



Mariana MIHUT
și Silviu
STĂNCULESCU
în
Meșterul Manole
Regia: Alexa Visarion
(1968)

Daniela GHEORGHE

Lucian Blaga: reflecții asupra teatrului

Ceea ce separă compartimentele creației lui Blaga nu poate disimula ceea ce le unește: în poezie și în teatru răzbat ecourile metafizicii sale, după cum în demersurile teoretice identificăm lirismul la nivelul expresiei și construcția metaforică la nivelul conceptual. Operele lui converg către același spațiu spiritual, așezat în orizontul

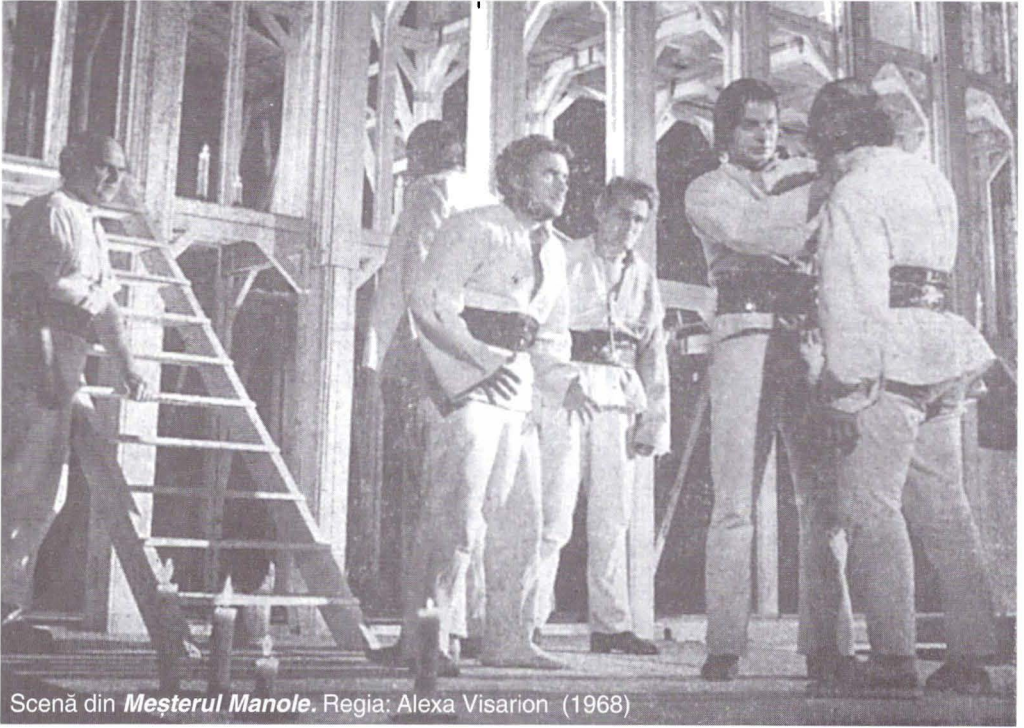
misterului și al tensiunii revelatorii. În acest spațiu, sau măcar în vecinătatea lui, se situează și reflecțiile lui Blaga privind teatrul. Orice tentativă de a le sintetiza este sortită *ab initio* eșecului, dacă nu le încadrăm în ansamblul operei. Într-adevăr ele se subsumează unei viziuni integratoare asupra culturii și existenței umane.

Spre deosebire de alte personalități literare ale vremii, Blaga a scris relativ puțin despre teatru, dar ceea ce a scris poartă o pecete inconfundabilă. Comentariile sale sunt dispersate în studiile de tinerete (*Filosofia stilului*, 1924; *Fetele unui veac*, 1925; *Ferestre colorate*, 1926), în paginile sistemului filosofic (în speță, în *Trilogia culturii* și *Trilogia valorilor*), precum și în publicistică. Puse cap la cap, aceste comentarii trădează preferința apăsată pentru un teatru esențializat, apt să surprindă marile elanuri spirituale ale ființei umane. Preferință lesne explicabilă, dacă ne gândim că, în concepția lui Blaga, „omul deplin” trăiește nu numai în imediat, ci și în orizontul misterului, pe care tinde să-l dezvăluie într-un perpetuu efort de cunoaștere și creație. Produs al unei mutații ontologice, „omul deplin” este creator de cultură, deținând o poziție singulară în univers („exodul din cultură ar duce la abolirea umanității ca regn”, spunea Blaga). Plăsmuirile culturale – mitice, religioase, științifice sau artistice – nu sunt decât încercări de revelare a tainelor lumii; le diferențiază aria în care se înscriu și natura mijloacelor utilizate. În acest context, poezia dramatică „tinde să reveleze misterele ce poartă semnamentele acțiunii prezente în plină desfășurare, iar mijloacele ei decurg din posibilitățile de reprezentare și din puterea imediată a cuvântului, având ca centru iradiant persoane vii” („*Artă și valoare*”, în *Trilogia valorilor*).

