

**Doina MODOLA**

## *Demonul parodiei*

Apartenența lui Lucian Blaga la avangardismul teatral românesc e demonstrată în întregime de piesa **Fapta**.

Prima dintre cele trei piese scrise de **Blaga** în 1924–1925, la scurt timp după eșecul la examenul de docență pentru intrarea în catedra de estetică literară a Universității clujene, *Fapta*, subintitulată „joc dramatic”, era îndrăzneată deopotrivă ca subiect, ca problematică și ca tratare. Ca și când rezistența și adversitățile întâmpinate pentru opțiunile sale moderniste – formulate tranșant în *Filozofia stilului* (1924), lucrarea înaintată pentru obținerea docenței – ar fi precipitat radicalizarea sa, Lucian Blaga și-a consacrat eforturile întemeierii rebele, cu fiecare dintre piesele din intervalul 1924–1925, a altor trei forme dramatice, de ostentativă modernitate. În fiecare dintre ele, Blaga pornea tot de la scenariul misterial, formă atât de proteică, plastică, neangajată față de tipare prestabilite, oportună pentru inovații dintre cele mai temerare.

De astă dată, renunțând la structura episodică și epică (legitimată în *Tulburarea apelor* prin situarea acțiunii în Renașterea românească), Blaga realizează în *Fapta* un scenariu în care intriga este mult mai strânsă chiar decât în *Zamolxe*. Discursul funcționează tot polisemic, tematizând concomitent o problematică psihologică (psihanalitică) și una artistică, structurate de un conflict între generații, surprins în faza lui cea mai tensionată. Acțiunea se produce, de altfel, în întregime, în decor unic, în atmosfera minată a izbucnirii unei catastrofe, ca o gradație tensională realizată în cuprinsul unui paroxism.

Blaga recurge la oglindirea metateatrală a conflictului, ceea ce îi amplifică și precizează temele, prin dialogizarea problematicii, în maniera discuției ibseniene. Personajele vorbesc despre psihanaliză, despre artă ca asceză, anonim creator și identificare cu „sufletul colectiv”, în vederea accederii la esențe, dincolo de aleatoriul personalismului și de voința de afirmare individuală. Tematica piesei – care derivă în parte din preocupările teoretice ale lui Blaga din acea perioadă – se înscrie astfel în tendințele de ultimă oră ale artei de avangardă pe plan european, în deceniul al treilea. Însăși proiectarea dramatică a sinelui – conceput ca o arie în care învie, în chip de personaje, proiecțiile conștiinței – factorii ereditari, personalitățile subliminale sunt achiziții ale științelor celor mai recente, cu o promptă notorietate în epocă: psihanaliza, sexologia, genetica. În artă, ele generează, în scurt timp, câteva mituri moderne: al subconștientului ca tărâm al străfundurilor obscure, al sângelui, al pulsionilor irepresibile, al libidoului, al complexului oedipian, după cum revigorează mituri antice: al eredității simbolice, al vinii moștenite, al femeii ca rău fatal, al Electrei (dovadă prelucrarea lor de către dramaturgi precum Claudel, O'Neill, Giraudoux etc.).

Dacă piesele *Fapta* și *Daria* sunt prin excelență psihanalitice, atât ca problematică, cât și ca tratare – și din acest motiv și-au atras dezaprobarea

aproape unanimă a criticii românești a timpului, foarte conservatoare – psihanaliza se va păstra (mult mai discret însă) ca o coordonată a constituirii personajelor și relevanței lor umane în toate piesele blagiene.

În *Fapta*, Blaga se dovedește un maestru al discursului ambiguu. Ca în *Daria*, el are o atitudine duală chiar față de metoda psihanalitică pe care o tematizează. Piesa dezvăluie forța imensă a străfundurilor necunoscute, a instinctului erotic și a tuturor complicațiilor psihismului uman. Dar contestă sau ia în deriziune ambiția de a controla, cunoaște sau tămădui asemenea adâncuri abisale. Omul ce dă cele mai multe semne de sminteală este în *Fapta* medicul psihiatru (ne referim, și de astă dată, la prima variantă tipărită a piesei), cu ticuri imposibil de stăpânit care, studiindu-și prietenul, însoțindu-l și slujindu-l cu devotament și curiozitate profesională, e gata să-l urmeze pe Luca în munți sau printre oameni, depinde unde îl duce pe pictor impulsul de moment. Dar în clipele cele mai inspirate, de perorație științifică sau de generozitate, ticul (marcat în didascalii) îl descalifică sistematic. Doctorul se strămbă întruna involuntar, atras morbid de această lume în care nimeni nu e întreg: Tatăl, maniac sexual, fiul maniac autorepresiv, Ivanca, vădind fenomene isterice, Servitoarea, cu manie religioasă. În *Fapta*, avem a face cu sarabanda grotescă a inconștientului dezlănțuit, care îi domină pe toți. Modalitatea în care e concepută lumea piesei, fără excepții, anticipă farsa tragică a teatrului absurd. Unii nu se împotrivesc instinctului (Ivanca, Tatăl), alții încearcă în van să-l reprime – Luca, prin artă, Doctorul, prin știință, Servitoarea prin credință. Fiecare ratează într-o măsură mai mare sau mai mică, învărtindu-se predestinat în jurul pornirii fundamentale, imposibil de înfrânat: Erosul. Niciunul dintre eroii piesei nu e privit cu totală azeziune de scriitor. Grotescul, ridicolul, absurdul îi minimalizează. De fapt, avem a face cu o lume de fanteze, de ratați, opintiți în efortul lor de a se autocenzura, de „a se pune în cuști”, de a se realiza ca ființe umane. În „viziunea” lui Luca și morții se agită, rechemăți la viață de instinctul erotic.

