MĂȘTILE BLAGIENE: O PERSPECTIVĂ ASUPRA MITULUI DRAMATIC – CONTURURI DE FORMĂ ȘI FOND

Alina Maria Dumitrescu
Universitatea de Vest din Timișoara

Abstract: The following article concentrates on the analysis between the elements that appear in Lucian Blaga's theatre. In foreground, it is put the relationship between the playwright and the idea of „dramatic myth”. On the other hand, it is described the way in which the tragic dimension affects the characters of each play, their struggle with suffering and the way they look to religion. Also, it is talked about the difference between the terms „drama” and „theatre” and also, „tragedy” and „tragic”. There are brought different opinions of literary critics, such as Eugen Todoran or Constantin Cubleşan, alongside with other references from writers and philosophers – Mircea Eliade, I. Kant etc. At the end of the study, it is talked about the parallel between the ancient theatre of greeks and the modern theatre of nowadays – especially on the fact that Lucian Blaga's theatre acts better in the contemporary epoch than in the traditional one.

Key-words: __drama, tragedy, dramatic myth, character's suffering, contemporary theatre

Lumea teatrală a constituit întotdeauna o punte de rezistență pentru dimensiunea tragică a vieții artistului. Acesta, încărcat de sensibilitate creatoare, transpune realitatea nevăzută într-un joc ascuns și tănuț a ceea ce numim „existență”. Structura paradoxală stabilită între termenii „dramă” și „teatru” poate fi explicitată datorită valențelor de „rit” și „mit” care o însoțesc – „în formele lui primitive, [...] spectacolul dramatic era un *rit*, cu funcție magică, [...] iar acțiunea dramatică era un *mit*, [...] ce ține de logica internă a «misterului»”¹. Astfel, Eugen Todoran vorbește despre simbioza de natură teoretică, care amestecă perfect ideea unui subiect antrenant, limpede și statornic, adică punctul de intrigă ce oferă contur întregii reprezentării artistice și cadrul imaterial, încărcat în dinamism, pe care îl constituie actorii – însuflețitori ai unei realități exprimate puternic prin sensibilitate și rigoare profundă.

Antichitatea avea ca punct determinant, în lumea teatrului, noțiunea de „tragism” al operelor dramatice, căreia îi răstoarnă valențele originare, în favoarea unei definiții ereditare privind mitul dramatic, văzut de marii filosofi greci drept material prozaic și nu poetic. De asemenea, întărirea convingerii că mitul dramatic capătă nuanțe pur ambientale, vine din afirmația filosofului

¹ Eugen Todoran, *Lucian Blaga, Mitul dramatic*, Ed. Facla, Timișoara, 1985, p. 16.

grec Aristotel care rămâne neclintit în fața ipotezei că mitul devine „fundal al tragicului”. Este necesară o analiză de proporții pentru a reliefa în întregime aspectele care au dus la nașterea teoriei conform căreia mitul reprezintă un nucleu indispensabil al dimensiunii tragicului, acesta se regăsește în structura sa poetizată, funcționând ca o oglindă care revelează sensul ascuns al continuității acțiunii dramatice – „în tragedia antică, [...] mitul dramatic este [...] o formă de menținere a *tragicului*, dincolo de «spectacolul» dramatic”.²

Dacă la o primă vedere ochiul spectacular face distincție între primatul tragediei și cel al tragicului, o analiză amănunțită a diferendelor poate stabili contrariul, și anume: tragedia s-a născut din tragicul existenței muritoare și stabilește un raport de incluziune între elementele ei literare și cele ce țin strict de planul sufletesc al omului. Se poate afirma faptul că tragicul reprezintă un curent al sentimentelor umane, o noțiune primordială, fără de care existența omenească nu și-ar cunoaște desăvârșirea. Datorită impactului spiritual care are loc în momentul coliziunii cotidianului cu dimensiunea tragicului, omul obișnuit succede în ipostaza de artist, de înfăptuitor al unei existențe mai puternice, mai viabile și mai dătătoare de sens. Tragedia subclasează tragicul, prin forma ei de materie, pe când tragicul devine element simbolic centrat în sfera neobiectualului. Precum afirmă, la rândul său, criticul Eugen Todoran, „tragedia este de ordinul literaturii și al teatrului, dar tragicul este de ordinul vieții”³; în consecință, tragicul conferă esență vitală, dătătoare de semnificații la nivel spiritual, pe când plâsmuirea formelor afectivo-emoționale, până la gradul de entitate pentru lumea literară, se concretizează în termenul de „tragedie”.