Indiscutabil asociată cu destinul creator al omului este matricea stilistică: sumă de categorii abisale situate în inconștientul colectiv, care modelează hotărâtor creația. Stilurile indi-

viduale se deosebesc prin elemente periferice; matricea stilistică, însă, ne ancorează în stratul configurațiilor spirituale adânci ale poporului căruia îi aparținem sau ale timpului în care trăim. Între aceste categorii abisale, pe care Blaga le introduce preluând sugestii din Jung, se numără și *năzuința formativă*: concept avansat încă în studiul *Filosofia stilului* și dezvoltat apoi în *Trilogia culturii* („*Orizont și stil*”). *Individualul*, ca tendință de a se reda unicitatea fenomenului, *tipicul*, ca predilecție pentru reprezentativ, armonios, proporțional, și *absolutul* (sau *stihialul*), ca efort de a surprinde lucrurile dincolo de ordinea mundană, în relația lor cu cosmicul, sunt principalele moduri ale năzuinței formative. Modul individualizant structurează, de pildă, opera lui Shakespeare. Personajele lui, afirmă Blaga, trăiesc o „existență concentrată”, o existență „la puterea a doua”; „hiperzelul individualizant” al dramaturgului elisabetan denotă căutarea unui „acces spre transcendență”. Modul tipizant definește „întruchipările de humă cerească ale lui Sofocle, Platon sau Praxitel”. El se manifestă plenar în tragedia antică, unde redă „sensul tipic, ideal, spirit, al vieții”, dar și în tragediile lui Racine sau în dramele clasicizante goetheene (*Orizont și stil*). În fine, aspirația spre absolut, prezentă la orientali sau în mentalitatea europeană, renaște o dată cu arta expresionistă (*Filosofia stilului*).

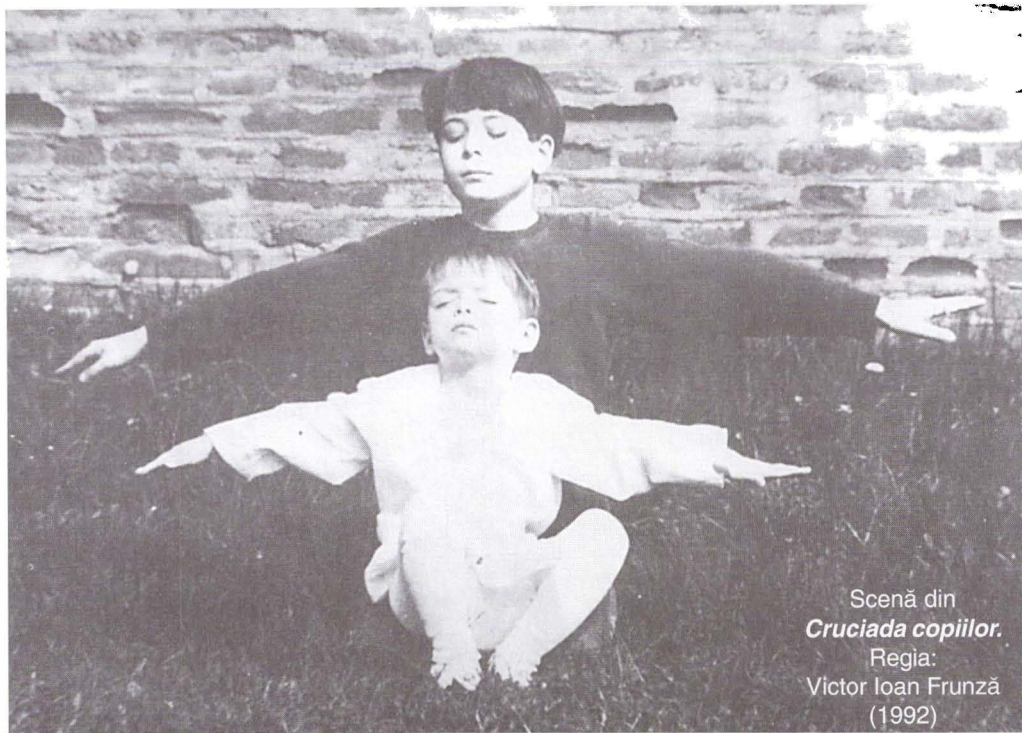
Referiri mai ample la teatru găsim în studiul *Fetele unui veac*. Sub imperiul aceleiași preocupări pentru stil, Blaga panoramează aici marile curente cristalizate în secolul al XIX-lea și la începutul secolului XX, stabilind cores-