Textul insistă asupra ticurilor „Tânărului Doctor” de 27 de ani, – dramaturgul menționând încă din tabelul persoanelor: „actorul are libertatea să-i dea un tic, bunăoară contracția unui colț al gurii”. Având acest tic descalificator pentru un tânăr psihiatru, psihanalist, cercetător, adept al teoriilor freudiene, faptul pune la îndoială și prezintă caricatural capacitățile sale științifice, teoretice, terapeutice, chiar competența medicală. Oricum, îl face ridicol, sugerând că ar fi preferabil să se ocupe de sine, să se trateze, nu să-i urmărească și să-i „cerceteze” pe alții, știința sa în ceea ce privește procesele interioare, tainice ale personalității fiind neputincioasă. Această știință pe care el o formulează cu un ridicol pedantism nu pare să aibă prea multă eficiență practică, din moment ce ea descoperă că întreaga lume e o adunătură de anormali. Ideea unei societăți de indivizi care circulă închiși în cuști apare astfel prezentată în grila comică a proiecției unui personaj cam într-o ureche. Ceea ce nu dezvăluie nicidecum neaderența lui Blaga la teoria psihanalitică – față de care și-a exprimat și în interviuri azeziunea –, ci distanțarea artistică față de aceste revelații ale noii științe, eliberarea prin râs și, în ultimă instanță, modernitatea poziției critice. Ironizat e mai cu seamă Freud însuși, pe ocolite, întrucât doar o natură specială, aparte, poate sesiza, pornind de la propria sensibilitate exacerbată, procese atât de dramatice din om, care pot fi percepute ca morbide sau cel puțin suspecte, la o primă privire, de „cumpătul veșnic treaz”, trezind suspiciuni față de cel ce le-a revelat. Dar care dezvăluie, în fapt, străfunduri comune, imaginea infernului din om.

Lucian BLAGA



În timp ce Doctorul bântuie morbid în jurul celorlalți, cu o curiozitate revelatoare pentru firea sa ciudată, cel care trăiește prizonier fascinat de forțele abisului din sine e Luca. În ecuația dramatică, doctorul e veriga dintre tată și fiu, cumpăna care îi studiază – „jumătate ființă, jumătate demon“, dar... de operetă. Care însă impune grila comică și grotescă de lectură, lumina în care e percepută problematica și chiar drama în desfășurarea ei.

Secvența dansului macabru al strămoșilor lui Luca, care își pierd dinții și își risipesc scheletele țopăind în jurul Ivancăi, este o punere în scenă a proiecțiilor inconștientului și a instinctului erotic refulat – prima din dramaturgia românească. Scena onirică realizează, în același timp, „anamneza“ personajului, „fișa“ sa ereditară, intrând în zonele cele mai adânci ale plămădirii destinului.

„Vindecarea“ lui Luca, subită, miraculoasă, are loc în aceeași manieră ambiguă: printr-un gest brusc, ridicol și ratat (în loc să-șiucidă tatăl, aproape își împușcă prietenul), el scapă de obsesii. Eroul își reprimă obsesiv tinerețea, fără a transcende spre zona ascezei reale, bântuind năuc în jurul ispitei, fie că e vorba de tentația erotică (fata), fie de cea a violenței și a crimei (Tatăl său). Parcă prizonier al acestui țarc, reîntorcându-se fatal în camera cu orologiul, care îi răsuște nervii și-i amintește sorocul unei catastrofe, Luca vrea să scape de ființa lui de umbră, nerealizând că, în Tatăl său, își urăște propria proiecție negativă. De fapt, ucigându-l, ar vrea să-și anihileze personalitatea subliminală și să rupă lanțul eredității, în care e ferecat și prin bunica lui, năzdrăvana „preoteasă, țărancă sănătoasă și nebună, care umbla cu pistolul la ea chiar și la biserică, și când se-mbăta, împușca spre cer și striga «Vivat, să trăiască dracu!»“.

Toate personajele piesei par să anticipe teatrul lui Eugen Ionescu, nu numai în descreierata lor agitație, dar și în absurdul derizoriu al faptelor lor. Piesa pare să facă trecerea de la lumea caragialiană – așa cum o percepea Blaga, „ca o lume de strigoii“, mereu reveniți la viață printr-un destin ghiduş – la universul ionescian, trecând prin bizarul popas al gestului ratat. O asemenea piesă venea însă prea devreme, în 1925, în context românesc.