Lucian Blaga reprezintă, în amănuntul acestui studiu, figura emblematică pentru distorsionarea lumii teatrale expuse. Acesta împrumută cu ușurință anumite tehnici ce stau la baza identificării sale ca poet, pentru a putea, în consecință, jongla cu pionii de rezistență ai operelor dramatice, și anume – regruparea noțiunii de sens existențial și întregirea noțiunii de adevăr uman. „Poetul dramatic”, așa cum îl numește Eugen Todoran, stabilește în ierarhia teatrului un sistem proaspăt de valori artistice, cu rezonanță semantică pentru dimensiunea spirituală a tiparului uman. Se poate observa un paradox al ideii, întrucât, așa cum rezultă din parcurgerea amănunțită a lecturilor, piesele de teatru blagiene reflectă ideea unui tradiționalism pe cale să se stingă în orice clipită, în care predomină o ușoară nuanță de rit, dar care, spre final, este preschimbat în dogmă a valorilor umane, descinzând astfel spre modernitatea spiritului. În același timp, Blaga are intenția de a se desprinde de religiozitatea împlântată în viziunea de ansamblu a oamenilor, concentrându-se pe salvarea de la moarte a spiritului – prin modalități care revoltă – încălcând astfel principiul canonic de armonizare cu ceea ce este deja predestinat.

² Georges Steiner, *La Mort de la tragedie*, Ed. Du Seuil, Paris, 1965, p. 231-232.

³ Eugen Todoran, *Lucian Blaga, Mitul dramatic*, Ed. Facla, Timișoara, 1985, p. 19.

Având în vedere multitudinea dimensională a spiritului său de dramaturg, se poate definitiva, astfel, noțiunea de „teatru blagian”, acesta fiind nimic altceva decât o incluziune a poeziei în ideea de mit fundamental – „definirea teatrului lui Lucian Blaga ca *mit dramatic*” (D. Protopopescu). Prin urmare, sursa de materialitate pe care Blaga o exploatează în piesele sale este viața, în multitudinea ei de fațete și unghiuri purtătoare de mister și de necunoscut: „atracția deosebită pe care teatrul o are pentru poetul creator e atracția vieții”⁴.

Pentru Lucian Blaga, condiția de dramaturg își are temeiul în afirmația pe care o dă chiar poetul, precizând că „miturile pot fi creații personale”.⁵ Astfel, el își însușește prin excelență poziția de maestru creator al lumii cortinei, întrupând realitatea jucată, de la cele mai mici detalii, până în ansamblul caracterelor definitorii pentru universul spectacular conceput. Atât filosofia cât și simbolismul se împletesc în teatrul blagian aproape neidentificabil, devenind adevărate instrumente ontologice, necesare stabilirii unei concreteți a operei. De asemenea, Blaga este un agent al demitizării conceptului de „spiritualitate”, folosindu-se de granițele religiei drept motivare a trecerii spre registrul neritualic. Blaga privește spiritul ca pe o substanță umană secundară, o cale prin care omenescul își redobândește valorile originare și o modalitate de desăvârșire cathartică.

Revenim la ideea anterioară, aceea de definire a mitului dramatic, între canoanele blagiene, prin sublinierea ipotezei că scena dramei prinde conturul unui portal intradimensional, așadar, ea este o răspântie care oferă deosebirea între planul concret – al realității „reale” – și planul abstract – cel al realității dedublate. Prin urmare, nucleul operei blagiene sparge tiparul acestei diferențieri și îmbină registrele, de aici rezultând patosul spiritual care întregeste instrumentul caracterial – personajul, ca mediator între conștiință și impuls lăuntric: „îmbinarea de real și ireal, [...] deschide perspectiva unei vieți intense, tragice, pentru că mitul este o prelungire a vieții omului pe dimensiunea eternității”⁶. În teatrul blagian, individul simte nevoia reîntrupării sale fizice cu dimensiunea spirituală, este urmărit preponderent de o „tragică existență a omului”⁷ și, deci, oscilează constant între două problematice de natură metafizică: transcendența și căderea – fără de care identitatea personajului ar fi mai puțin palpabilă și mai puțin moralizatoare.

Ulterior, se remarcă detașarea dramaturgului-poet de lumea conceptelor arhetipale, acesta manifestându-și libertatea creației într-un mod absolut firesc. Spre exemplu, se observă ușurința cu care acesta iese din tiparul clasic, al teatrului-antichitate, îndreptându-se în direcția piesei de teatru –

⁴ Dragoș Protopopescu, *Lucian Blaga și mitul dramatic*, în „Gîndirea”, XIII, nr. 8, p. 330-333.

⁵ Lucian Blaga, *Din duhul eresului*, în *Elanul insulei*, Dacia, Cluj-Napoca, 1977, p. 178.

