, atmosfera, ceremonialul dramei simboliste, iar în *Arca lui Noe* va adopta formula parabolică, de tonalitate ambiguă, comic-moralizatoare, în maniera comediilor lui Dürrenmatt. În *Anton Pann* recurge la structura deschisă, carnavalescă a spectacolului cu



Am pătat tău . . .

*Intelepciunea unui mag mi-a povestit odată  
De nu vâl, prin care nu puteam străbate cu privirea,  
Păienjenii, ce-ascunde pretutindeni firea,  
De nu vedem nimic din ce-i aievea . . .*

măști, în totală libertate față de legi și constrângeri. Cu această ultimă piesă, care parcă se complace în a închide cercul prin reintrarea în tradiția românească a teatrului, Lucian Blaga evocă – fără a-și pierde o clipă originalitatea – atmosfera caragialiană și, adesea chiar, aceea a primilor noștri dramaturgi.

Reprezentarea era adevărata ontologie a pieselor de teatru și scopul pentru care erau scrise. N-a afirmat niciodată că scrie teatru pentru lectură și n-a încetat să lupte stăruitor pentru punerea în scenă a pieselor sale – dovadă bogata sa corespondență.

A scris dramaturgie pentru a fi jucată, de aceea piesele sale au un caracter profund dramatic și teatral. În ceea ce-l privește, defectul său a fost nu necunoașterea legilor genului dramatic sau improprietea mijloacelor elaborării pieselor, ci tocmai o competență teatral-dramatică, prin care și-a depășit epoca și comentarii.

\*

Plonjat încă în cursul plămădirii mișcărilor de avangardă în dinamica lor intimă, Blaga se informează, în popasurile sale vieneze, începând din 1917, sistematic, minuțios, cu

rigoarea, luciditatea și spiritul critic care îl caracterizează. Și nu e vorba aici numai de expresionism, aflat înainte și în timpul primului război în cea dintâi fază de constituire (antecedentele expresioniste fiind situate de cercetători în ultimul deceniu al veacului al XIX-lea, începând cu data convențională 1892, când Strindberg s-a întâlnit, la Berlin, cu pictorul norvegian Edvard Munch, autorul celebrului tablou *Tipătul*, la restaurantul "Purcelușul negru"; iar cea de-a treia perioadă fiind considerată cea postbelică, 1921-1929, când curentul a proliferat în toate Europa, perioadă coincidentă și chiar depășind creațiile dramatice de tinerețe ale lui Lucian Blaga), ci de toate tendințele avangardei.

Important este faptul că, prezent fizic, în plin clocot al expresionismului, Lucian Blaga, doar martor exterior al acestei mișcări, ia contact, prin intermediul presei, cu toate mișcărilor de avangardă europene ale celui de al doilea deceniu al veacului al XX-lea. Faptul va avea repercusiuni – dat fiind spiritul său critic și efortul de informare – în dobândirea unei informații la zi, a unei excepționale competențe estetice și a unui tablou sinoptic al mișcărilor de avangardă, față de care se va situa deopotrivă critic, în permanență

urmărind o creație originală care să-l exprime deplin, în mod unic. Indiferent de importanța pe care a avut-o în formarea concepției sale artistice, și în ciuda efortului pe care l-a depus pentru definirea lui în perimetrul românesc, expresionismul este pentru Lucian Blaga numai un reper stilistic, cel mai pregnant, pentru care caută afinități în celelalte curente de avangardă, spre a desluși un spirit al veacului, și înrudiri ale acestuia cu arta populară românească. Urmărește cu consecvență să descopere coordonatele majore ale folclorului românesc, esențialitatea și perenitatea lui, care îi conferă o paradoxală actualitate, datorată aspirației spre absolut, cosmic, geometric. În realitate, Lucian Blaga a optat echilibrat pentru modernism, mai cu seamă în creația dramaturgică și pentru dezvoltarea puternic personală a operei sale, bine înfiptă într-o tradiție comunitară de mare vechime – cultura folclorică, în primul rând.