Ceea ce face însă specificul piesei blagiene și îi dă realmente caracter ludic, o transformă în „joc dramatic“, este, pe de o parte, *caracterul spectacular apăsător*, până la a deveni finalitate în sine, teatralitatea apropiindu-se de șarja expresivă și de mijloacele ei scenice, de formele originare ale misterului: dansul și pantomima, pentru care *Înviere* va fi forma extremă.

Pe de altă parte, ambiguitatea atitudinii față de materialul prezentat conferă caracter ludic, prin amorsarea șarjată a evenimentelor, printr-o perpetuă atitudine cel puțin duală, situațiile fiind boicotate în subsidiar, prezentate și caricatural, printr-o „îngânare“ grotescă.

În *Fapta*, mai mult decât în oricare piesă blagiană, seriozitatea problematicii, a întâmplărilor și a prezentării eroilor e continuu descalificată de grimasă. Oglindirea în ochii eroilor, care mizează tot timpul pe autorefectarea intratextuală a situațiilor și personajelor, devine mijloc dramaturgic de multiplicare a perspectivelor și de caracterizare și, mai ales, de dezicere, de distanțare a dramaturgului. Autorul se complăce în a-i surprinde pe eroi în ipostaze și atitudini compromițătoare, care pun sub semnul îndoielii ideile, concepțiile, explicațiile, viziunea lor și chiar mesajul unic. O maximă relativizare instaurează astfel o lume care poate fi citită și serios și neserios, și *ad litteram* și numai în spirit. Dar și *dual*. Niciodată textul nu sună plin, propriu, într-o manieră care să armonizeze și să înglobeze toată constelația de sensuri, dacă nu e percepută și în ceea ce are

invizibil, derizoriu: această eliberare exorcistică de povara dramei. Pare că, parvenind la izvoarele comediei, la mijlocul fundamental al parodierii materialului nobil al miturilor și al tragediei, al viziunii arhetipale asupra personalității umane și asupra creației, Blaga se eliberează de toate acestea prin dezlănțuirea tragicomediei și farsei existenței, prin dezvăluirea relativității tuturor perspectivelor. Niciodată nu îngăduie o singură optică sau o singură accepțiune, ci întotdeauna și contrariul ei (cel puțin).

Dintru început, Lucian Blaga, adept incontestabil al psihanalizei și al personalității umane ca perimetru al unor bătălii subterane mai mult sau mai puțin cunoscute, cu consecințe imense în trasarea destinului, se va elibera de sentimentul acestei fatalități prin deriziune. Cu toate că, el însuși adept al concepției filogenetice, fie în varianta mitică a eredității simbolice, în care vina și păcatul se moștenesc și acționează ca un destin, fie în derivația genetică modernă a mitului sângelui ce poartă în el genele fatalității, fie în aceea mistică a metempsihozei, în care ontogenia e o veșnică paradigmă repetitivă. Fie, în fine, în ideea colectării și motivării convergenței acestora în jung-ianul inconștient colectiv.

În *Fapta*, Blaga prezintă mitul inconștientului colectiv al familiei, exercitat ca determinare ereditară a ființei. Această viziune însă restabilește omologări și analogii, pe de o parte, cu mitul sângelui și al genelor, pe de altă parte, cu acela al reîntrupării aceluiași suflet în diferite manifestări (ipostazieri) carnale, ca într-o obsesivă reluare a ideilor fixe ale eredității (firii). Dar ideea inconștientului colectiv este la Blaga focală, întrucât ea transcende simplul grup al familiei (și al generației) spre comunitatea de neam și de rasă, care alimentează acel spirit colectiv ce asigură, în eternitate, omogenitatea, coerența, unitatea, consensul manifestărilor de grup.

Vom redescoperi iradierea dramaturgică de nemăsurată amploare a acestei concepții mitic-arhetipale și psihanalitic-antropologice în toate piesele blagiene, de la *Zamolxe* la *Tulburarea apelor*, *Înviere*, *Meșterul Manole*, *Cruciada copiilor*, *Avram Iancu*, *Arca lui Noe*, *Anton Pann*. În toate, atât individul cât și grupul social din care face parte (familial, etnic, religios, geografic, continental) este definit antropologic de această complexă viziune ce pune în act psihologia adâncurilor cu invariantele sale, într-o perspectivă mitică însă și relativizată prin atitudinea rațional-detașată modernă, prin jocul identificărilor și distanțărilor.

Ceea ce divulgă factura avangardistă nu este numai circulația dinspre teorie (eseul propriu-zis, *Filozofia stilului* sau ideile formulate în interviul cu Felix Aderca) spre textul piesei, în enunțuri adesea identice, ci și structura de „joc dramatic” a acesteia, amestecul categoriilor estetice (sublim, oniric, tragic, grotesc, enigmatic, violent etc.) și, mai cu seamă, tonul de provocare și bravură, precum și optica descalificatoare asupra personajelor. În forma din 1925, discursul se definește printr-o ostentație a problematizării care ridiculizează personajele. Dialogul (și piesa, în general) nu numai că abordează teme nefrecventate până atunci în literatura română (sexualitatea, asceza, ereditatea, psihanaliza, subconștientul, conflictul între autoritatea paternă și emanciparea filială etc.), dar o face demonstrativ, într-un mod insolent, neocolind limbajul crud, scenele îndrăznețe (unele chiar deocheate), mizând pe șocul și, desigur, pe revolta spectatorului obișnuit. De unde, înrudirea cu poetica teatrului violenței și, desigur, cu expresionismul.