Scenă din *Meșterul Manole*. Regia: Alexa Visarion (1968)

pondențe fascinante (chiar dacă uneori forțate) între cultură, știință, istorie. Astfel, voința înfăptuirii, setea de absolut, patosul devenirii universale – proprii *romantismului* – s-ar manifesta deopotrivă în filosofia hegeliană, în arta lui Hugo, Shelley, Delacroix, în geometriile neeuclidiene, în cariera lui Napoleon. *Naturalismul*, care pecetluiește stilistic operele lui Flaubert și Zola, pictura lui Courbert, pozitivismul, darwinismul, avântul științelor naturale, se particularizează prin „oroarea de metafizică”, prin înclinația spre observație și experiență, cantonându-se în zona materiei simțurilor. Teatrul naturalist este supus aspru rechizitorului. Blaga ignoră deliberat faptul că naturalismul a apărut, în teatru, ca o reacție la grandilocvența temelor și interpretării romantice, precum și la convenționalismul artei actoricești, impunând

în schimb – dincolo de inerentele lui excese – orientarea spre firesc a stilului de joc. Dar, în opinia poetului-filosof, experimentul naturalist se rezumă la a aduce pe scenă „realitatea banală”, „oamenii tuturor intereselor meschine”, „gestul fără semnificație”, el este simplă fotografie a cotidianului, în dezolanta lui platitudine. Se schițează aici un principiu fundamental al gândirii estetice bliagene: arta *nu* este imitație și *nu* trebuie judecată în funcție de apropierea sau distanțarea ei de realitate (această poziție va fi răspicat formulată mai târziu, în „*Geneza metaforei și sensul culturii*” (*Trilogia culturii*), unde Blaga artă că opera de artă nu este un „cosmoid”, adică o alcătuire spirituală autonomă, cu legi proprii). *Impresionismul*, unde Blaga integrează și curentul simbolist, se apleacă tot spre natură, dar o natură



Scenă din
Cruciada copiilor.
 Regia:
 Victor Ioan Frunză
 (1992)

în continuă schimbare, inconstantă, fluidă, din care trebuie captată „impresia cea mai fugară și cea mai fragilă”. În acest cadru stilistic se înscriu intuiționismul bergsonian, fizica lui Mach, arta vapoasă a lui Monet, Renoir, Debussy, Verlaine, ori teatrul lui Maeterlinck, în care asistăm la o interiorizare a tragicului, țesut de penumbre. Epoca modernă, inaugurată de Nietzsche, Van Gogh și Strindberg, se eliberează de tirania reproducerii realului și ridică omul pe „plan de esențe”, definitorii fiind propensiunea spre elementar și cosmic, Astfel, *noul stil* (în care Blaga include în primul rând expresionismul, dar și abstracționismul sau cubismul) se naște din voința de a transfigura realitatea: tendință comună sculpturii lui Barlach și Brâncuși, fizicii einsteiniene, picturii lui Picasso. Sub aceeași cupolă stilistică se află teatrul nou, antinatura-

list, în care se conturează mai multe direcții. Claudel și Werfel spiritualizează arta dramatică, personajele lor trăind „momente de ridicare extatică”, „misterioase acte de conversiune”, iar conflictul dezlegându-se printr-un „gest spre altă lume”. Strindberg și Wedekind scrutează adâncurile firii umane, „animalitatea, vampirul, glasul crud, impersonal, al instinctului”. G. Kaiser și, în parte, E. Toller renunță la anecdotică și evocă „demonitatea energiilor dezlănțuite”, în „conflicte de *idei-forțe*”. Shaw și Pirandello dezvoltă dialogul dialectic, disecând „problematika vieții moderne”. Pe scurt, teatrul nou deplasează accentele „de la *detaliu* la *esențial*, de la *concret* la *abstract*, de la *imediat* la *transcendent*, de la *dat* la *problemă*”.

Între 1922–1925, scriitorul a semnat cu oarecare regularitate note și cronici

dramatice în cotidienele clujene „Voința“ și „Patria“; acestora li se adaugă intervenții sporadice, apărute în „Cuvântul“, „Adevărul literar și artistic“, „Rampa“, ș.a. Unele articole tratează chestiuni de politică repertorială, problema subvențiilor, strategia promovării valorilor teatrale românești în Ardeal. În altele, sunt conspectate spectacole, este omagiat câte un artist, sunt anunțate și comentate diverse turnee. Blaga nu-și dezminte însă nici în publicistică vocația discursului bine articulat; el nu se limitează la simpla contemplare a creației scenice, ci o „citește“ printr-o grilă foarte personală, observațiile sale atestând o remarcabilă consecvență ideatică. De câte ori se ivește prilejul, scriitorul pledează pentru un teatru „de simplificare extremă, de viziune, de idee și de gesturi extatice“ și afirmă: „teatru nou cere desigur și o înscenare nouă. Și joc nou. Linii reduse ca și sufletul: la esențial.“ Este subliniată aici necesitatea stilizării limbajului scenic: ideea care circulă frecvent în epocă și pe care au aplicat-o, într-un mod sau altul, regizorii și actorii importanți. Când îl privește, Blaga își declară iar preferința pentru montările de coloratură expresionistă, salutând activitatea desfășurată de regizorul german Karl Heinz Martin în cadrul Companiei Bulandra. Dintre actorii români, Marioara Voiculescu îl cucerește prin temperamentul ei frenetic și senzualitatea explozivă, puse în valoare mai ales în spectacolul cu *Salomeea* de Oscar Wilde, dar și în *Nora* de Ibsen sau *Hoțul* de Bernstein. Va mai scrie, entuziast, despre reușitele turnee întreprinse la Cluj de Naționalul bucureștean, sub conducerea unor actori de frunte, ca Aristide