Apropierea de Cornelia Brediceanu a contribuit la aceeași promptă deschidere și cuprindere europeană a mișcărilor artistice contemporane ale începutului de veac. "Cornelia îmi vorbea despre Francis Jammes, Claudel, Maeterlinck", despre "vitrina actualității". "Adusese cu ea și unele

La mare

Vite răsii;  
Vite verzi în grămăz casole? a lăstari sălbatici  
și vâșpi - asemenea unor polipi, ce-și  
strâng în brațe prada...

cărți franceze, apariții recente, de la Lausanne. În literatura nordică era de asemenea mai avansată decât mine. Eu mă oprișem la Ibsen. Ea citea pe Strindberg și pe Knut Hamsun", povestește Lucian Blaga în *Hronicul și cântecul vârstelor*.

Iată cum destinul conduce la configurarea unui spirit european, informat în ceea ce privește toate direcțiile fundamentale ale artelor contemporane. Numele cu care ia primul contact Lucian Blaga devin repere ale gândirii și creației sale, stabilindu-i și fertilizându-i, în sincronia și sincretismul percepției și asimilării lor, unicitatea geniului, perimetrul panoramic al orizontului cultural, originalitatea operei.

Concomitent, studiind intens la bibliotecă, Lucian Blaga nu numai că aprofundează acești scriitori, dar se cufundă în gândirea filosofică indiană. Această trăire în cultură îi transformă complet imaginarul, orientându-l spre asocierea valorilor celor mai diferite și depărtate în spațiu și timp și depășirea criteriilor clasiciste.

Un "extremism propriu tinereții" îl va caracteriza pe Blaga în modul în care va încerca să impună noul. Plămădind acum, prin studiu asiduu și aprofundat, fundamentele istorice și estetice ale gândirii sale, care vor sta

mai întâi la baza eseisticii (1920–1930), mai apoi la baza filosofiei culturii, Lucian Blaga stabilește și reperele și materia creației sale literare în general, și a celei dramaturgice, în special.

\*

Lucian Blaga a intrat în teatrul românesc în stagiunea cea mai revoluționară a istoriei sale, 1921–1922, și s-a aflat în prima linie a avangardei. "Misterul păgân" *Zamolxe* apărea în decembrie 1921 la tipografia *Ardealul* din Cluj, iar la 3 ianuarie 1922, înainte de a fi apărut vreo recenzie în presă, era distins cu premiul Ministerului Artelor pentru cea mai bună operă poetică din Ardeal. Autorul avea douăzeci și șase de ani, scrisese deja patru cărți, trei dintre ele premiate. Intrase în literatură pe calea regală.

La apariția în volum, în mai 1919, a *Poemelor luminii*, urmată după numai zece zile de volumul de aforisme *Pietre pentru templul meu*, ecoul critic l-a consacrat răsunător pe Lucian Blaga. Recenzate în toată presa românească în termeni superlativi, cărțile deveneau temeiul unui succes de amploare, unic în literatura noastră.

Proiectându-și opera ca o contribuție majoră la edificarea și afirmarea

culturii românești considerată în ansamblul ei, tânărul scriitor a fost preocupat de la început de evaluarea stadiului, șanselor și căilor de dezvoltare, și de configurarea rolului real și a celui ideal al acesteia în context european. Din perspectiva imperativelor comunitare, deriva obligația propriei opere de a evolua pe coordonate fundamentale, majore și de a dobândi o poziție de frunte, dinamică, exemplară, pentru a propulsa cultura neamului în întregul ei.

Dramaturgia blagiană va fi programată de la început pe dimensiunile acestei viziuni totalizatoare, în care categoriile antropologice și cele culturale își vor conserva caracterul arhetipal, nu numai ca fundal circumstanțiator al dramelor, ci ca permanent conflict subsidiar, ce potențează semnificația conflictului manifest (principal), reliefându-l sau aglutinându-l într-o dinamică fluvială, definitorie etnic.