Structurarea conflictului ca un itinerar inițiativ al artistului – martir, victimă, boem, detracat, geniu obsedat de arta sa și de sacrificiile creației – a fost una dintre temele dramaturgiei expresioniste, care a pășit pe drumul deschis de Strindberg. Nu e vorba doar de o înrudire tematică, ci și de una structurală. În trilogia *Către Damasc* (1898–1901) de August Strindberg, personajele erau oameni și, în același timp, proiecții ale protagonistului, în timp ce în *Visul* (1902), prezentul se împletea cu trecutul, fără limitări precise, eroii fiind întruchipări ale misterele existenței.

La fel, în expresionism, între evenimente și proiecțiile de conștiință nu există hotare definite, ele sunt juxtapuse și chiar se întrepătrund. *Visul* (și coșmarul) își impun propria lor legitate (libertate), tonurile se amestecă, tragicul, grotescul, ironicul țin de aceeași viziune halucinantă. Eul își eliberează fantezmele care, în deplină libertate și subiectivizare a discursului dramatic, devin eroii concreți ai dramei interioare (la Reinhardt, Johannes Sorge, Walter Hasenclever, Georg Kaiser).

Această proliferare a viziunii atomizate și personalizate a eului, punerea în scenă a adâncurilor subliminale are în Lucian Blaga un dramaturg în bună măsură contemporan cu expresioniștii germani. El apreciază operele unor Hasenclever și Kaiser din perspectiva unor afinități personale. Cuplul Ivanca–Tatăl amintește de cuplul similar din *Europa* de Kaiser (unde fata e cucerită de forța taurului).

Referitor la înrudirile tematice cu expresionismul, *Cerșetorul* (1912) de Sorge, de pildă, îl urmărește pe artist într-o manieră aproape reportericească, în suferințele unei existențe precare, la limita subzistenței, dezvăluind experiențe autobiografice traumatizante. O sumedenie de situații șocante în care suferința și divulgarea ei sunt oarecum demonstrative.

Conflictul generațiilor, de sorginte strindbergiană, este de asemenea una dintre temele majore ale expresionismului, cu sensuri ce depășesc mult sfera interindividuală și familială spre semnificații sociale, politice, istorice și simbolice. Tatăl și fiul se ciocnesc ca două sfere ontice. În *Fapta*, Tatăl și fiul au opțiuni opuse în cele mai mici detalii ale vieții, ceea ce generează un război de uzură a nervilor, ca în piesele lui Strindberg. Motivul conflictului tată–fiu, lansat de Strindberg (*Pelicanul*, *Sonata umbrelor* etc.) a luat la expresioniști o specială amploare, devenind emblema luptei generațiilor, a vechiului cu noul, a autoritarismului politic și a conservatorismului împotriva progresului sau a revoluției.

Walter Hasenclever (despre care Blaga a scris), în *Fiul* (1912) și *Un domn mai bine* (1927), dezvăluie aceeași neîmpăcată luptă între generații. Fiul din piesa omonimă, obsedat mai întâi de gândul sinuciderii, sfârșește prin a-și ucide tatăl care îl umilește, îl lovește, îl neagă. Gestul echivalează cu ruperea definitivă cu trecutul, cu emanciparea și afirmarea de sine.

*Fapta* vedește interesul special pentru expresia scenică a textului, personajele având o manifestare preponderent „jucată”. Piesele din 1925, *Fapta*, *Înviere*, *Daria* sunt cele mai revelatoare în acest sens. În didascalii și dialog se acordă un spațiu special gestului, tăcerii, mișcării, jocului mimic, scenografiei. Manuscrisul conține schițe de decor la *Înviere*. În *Daria*, decorul unic, puternic verbalizat și semiotizat, devine metaforă sufletească. Decorul sonor (zgomote, gemete, muzică) dobândește amplitudine, uneori până la solicitarea unei partituri muzicale (*Înviere*), contribuind la instituirea teatrului muzical și a libretului pentru scenariul coregrafic în arta spectaculară românească.

Personajele realizate simbolic și generic, reprezentând roluri arhetipale, sociale, existențiale, figurând măști *commedia dell'arte* sau proiecții ale vieții onirice, se bazează pe arhetipuri mitice, tragice, grotești. Situațiile mizează pe cele mai diverse categorii estetice, parcă într-o frenetică experimentare a procedeelelor de sporire a tensiunii dramatice și a efectului emoțional.

Compunerea acestor piese a mizat în permanență pe dubla referință – clasică și modernistă – a textului, generând un nivel eseistic mobil, de „joc” cu structura originară. Distanțarea față de lumea intraficcională a îngăduit o tonalitate extrem de diversă, mergând până la parodiere și șarjă, readucând, în acest mod, vechi forme de teatru, marginalizate sau uitate pe care le-a tratat liber, poetic.