Demetriade sau Nicolae Soreanu. În schimb, portretul consacrat lui Nottara, la aniversarea a 50 de ani de activitate scenică, este mai degrabă un elogiu convențional. Dintre artiștii străini, aflați în turnee la noi, îl fascinează Alexander Moissi, cu toate că „jocul dramatic naturalist își ajunge în el apogeul“, dar, concede Blaga, interpretarea naturalistă poate încă servi ca model acelor actori români care nu s-au debarasat de patosul declamator romantic. Totuși, autorul lui Zamolxe respinge tot ceea ce apropie teatrul de natură, pe de o parte, și tot ceea ce ține în arta scenică de „meșteșug“, pe de altă parte. Moartea lui H. Bataille, autor bulevardier de succes, îi prilejuiește acide observații privind teatrul menit divertismentului de o seară. Asemenea întregii sale generații, Blaga trăiește sentimentul că, în lumea ivită din convulsiile primului război mondial, se impune o radicală reordonare a priorităților și valorilor. Zbuciumata istorie europeană a ultimilor ani se arătase guvernată de „*inevitabilul* tragic, irațional, apolitic și de neînțeles“; climatul spiritual apărut în urma războiului poate favoriza, crede Blaga, resuscitarea unui tragic de „perspective metafizice“, care, precum teatrul vechilor greci, să redea puterea și taina fatalității.

Preferințele lui Blaga pentru un teatru de deschidere poetică și simbolică îl face, din capul locului, puțin receptiv la comediografie. Acest lucru nu-l împiedică, totuși, să nutrească o profundă admirație pentru Caragiale. Spre deosebire de Eugen Lovinescu, care se temea de perisabilitatea creației caragialiene, Blaga intuiește, corect, că autorul *Scrisorii pierdute* nu a fixat tipuri umane și stări sociale trecătoare;

dimpotrivă, suntem legați prin *atavism* de personajele lui. Mai târziu, în *Spațiul mioritic (Trilogia culturii)*, Blaga va vorbi despre complexitatea personalității și a operei lui Caragiale, în care intră „spiritul epigramatic” de sorginte sudică, peninsulară, vocația satirei lucide, influența franceză prezentă în piese, pasiunea pentru muzica germană, „atmosfera locală aproape baladescă” din povestiri. De altminteri, Blaga l-a văzut pe Caragiale în postura unui ambasador al culturii românești, ale cărui opere se cereau grabnic traduse.

Când citește sau asistă la reprezentarea unui text dramatic, Blaga își focalizează atenția asupra elementelor care corespund propriei sensibilități. La Grillparzer, remarcă „tragicul conflictelor interioare”; la Gerhart Hauptmann, deși acesta s-a afirmat cu drame sociale naturaliste, descoperă fibra poetică vestitoare a „noului misticism”; la Maeterlinck îl frapează simțul lucrurilor ireale și „grația divină”, similară cu „credința sfinților medievale”. În Oscar Wilde vede un artist al „demoniei perverse” („Patria”, 27 decembrie 1922), pe Mihail Sorbul îl apreciază fiindcă a știut să capteze, în *Patima roșie*, „ceva din necesitatea de neînlăturat a fatalității”. În realismul lui Gorki, identifică o anumită „ardoare romantică”, redarea vieții în „veșnica ei mișcare creatoare”. Autorul pe care îl evocă frecvent este Strindberg: artistul „cel mai chinuit de

dizarmonia veacului”, un „arhanghel revoltat”, iar noua perspectivă adusă de Strindberg, în gândirea speculativă modernă și în artă, face obiectul câte unui substanțial capitol din volumele *Fenomenul originar* (1925) și *Ferestre colorate* (1926).

Blaga crede cu tărie că actul teatral trebuie să se nască dintr-o descătușare a energiilor vitale, din poezia tragică a destinului uman, din efortul de a revela misterul existenței.

Ovidiu Iuliu MOLDOVAN în *Avram Iancu*
Regia: Horea Popescu (1991)