Fie că e vorba de *Zamolxe*, de *Tulburarea apelor*, sau *Înviere*, de *Meșterul Manole*, *Cruciada copiilor*, *Avram Iancu*, *Arca lui Noe* sau *Anton Pann*, discursul dramatic evoluează pe acest dublu traseu al generalității semnificative, categoriale, definitorii la nivel etnic, care se împletește cu conflictul propriu-zis, sesizabil din

## Noi și Pământul

Atâtea stele cași în noaptea asta:  
 Nemomul nopții ține parcă'n mână Pământul -  
 Și suflă peste el scântei ca peste-o iască  
 Năpraznic să-l aprindă...

perspectivă clasică, precizându-l și amplificându-l, conferindu-i adesea o neobișnuită amplitudine și o dinamică capricioasă, cu izbucniri alerte sau stagnări semnificative. Prin Lucian Blaga, discursul dramaturgic va dobândi un caracter epopeic, epic și eseistic, asumându-și funcții de caracterizare spațio-temporală și națională.

\*

Într-un răstimp scurt, de nici doi ani, se produsese schimbări vertiginose în viața românească, modernizarea pătrunzând în toate domeniile existenței: economic, politic, social, cultural. Ritmul accelerat al mutațiilor cuprinsese în iureș artele și literatura, dezvăluind în toată desuetudinea lor inerțiile, stagnarea. "Războiul a precipitat într-un excesiv rezumat câteva generații întregi în artă... O adevărată prăpastie e între ceea ce a fost și ce e azi în viața artistică", observa, pe bună dreptate, Camil Petrescu.

Intrat în publicistică, Lucian Blaga se dovedește tot mai atașat înnoirii literaturii române și sincronizării accelerate cu literatura occidentală. Articolele nesemnate, publicate în rubrica *Note din Voința și Patria* (în care scria alternativ cu Adrian Maniu

și Cezar Petrescu), axate pe probleme de filosofie, proză, poezie, dramaturgie, arte plastice, estetică, muzică, acordau prioritate culturii și artei moderne și contemporane. Mobilitatea erudiției, structura vie, necanonică a gândirii contravenea cu totul specializării tradiționale, Lucian Blaga dezvăluindu-și de pe acum vocația eseistică, capacitatea de definire sintetică, printr-o judecată globală, cu o pătrundere instantanee a manifestărilor celor mai diverse și aparent depărtate, guvernate însă în esență de aceeași idee generatoare. După angajarea lui în publicistică, însă și intrarea în fluxul viu al vieții culturale, tonul său se schimbă, căpătând adesea accente de frondă juvenilă.

*Revolta fondului nostru nelatin* (1921), publicată în revista *Gândirea*, are aspectul unui articol-program insurgent, de pe poziții negatoare, probând "spiritul ofensiv" și militant; "disponibilitatea viitoristă" și "mesianismul" avangardei (Adrian Marino). Adevărat manifest, articolul proclamă o insurecție, denunțând vehement idei valide odată ca anacronice și inhibitoare. În noul context istoric, după înfăptuirea idealurilor de unitate națională, orgoliul latinității, "moștenirea unor vremuri când a trebuit să suferim răsul

batjocoritor al vecinilor care cu orice preț ne voiau subjugăți" devine "lipsit de bun simț". Blaga contestă prejudecățile și automatismele de gândire, vizând resurecția energiei și activismului. În virtutea lor, neagă tradiția general acceptată și, la fel ca toți avangardiștii, reacționează violent, revoltându-se, demascând în termeni duri opacitatea generală.

Cu atitudini nietzscheene, provocatoare, de tânăr profet revoltat (care îl identifică cu eroul său, Zamolxe), Lucian Blaga revendică sfidător dreptul *tineretii* de a repune în discuție comodități de gândire (idee care revine adesea în articolele lui). Subiectivitatea apăsată, gesticulația implicită, adresarea directă, dialogizarea (implicarea unor ipotetici adversari în discurs), probază procedee ce țin de retorica avangardistă a manifestelor: "Tineretea ne îndeamnă să turburăm idealul lesnicios al celor mulți îngâmfăți, aruncându-le în suflele o îndoială. Să ni se ierte tineretea. Se va zice că spunem mituri. Ei bine, numiți-le basme. Avem însă convingerea că adevărul trebuie să fie expresiv - și că miturile sunt prin urmare mai adevărate decât realitatea."

Sub tonul insolent, revendicativ, armătura teoretică e solidă, Lucian Blaga bizuindu-se în întreg articolul

Liniște

Atâta liniște-i în jur de-mi pare că aud,  
Cum te liberezi de geamuri năfoase de lăună...