*Fapta*, cu o acțiune strânsă, e concepută într-un singur act, alcătuit din patru tablouri. Surprinde momentul culminant, când tensiunile tată-fiu sunt paroxistice. Cu toate acestea, discursul dramatic, are un regim temporal lax, între tabloul II și III trecând trei luni. În schimb, între tabloul I și II, III și IV, doar câte o zi. Discursul dramaturgic e energic structurat și materia tematică e concentrată în personaje în fundamentul cărora se recunosc arhetipuri mitice.

Cel ce luptă cu propriile străfunduri este Luca, pictorul obsedat de ideea că, murindu-i mama când l-a născut, el este acela care a ucis-o. Încercând să-și înfrângă și să-și domine un temperament instinctual și violent, își reprimă excesiv toate pornirile pentru a nu le scăpa de sub control, convins că, dacă cedează oricât de puțin, prin breșa realizată, acestea vor năvăli haotic din întunericul adâncurilor. Arta este pentru Luca singura mântuire, dar nu ca expresie a impulsurilor inconștiente și eliberare prin obiectivarea lor, ci ca exercițiu tenace al trăirilor spirituale superioare.

Atunci când Femeia, Ispita, mărul discordiei dintotdeauna își face apariția, toată această lume obscură, prăsilă a unei eredități încărcate, intră în agitație latentele violente prind viață și Luca este invadat de tot ceea ce a ținut cu greu în frâu. Piesa devine un scenariu al irupției inconștientului: se animă toți acei demoni care au întipărit întunericul în sângele lui Luca. O explozie animalică și plină de păcate prinde viață și îl smintește cu sarabanda ei deșănțată.

Lucian Blaga nu se mulțumește cu pitorescul atât de ofertant al psihanalizei în versiunea lui Freud, ci înclină spre viziunea mult mai complexă a lui C. G. Jung, care „a făcut din alcătuirile arhetipice ale vieții psihice umane obiectivul unei teorii”. (Lucian Blaga, *Aspecte antropologice*, p. 167)

Blaga are cunoștință de lucrările și școala psihologului elvețian (pe care, încă în *Daimonion*, îl apreciază pentru că refuză „pansexualismul” lui Freud, alături de Adler și Groddeck) de la apariția lor. Lucrările lui Jung (mai cu seamă *Tipuri psihologice*, 1921), au marcat profund concepția blagiană asupra psihanalizei, lucru evident în toate scrierile filosofice și în eseuri, dar și în dramaturgie, unde determină structura personajelor, a conflictului și a miturilor moderne pe care le instaurează. În toate e infuză această dramă a personalității, a psihicului conceput ca scenă, ca teatru al unei lupte, în care converg nu numai istoria personală, ci și aluviunile istoriei familiei, neamului, rasei. Nu numai inconștientul, subconștientul individual, ci și acela moștenit, genetic, purtător al fatalității, al unor trăsături imposibil de ocolit și al unor catastrofe inerente. Mitul sângelui, „balaurului”, pulsionilor criminale, franc dezvăluite în *Fapta* și *Daria* și analizate procesual, înscenat, se conservă în toate piesele blagiene. În *Fapta*, el ia forma luptei individului cu arhetipul care îl predetermină și pe care încearcă zadarnic, să-l

domine. Confruntarea lui Luca cu daimonii săi, a căror obiectivare în realitate e Tatăl, e o luptă cu arhetipul (psihanalitic și mitic, deopotrivă).

În infrastructura piesei răzbate un scenariu mitic, originar, mai cu seamă în arhetipurile eroilor. Ne găsim, într-adevăr, în fața ipostazei contemporane a Faunului (*Tatăl*), Menadei (*Ivanca*), a lui Hipolit (*Luca*), neizbutit ascet orfic, și a veșnicului prieten salvator, Polux (*Doctorul*). Ei nu mai au nici măreția, nici forța de altădată, evoluând bicisnic într-un univers mediocru. Dar faptul acesta e premeditat de scriitor, pentru că e generator de sensuri contemporane, vizând imaginea unei lumi degradate și dereglate.

Iată fixată, încă din tabelul personajelor, atitudinea definitorie a personalității puternice, agresive a Tatălui. Violența, foarte marcată în prima ediție, va fi în ediția definitivă mai puțin manifestă în raporturile cu celelalte personaje și mai camuflată în raport cu Luca. Deși interiorizată, tensiunea dintre cei doi va fi la fel de gravă, gata să explodeze. „Tatăl, 50 de ani, mare și vânjos“ are frumusețea matură, athletică a nudurilor lui Michelangelo. Popă păcătos, ca și protagonistul din *Tulburarea apelor*, el e unul dintre acei preoți atletici care populează întreg teatrul blagian, de la sacerdoții și șamanii precreștini din *Zamolxe*, slujitori ai unor rituri străvechi, (Magul, Vrăjitorul, Zamolxe însuși, întemeietor de religie), la „păgânii“ cu instincte nedomolite, rătăciți printre clericii religiei creștine: Popa din *Tulburarea apelor*, Bogumil din *Meșterul Manole*, Teodul și Ghenadie din *Cruciada copiilor*, Protopopul Niculae din *Anton Pann*. Nicăieri în dramaturgia românească tagma preoțească nu este reprezentată atât de puternic, atât de paradoxal, atât de pasionat ca în piesele lui Lucian Blaga. Toți preoții săi sunt uriași, turbulenți, frământați, iubiți și urâți. Toți sunt rebeli, iubitori ai vieții, arși de focal unui ideal, rătăciți, cuceritori de libertate, de păcat, de erezie. Demonstrații personalizate ale energiei și vitalității, spirite daimonice, paradoxale, excesivi, nesupuși, nedomoliți. Au chipuri de profeți mincinoși și trupuri de gladiatori. Seamănă cu Rasputin și cu acel nud glorios ce reprezintă Ziua pe mormântul lui Lorenzo de Medici, seamănă cu Dumnezeu răzbunător din Capela Sixtină și cu Faunii antici răsăriți din pământ.

Imaginea aceasta a preotului rătăcit, demonizat, ori răspopit o întâlnim la Ion Agârbiceanu, Gala Galaction, Mihail Sadoveanu, Demostene Botez, alimentând original un prototip de erou, răscolit parcă din adâncul tulbure pe care, în lungi meditații, prelații încearcă să-l domine. Sau, poate, răsăriți din umbra lui Dostoievski, Tolstoi ori Rasputin.

Dacă Tatăl apare ca însăși personificarea instinctului viril, Ivanca este încarnarea celui feminin, condusă numai de pulsioni necenzurate. E atrasă de Luca tocmai pentru că îi simte partea de umbră, refulată și pândește ea însăși, ca o fiară, prada, trezirea, victoria arhetipului. Tânărul continuând însă să blocheze, prin voință, forța lui vitală, femeia se reorientează, în final, spre cel în care virilitatea e manifestă, plenară.

Ivanca e atrasă și stărnită de faima de inaccesibil a solitarului (motiv străvechi în literatură), ca Salomeea sau Thais. Ca toate femeile teatrului blagian (Zemora, Nona, Daria, Mira, Erji, Nușa), Ivanca apare și dispare fără veste, împrăștiind parfumul cărnii proaspete și al frunzelor verzi. Portretul ei se desăvârșește din frânturi de informații sau oglindit în ochii personajelor scenice (Tatăl, Luca, Servitoarea).

Doctorul o cunoaște de la un prieten al său, pictor (la care locuise un an), și o consideră primejdioasă prin insistența cu care se pripășește când pune ochii pe cineva. În schimb, Tatăl o urmărește cu deliciu, brusc interesat din momentul în



care o vede întâia oară. („Băiete, strașnică învolburată fată“). Îi face curte nestânjenit, îi savurează fiecare detaliu fizic.

Fata, de altfel, nu se prea sinchisește de forme și convenții sociale, trăiește după legile bunului ei plac. Își regizează intrarea cu viclenie, tâșnind în casă fără veste („părul roșu, scurt tăiat, sprintenă, ciudată“), scuzându-se că n-a bătut și lămurind simplu: „Voiam să-l surprind. Cred că n-am greșit. Aici locuiește un pictor – nu-i așa?“ Curioasă, îi identifică încântată chipul în arhanghelii de pe pereți – autoportret obsedant al nevoii de sublimare: „sprâncenele, fruntea, lumina – toate sunt ale lui“. Ceea ce declanșează de îndată gelozia Tatălui și ironia lui mușcătoare: „Da, seamănă. Cu unica deosebire că zugravului îi lipsesc aripile“. Și ca să nu-i scape conotația asexuării, precizează apoi: „vorbesc simbolic, domnișoară“.

Stârnit de prezența fetei, se precipită s-o rețină, intră repede în jocul unei conversații de tatonare, caută în tot comportamentul ei semnele accesibilității. Fata evită să se prezinte, dar în termeni meniți să atragă atenția: „Nu știi nici eu cine sunt. Numele nu dă nici o lămurire în privința aceasta. M-am născut, sunt, fluier și umblu. Restul – tăcere (*râde*)“. Deprinsă cu boema, fata are *l'aise du monde*, cochetează, cultivă calamburul, face aluzii filosofice, literare. Tot tacâmul unei demimondene, cum șade bine unui model conștient de sine, precoce și răsfățat.

La reeditare, în 1942, Blaga va spori caracterul enigmatic al eroinei, suprimând particularizările biografice și cunoștința anterioară cu Luca (aspect care motivează totuși faptul că ursuzul pictor o primește în casă). Spusele și atitudinile ei din prima ediție (interpretabile și în grilă colocvială, concretă și în sensurile simbolice) – sună însă mult mai firesc, aburos, flexibil – față de tonul emfatic și sibilinic al versiunii definitive (care degajă, totuși, și ea un farmec specific).