În piept  
Nu se trezesc în glas străin  
Și-mi cântec cântă-mi mine-un dor, ce mi-i al meu..

pe categoriile tipologice avansate de Nietzsche în *Nașterea tragediei* (1872), dionisiacul și apolinicul. Din perspectiva acestor categorii interpretează structura etno-genetică, echivalând fondul tragic cu dionisismul (exaltarea, vitalismul, dez-mărginirea) și fondul latin cu apolinismul (echilibrul, norma, simetria). În aceeași perioadă, Lucian Blaga este preocupat de opera lui Fr. Nietzsche, despre care va publica câteva articole, ulterior înglobate în volumele de eseuri *Fetele unui veac* și *Fenomenul originar* (1925). Viziunea nietzscheeană a conflictului și sintezei superioare în tragedie a celor două categorii tipologice, apolinic și dionisiac, va ghida structura dramaturgică a "misterului păgân" *Zamolxe*. În căutarea scenariului arhetipal de dramă, tânărul scriitor se întoarce spre "fenomenul originar", tragedia elină, așa cum fusese ea interpretată de filosoful german. Blaga concepe «misterul păgân» analogic și procesual, ca mit fondator, ca instaurare a unui mit originar. Inserturi teoretice și inserturi poetice, formule aforistice de maximă percutanță migrează dinspre un text spre altul, de la manifest la dramă și de la «misterul păgân» spre eseu, în maniera proprie avangardei.

Dimensiunea etnică pe nedrept ignorată ("fondul nelatin", care se revoltă) izbucnește ea însăși în manifestări de răscoală (o furtună care sfârtecă), cerînd o legitimă repunere în drepturi a strămoșilor uitați. Ființa națională devine sediul unei eredități simbolice care-și revendică integral drepturile.

Anticonformismul afișat se traduce acum, în focul argumentării, prin premeditate licențe instigatoare și bravură tinerească, în care îi putem prevedea pe "huliganii" generației lui Mircea Eliade (chiar dacă ulterior Blaga s-a dezis de el): "Din partea noastră, ne bucură când auzim câte un chiot ridicat din acel subconștient barbar, care nu place deloc unora. Așa cum o înțelegem noi – într-adevăr nu ne-ar strica puțină «barbarie»."

În excesele declarative ale avangardei, Lucian Blaga își clamează, ca în multe articole din acei ani, încrederea în propria devenire etnică, în termenii unor priorități ideale foarte specifice patetismului manifestelor. El vrea cu orice preț să impună o *atitudine*, discursul său fiind un monolog ce alternează argumentarea cu surpriza, proclamația cu insolenta, interogația retorică cu sfidarea, negația violentă cu afirmația tranșantă și exagerarea. În același

timp, el depășește în permanență condiția literară vizînd existența națională și concepția asupra ei și urmărind un efect mobilizator imediat. Paragraful ultim, polemic, plusează sfidător: "Cei ce aparțin trecutului cu pozitivismul lor sec sau neastâmpărat vor mormăi în barba lor apostolică: e un romantic. Ca să nu le las nici o îndoială, mărturisesc: un romantic? – într-un *singur* înțeles, da. Și anume întrucât am convingerea că adevărul trebuie să fie expresiv și că miturile sunt prin urmare mai adevărate decât realitatea."

Discursul subiectiv, liber, pătimaș, atât de surprinzător la autorul volumului *Pietre pentru templul meu*, îl impune de astă dată în primul rând ca *personaj*, care ia în răspăr tezele sfinte, încetățenite prin rânduiele acceptate și care nu se dă în lături a avea atitudini ireverențioase față de susținătorii lor. El îi personalizează în text – într-o manieră care îl sugerează pe Iorga – evocând, *avant la lettre*, figura înțepenită a Profesorului cu barbă din *Capul de rățoi* de George Ciprian. Cu aceeași familiaritate arțăgoasă, textul exprimă în ultimul paragraf un crez antipositivist, antiraționalist, antimimetic, formulându-l ultimativ, telegrafic, ostentativ.