După plecarea fetei, cuprins de febrilitate, Tatăl îi prelungește prezența prin vorbe. Interiorizându-i dintr-o privire făptura (privirea obsesivă o va urmări și în vis și în realitate, fata vorbind despre „ochii răi“ care sfârșesc prin a o domina), i-o înghite și o devoră cu deliciu faunesc. „Ai auzit cum m-a întrebat cine sunt? – Ai mai pomenit una ca asta? Ce ochi. Ce răs. Ce pas. Ce nebunatică obrăznicie. – Oare se mai întoarce?“ Și din ce în ce mai aprins și mai cutezător în observații, expert: „Asta ar topi cu căldura ei și platoșa Sfântului Gheorghe [și ea e un „balaur“, o fiară!]. «Tu cine ești?» – Extraordinar. Te-a privit?“

Bătrânului Casanova, faptul că nu l-a privit pe Doctor i se pare un avantaj, un privilegiu. Și cu o remarcabilă franchețe și simț al observației și situației, comicul rezultă din contrast – pasivitatea, chiar acreala Doctorului, total insensibil la farmecele ei (deși tânăr!) și grăbit (ca un bătrân pretimpuriu) să-i caute nod în papură (faptul că tutuiește, că e insistentă și „nu mai pleacă“). La întrebările indiscrete (și foarte franc exprimate ale Tatălui), răspunde acru „Nu i-am făcut inventarul – (*ticul*) – anatomic“ și-l avertizează să se păzească, fiindcă fata pare „în căutarea unui nou stăpân“. Scena e construită cu multă subtilitate ironică și adâncă cunoaștere a firii masculine. Blaga structurează în această proiecție diacronic-genetică conflictul piesei, ceea ce este mult deasupra teoriei refulărilor și pansexualismului pur și simplu. Pasiunea freudiană a Doctorului e prezentată ironic – el e cam țicnit. În schimb, conflictul în care e angajat Luca – în ciuda tuturor manifestărilor ridicole, grotesci, tragicomice, penibile – e configurat cu cea mai mare seriozitate. El se menține și atunci când, la reeditare, Blaga șterge grila derizorie și grimasată în care l-a prezentat pe doctor.

În secvențele onirice (tabloul al II-lea) *Fapta* pune în scenă fantasma ca organizare dramatică teatrală a dorinței, scenariu dramatizat vizual, ieșit de sub legile realului. De fapt, natura sa nu e precizată – poate fi un vis propriu-zis, o reverie, o viziune, în același regim supra- sau parareal, ca viziunile lui Zamolxe sau ale Moșneagului. Modificarea planului e marcată prin limbaj spectacular și, în primul rând, prin ecleraj, mișcare, ritm. Orologiul, care bate – precum un clopot – „trei“, joacă un rol esențial, ca element coagulant al tensiunii, ca semn al declanșării destinului. Scena devine, freudian, spațiul realizării imaginare a dorinței reprimite și a culpabilității. Confruntarea lui Luca cu daimonii săi e o luptă cu arhetipul (psihanalitic și mitic, deopotrivă). Întreg tabloul al II-lea se face, în plan oniric, un spectacol, unde, întocmai ca în creierul unui sfânt oarecare lucrurile naturii exterioare apar ca ispite. Întâmplările se petrec ca în imaginile din anumite picturi de Bruegel sau Hieronymus Bosch.

În vis, legile realului fiind abolite, se instaurează legile bunului plac și se înfăptuiesc dorințele obscure. Invocată, chemată în existență, Ivanca semnalează prezența destinului. Însăpăimântat, Luca simte apăsarea destinului și insistă să mute orologiul înapoi. Ca și Byron (pomenit în *Daimonion*), eroul are temeri obscure, fobii, ticuri, manii. Și el se joacă cu pistolul, dintr-o instinctivă nevoie de apărare, simțind agresivitatea din jur. Orologiul, care cumulează atâtea semnificații, devine însăși plasticizarea refulării și autocenzurii, de la un moment dat, ineficientă și excesivă. Între intuiție și premoniție, fantasma trasează exact filmul viitoarelor întâmplări. Luca știe deja că e prizonierul Destinului. Întreaga scenă figurează rivalitatea dintre tată și fiu.

Ivanca e acel arhetip feminin, prezent în străfundurile fiecărui suflet bărbătesc, denumit de Jung *anima*. Acea imagine în care bărbatul identifică propriul său concept despre femeie și care-l conduce în opțiunile sale partenoriale și sexuale. Acest arhetip este constituit prin selecția opțiunilor ancestrale, din preferințele strămoșilor săi, îngropate în străfundul sufletului. Apariția în prag a tatălui, proiecție în vis a conflictului permanent care-l obsedează pe Luca (de concepții, mentalitate, etică, opțiuni, rivalitate, dominație) și a problemelor care-l preocupă configurează predictiv ceea ce se va întâmpla în deznodământ. Prezența fetei (anticipată în vis) a precipitat toate conflictele interioare. În timp ce fata vrea să-l ajute să trăiască, vrea să-l vindece, Luca îi cere să plece. Apare însă Tatăl și amândoi se simt împovărați de o grea presimțire. Ca și Hippolit, Luca refuză erosul, făcându-se vinovat de lipsă de măsură. Ceea ce precipită drama. Luca proiectează în vis reprezentările diurne și veșnicul eșec al autocenzurii, care îi dă un stăruior sentiment de deznădejde și anxietate.