Mai e de mirare că, în noua ipostază de avangardist turbulent și intratabil,

## Dorul

Petar îți teau mireasa și-ți cu prind abrazi  
 Cu palmele- amândouă, lum cuprinsi în suflet o nimune  
 Ne ardo-a praznicul, ochi în ochi, cum stău —  
 Și tate, fa-mi dopesti: „Mi-asă de dos de tate!”

Lucian Blaga și-a atras antipatia, suspiciunea și negația generației mature a universitarilor din toată țara, cu excepția lui Sextil Pușcariu?

\*

În martie 1922, tânărul jurnalist salută cu entuziastă promptitudine colaborarea Companiei "Bulandra" din București cu regizorul expresionist Karlheinz Martin. Evenimentul acesta, cel mai de seamă al vieții teatrale după război, va contribui decisiv la modernizarea accelerată a teatrului românesc. Prezentat pe larg de presă care îi relatează detaliile, dând ample reportaje despre modul cu totul deosebit al lui Karlheinz Martin de a lucra cu actorii (față de practica obișnuită, tradițională a regiei românești), evenimentul a produs unul dintre acele salturi posibile numai în teatru – dată fiind publicitatea acestei arte și atmosfera de emulație în care se desfășoară. Spectacolele montate de regizorul german au devenit placa turnantă de la care încolo s-au despărțit și s-au înfruntat spiritele, inovația deschizându-și drum legitim în regie, acceptată și apreciată de profesioniștii teatrului și de public.

Și de astă dată, Lucian Blaga s-a angajat prompt și tranșant în bătălia

pentru impunerea înnoirii, cu același ton revendicativ, în numele "tinerei generații", înfierând drastic inerțiile:

"Un teatru din București a avut fericita inspirație - scria el într-o *Notă* din 29 aprilie 1922 – de a invita pe unul din cei mai cunoscuți regizori moderni, pe Karlheinz Martin, care a pus în scenă câteva piese. Primirea ce i s-a făcut – *contrazisă doar de câțiva rânzeșiți în tradiția romantică* [s.n.] – dovedește că sufletul bucureștean atât de primitor e capabil să țină pasul cu apusul și că mâine-poimâine va aduce el însuși o îmbogățire spontană a ideii primite de la alții. E tot ce se poate dori din partea unei *generații tinere* [s.n.] – îmbogățirea și nuanțarea unui curent embrionar, dar general european – care prin lupte entuziaste e pe cale să cucerească scena în toate țările".

La curent cu toate orientările teatrale apusene, Lucian Blaga prezintă față de polemic în raport cu conservatorii (tonul e insultător) tendințele revoluționare ale regiei și dramaturgiei înnoitoare, punând accent deosebit, cu maximă comprehensiune, pe probleme *viziunii scenice* a textelor. "Teatrul nou, sublinia el în aprilie 1922, cucerește pretutindeni tot mai mult teren. Regizori talentați au enunțat principii noi de înscenare. Astfel chiar și piesele clasice, care,

fie zis între noi, în haina lor tradițională nu ne mai impresionează tocmai atât de zgometos cum le place profesorilor de liceu să creadă, câștigă mult prin interpretarea simplificată, redusă, exagerată uneori în stil «expresionist»."

Sintagma "stil expresionist", folosită de Blaga în aceeași accepțiune tipologică pe care o va defini în *Filosofia stilului* (1924), desemnează esențializarea și stilizarea decise de orientarea spre absolut și abstractizare (gen proxim și pentru expresionismul german al începutului de veac XX, acesta fiind numai una dintre manifestările particulare ale unei tendințe stilistice proprii întregii arte de avangardă contemporane). Și atunci când se referă la arta regizorală, și atunci când comentează dramaturgia, Lucian Blaga are în vedere toată arta modernă, tinzând să definească modernismul ale cărui antecedente le găsește în secolul al XIX-lea. "Nu e vorba aici, arată el, de o modă, ci de un curent care-și are rădăcinile în sufletul dornic de o lume nouă, de aici și de pretutindeni. Curentul acesta pregătit de înaintașii mari consacrați de conștiința europeană, reinvie de fapt procedee artistice de mult uitate, pășind pe urmele unui Dostoievski sau Strindberg. Cei care fulgeră împotriva

## Legendă

Strălucitoare în poarta raiului  
 Sta Eva:  
 Privea cum raulele aurugului se vîdeau pe boltă  
 Și viațoare  
 Mucă din mărul,  
 Ce i lăsat nis ispită dar pelui...

acestei noutăți sunt de obicei în necunoștință de cauză și se aruncă singuri în situații ridicole, comparabile doar cu a cavalerului ce se luptă cu morile de vânt.”

E evidentă și de astă dată tonalitatea provocatoare a discursului avangardist, chiar dacă și acum textul substanțial este transmis doar într-o *Notă*. El concentrează într-un spațiu mic o mare densitate de informație vizând de pe acum (cu doi ani înainte de publicarea *Filosofiei stilului*) o schimbare a mentalității, impunerea unei concepții nonmimetice în artă: “Teatrul în străinătate trece de câțiva ani printr-o revoluție evidentă, care-l îndepărtează tot mai mult de natură. Se trag ultimele consecvențe ale definiției că arta e rațiune prin excelență, care nu e deloc obligată să reproducă o lume din care și așa avem prea mult. Toate tendințele de a crea un teatru nou de simplificare extremă, de viziune, de idee și de gesturi extatice sunt cunoscute în Germania sub numele de expresionism.” Deodată însă, Lucian Blaga procedează la lărgirea semnificației acestui concept (așa cum o face și în legătură cu arta regizorală), cu o insistență care demonstrează că vrea de fapt să identifice și să impună tendințele generale novatoare ale artei contemporane, dar nu un curent anume. Prin demersul său, Blaga se

situează echidistant față de poeticile particulare ale tendințelor, încercând “posibilitatea de a explica o diversitate de școli și inițiative individuale prin intermediul unei categorii critice, unitare și în același timp flexibile” (Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*), ceea ce înseamnă definirea modernismului. “Să nu se creadă însă că expresionismul e un curent specific germanic”, spunea Blaga în articolul despre Karlheinz Martin din aprilie 1922. “Numai numele generic derivă de acolo. În realitate, aceleași tendințe s-au ivit simultan și în alte țări. În Italia și Franța, ca să vorbim de țările cari sufletește ne sunt mai apropiate, găsim același clocot de ideale noi. Între estetica germană de azi și ideile lui André Gide e o diferență de nuanță. Teatrul lui Paul Claudel a stârnit de la început entuziasm în țara nemțească, iar Wedekind se joacă în aplauzele publicului din Italia. E o frăție intelectuală a contemporanilor. Teatrul nou cucerește pretutindeni tot mai mult teren” (*Teatrul nou*, 1922). Iată schițate prima oară reperate universale ale dramaturgiei blagiene, care, privită exclusiv din perspectiva restrictivă a dramaturgiei expresioniste germane, își pierde tocmai specificitatea: expansivitatea, suplețea, mobilitatea stilistică și

ideatică. Or, calitățile specifice ale pieselor sale sunt tocmai libertatea imaginativă și creatoare, suflul universal, orizontul vast cultural pe care îl activează în imaginarul receptorului-interpret, fie el regizor, spectator sau cititor.

Evident, Lucian Blaga păstrează de la început o detașare echidistantă, declarându-se în fapt adeptul unui modernism cuprinzător, suplu. Aceasta impune cel puțin precauție în interpretarea teatrului său doar ca o derivație directă a expresionismului german.

Consemnând prompt fenomenul înnoirii posibile în teatru prin montarea celor patru piese: *Pelicanul* și *Beție* de Strindberg, *Nyu* de Osip Dimov, *Lisystrata* de Aristofan de către regizorul Karlheinz Martin, Lucian Blaga nu exagerează câtuși de puțin subliniind efectul extraordinar asupra spectatorilor. Publicul s-a dovedit, într-adevăr, foarte disponibil, primind cu entuziasm noul tip de teatru. În felul de a comenta faptul, Blaga însuși este conștient de rolul important ce revine spectatorilor, solicitați în teatrul de avangardă să coopereze activ coparticipativ la înfăptuirea spectacolului.