Intens jucată și stilizată expresionist, scena onirică se desfășoară într-o manieră grotescă și carnavalescă. Își fac apariția cei zece strămoși care, în dansul lor, asociază coșmarul, macabru, carnavalescul medieval. Moartea și viața se întâlnesc, se confruntă, se suprapun, se confundă în deplină deriziune. Efectul spectacular e prin excelență modern, prin identitatea și multiplicarea ființei. Cei zece „râd în triluri stridente“, se prezintă pe rând cu personalitatea și istoria lor, cu epoca în care au trăit, precizându-și înrudirea ca entități ale unei filiații precise. Fii, nepoți, strănepoți, vinovați dinainte de-a se naște, se descoperă și se recunosc. Unii poartă trăsături represive, alții porniri expansive care – toate – s-au conservat în personalitatea lui Luca și-i inspiră faptele. „Variante ale aceluiași cântec“, strămoșii au fost declanșați de prezența fetei frumoase, pe care o cheamă cu ei. Teatralitatea scenei e expresivă. Strămoșii țopăie, cântă în cor grotesc, râd

deșăntat. Ei clamează rechizitoriul reclusiunii și represiunii în care au fost ținuți. Îl sfidează pe Luca, cu tinerețea și poftele lor încingând „hora pricolnicilor“, jucând grotesc în jurul Ivancai, „cu semne ciudate, ciupind-o“, îndemnând-o libidinos să joace și ea. Jocul contagios o cuprinde și ei aduc elogiile deocheate, denunțând absurdul comportamentului lui Luca. Apoi, la cântatul cocoșilor se opresc brusc risipindu-și oasele pe podele. Ivanca și cei zece au dispărut. Intră Slujnica, anunțând că pe trotuarul din fața casei se plimbă Ivanca.

Regimul existențial e relativizat – vis, influență telepatică, fluidică a energiilor subtile care se caută. Luca nu se mai împotrivesc. O invită pe Ivanca să intre în casă („unde sunt sfinți trebuie să fie și ispite“). Desigur, se sugerează decizia au luat-o strămoșii, parabola bogumilică nu face decât să travestească determinarea. Izbânda inconștientului e camuflată de aparenta trufie a lui Luca de a dori să se confrunte cu ispita.

Tot în regimul parodiei se petrece scena unirii între Tată și Ivanca, scenă care se aude din odaia în care intră Luca. Cu totul nedeprinsă de erotizările platonice, savurând tensiunea atracției numai ca un preambul, femeia a cedat presiunii instinctului, dezlănțuit cu exasperare în dansul în ploaie, iar apoi, după inutila epuizare, l-a soluționat prin împreunarea cu bătrânul faun. Luca, pradă celei mai insuportabile frenezii, pe punctul de a fugi în munți în căutarea liniștii, e înnebunit de scena care i se revelează. Scapă de agitație prin împușcătura tămăduitoare, ca printr-o alungare magică a demonilor. Actul împușcării, prin toate atributele lui, precizare și eliberare a agresivității, produce o comotie auditivă, care îl mântuie. În rețeaua complexă de senzori, este un mod de a se elibera de natura inferioară. Deznodământul însă apare, în același timp, ridicol, ca un act ratat. În loc să-și împuște tatăl, Luca este pe punctul de a-și extermina prietenul. Luca nu este nici sfânt, nici demon, doar suspendare mediocră între două extreme, un personaj banal de tragicomedie, care-și compromite până la capăt toate șansele.

Dezlănțuită ca un „mecanism absurd“, scena e intens comică și grotescă, în ciuda primejdiei pe care o conține, aidoma lui Jupân Dumitrache, care năvălește înarmat să-și apere onoarea de familist. Indecisul Luca, brusc violent și ieșit din minți, după ce, cu o clipă înainte voise să fugă pe furi, devine subit un Othello de parodie, cam într-o ureche. Viteza răsturnării de situație, a subitei detensionări, e tot comică. Revenit subit la rațiune, deschizând ochii, Luca îl întrebă pe prietenul său: „nu te-am omorât? Ce-a fost?“ Apoi, făcând inventarul bătăliei, află, din ce în ce mai înseninat că toate s-au terminat cu bine și, mai mult decât atât, orologiul a fost doborât. Ceea ce în logica lui simbolică înseamnă victoria asupra destinului. Se întrebă candid: „Eu am ținut spre tine? Cum ai scăpat?“ Protagonismul pare să fi ucis în el fiara. A căzut ca mor, odată cu orologiul, și s-a trezit vindecat, om nou. Lângă împlinirea neascunsă a simțurilor, zadarnica și stearpa agitație a ascezei e o tipică ieșire din minți. Tentația interpretării groțești e enormă, cu atât mai mult cu cât ironia și parodia s-au exersat la largul lor în piesă.

N. Steinhardt sesiza vocația comică și umoristică a dramaturgului: „Lui Blaga, tragedia ori sublimul nu-i tăinuiesc ori depărtează grotescul, slăbiciunile, zburdălnicia, felurimile, capriciile – nici ale caracterelor, nici ale împrejurărilor și antagonismelor. Piese sale sunt însemnate, originale și revelatorii tocmai fiindcă neclintit consimt a găzdui (fără a stăruii impresia că răvășesc o concesie) pe tărâmul neprofan al ideilor și idealurilor, irupțiile – poznașe adesea, oricum melodic neconcordanțe cu patosul temei – vieții simple (triviale, ar zice firile sensibile) și fac în modul acesta dovadă, unui orizont foarte deschis...“