Lucian Blaga, care scria într-un cotidian din Cluj la acea dată, își propunea deopotrivă o precizare terminologică, dată fiind utilizarea

## Lumina

Lumina ce-o simt  
 Mă rălindu-mi în piept când te văd,  
 tare nu e nu stop din lumina  
 Creată în ziua diutai, —  
 În lumina aceea nsetată adânc de viață?...

foarte frecventă a termenului expresionism în presa românească literară și teatrală (în cotidianul *Rampa*), de pildă, care dădea ample relatări, după 1919, despre toate curentele, dar mai ales despre expresionismul german. Și deopotrivă își propunea o finalitate atitudinală, încercând să înfrângă inerțiile tradiționaliste ale publicului și criticii. Mai cu seamă în provincie, teatrul clujean, înființat doar de trei stagioni (la 1 decembrie 1919), fiind mult rămas în urmă față de cel bucureștean.

Printr-o surprinzătoare mișcare tactică – aidoma Magului din *Zamolxe* –, în același scurt articol, Lucian Blaga dă atacul la unul dintre promotorii tradiționalismului: Nicolae Iorga. Interpretând dramaturgia lui Iorga într-o viziune expresionistă, Blaga nu făcea altceva decât să proiecteze în spațiu, în mod personal și creativ, liber, piese a căror structură nefinisată o interpretează ca un virtual scenariu provizoriu, apt pentru inventivitatea regizorală. Dincolo de modernitatea atitudinii hermeneutice, era vorba și de o strategie persuasivă disimulată, aceea de a-l atrage pe marele istoric la sentimentele mai bune față de curentele înnoitoare și față de modernism, în general, sugerându-i, că, fără să știe, era în pas cu vremea. Era, de asemenea, poate un mod elegant și jucăuș de a-l tachina,

răspunzându-i fin la acuzația de "perversitate", pe care istoricul o adusese nedrept (poate chiar în necunoștința textului) piesei *Zamolxe*.

"Suntem de părere, – spune Blaga – că după ce se va juca piesa «Pelicanul», să se monteze și piese românești în același stil expresionist. Îndeosebi piesele lui Iorga se potrivesc de minune cu acest fel de interpretare, teatrul d-sale fiind cel mai expresionist din literatura noastră."

Această optică valorizatoare, fructuoasă scenic pentru că desăvârșește spectacular imperfecțiunile textului, infuzându-le sens prin limbajele spectaculare imaginate, după al doilea război mondial – în cuprinsul unei noi avangarde va deveni o practică obișnuită. La mijlocul deceniului șapte (1966), în perimetrul criticii românești, Alexandru Paleologu, cel mai interesant dintre exegeții dramaturgiei bliagene, care demonstrează teatralitatea ei și luptă pentru punerea ei în scenă, va propune și el reconsiderarea din acest unghi, cu totul modern, a pieselor lui Nicolae Iorga.

Dat fiind decalajul considerabil între ritmul modernizării artei teatrale în capitală față de inerțiile naționalelor din provincie, Lucian Blaga insistă asupra însemnătății procesului de

modernizare interpretativă. Până la venirea regizorului german, "arta noastră era tot în epoca ei de pubertate romantică, cu decoruri ieftin feerice și cu actori de gesturi largi și graiu solemn de Ștefan cel Mare à la Nottara. După plecarea lui Karlheinz Martin s-a simțit pretutindeni o tendință de a reduce gravitatea retorică și de a da cât mai multă expresie și atmosferă atât prin scenărie [expresia e tocmai cea folosită de Iosif Blaga în *Teoria dramei*] cât și prin joc".

Timp de doi ani, între 1922-1924, când în ziarele *Voința* și *Patria* Lucian Blaga va recenza viața culturală (alternativ cu Adrian Marino și Cezar Petrescu, în aceeași rubrică *Note*), dramaturgul va urmări nu numai spectacolele clujene, ci și fenomenul teatral românesc în general, raliindu-se tentativelor avangardei teatrale românești de a-l sincroniza cu tendințele artei occidentale.

Toate acestea (și încă multe altele!) recomandă experimentului teatral viu și îndrăzneț întreaga sa creație dramaturgică, pe nedrept acoperită de praful bibliotecilor.

(Fragmente din cartea *Lucian Blaga și Teatrul, vol. I, Insurgentul*, în curs de apariție)