⁶ Eugen Todoran, *op. cit.*, p. 21-22.

⁷ Idem, *ibidem*, p. 22.

văzută ca meșteșug artistic, ca o idee de promovare și înălțare spre absolut a esteticii artei – sub toate categoriile sale formale și de conținut, pe care le întâlnim în actualitate. „Spiritualismul liber”, ideea de „mitologie proprie” îl transpun pe Blaga în sfera mănuiitorilor de artă progresistă, deoarece reforma lui estetică atrage după sine o „mutație istorică” a teatrului (E. Todoran). Este de remarcat menirea blagiană, ca prin simbol și esență vitală, să confere dramaticului o nuanță de repetabilitate a destinului omenesc: „secretul de a îmbina o desăvârșită poezie pură cu un desăvârșit omenesc dramatic”⁸.

În cele ce urmează este necesară concentrarea atenției asupra a două opere dramatice, de mare rezonanță pentru universalitatea blagiană, și anume *Cruciada copiilor*, definită de criticul Eugen Todoran ca fiind „mit escatologic”, și *Tulburarea apelor*, aceasta numită fiind „erezie creștină”. Aceste două piese de teatru viețuiesc în universul teatrologic drept niște embleme pentru răsturnarea conceptelor ce vizează religia. Nu numai că aprofundează crezul biblic în cele mai mici detalii, dar totodată, se concentrează asupra unor ideologii de viață importante pentru surclasarea spiritului peste trup. Intensitatea dramatică este debordantă, ea atingând apogeul cu finalitatea pieselor – așadar, observându-se tentația dramaturgului de a proiecta omul în absolut, prin ideea de a fi părtaș propriei condiții tragice.

Pentru definitivarea valorilor și a conceptelor de viață pe care teatrul blagian le oferă, în vederea desăvârșirii idealului uman, este necesară o analiză în paralel a celor două piese de teatru, cu evidențierea clară a fiecărei conotații ce reiese din alăturarea scenică a celor două.

Așadar, în *Cruciada copiilor*, este dezbătută lupta care se dă între puterea obsesivă a credinței și supraviețuirea raționamentului încheștat în ghearele fanatismului. Destinul uman dramatic ia amplitudine în piesa de teatru, deoarece ipostaziază personajul într-o zbatere continuă a eului dual, un conflict interior perpetuu care nu se poate aplatiza decât prin sacrificiu. Astfel, se conturează destinul ciclic omenesc, marcat de „forțele cu care omul ajunge în conflict, împins de pornirile sale cele mai lăuntrice”⁹.

Categoria sacrului și a profanului reprezintă la Blaga instrumente fidele prin care dramaturgul exploatează până la saturație condiția omenescului, într-o temporalitate și spațialitate strict mundane, nedefinitivate de granițe materiale, ci doar de granițe spirituale. Se observă paralelismul stabilit între „material” și „imaterial”, care reiese îndeosebi din poziția personajului central – Doamna – în cadrul dramatic. Însușirea acesteia de personaj „axiologic” (Constantin Cubleșan) surprinde delimitarea conceptuală a arealului în care are loc desfășurarea piesei: „aici”-„dincolo”; concret-abstract; contingent-transcendent; real-virtual. Asupra mediului înconjurător acționează ideologia creștină, dusă la extrem, prin faptele personajului colectiv

⁸ Idem, *ibidem*, p. 23.

⁹ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, p. 214-216.

– copiii cruciați – care sintetizează conceptul de autojertfire, prin gesturile dovedite. Structura antagonistă sacru-profan nu poate fi explicată fără amintirea altei structuri de aceeași natură, și anume opoziția stabilită între rațiune și sentiment. Așadar, dincolo de iubirea fanatică pentru religie, mintea personajelor blagiene cade într-o transă a edenizării realului, împiedicându-i în același timp să-și judece propriile acțiuni din punct de vedere rațional și logic. Așa cum afirmă L. Ziegler, „ideea-forță în *Cruciada copiilor* este puterea fanatismului religios”¹⁰. Întorcându-ne la relația sacru-profan, este esențială portretizarea categoriei religioase sub care stă întreg firul operei, și anume conflictul stabilit între catolicism și ortodoxie. Cele două entități opozante nu se duelează concret, ci prin puterea ideologiilor pe care fiecare le promovează. Se remarcă încercarea de rupere a mitului demult împlântat – acela al transformării Ierusalimului într-un „oraș ceresc”, o „cetate a Paradisului” – prin acțiunile Doamnei și proiectarea întru realizabil a menirii omenești, aceea de eternizare odată cu spiritul bisericii – fapt manifestat de copiii cruciați. Prin urmare, opera vizează conflictul între credința catolică și cea ortodoxă, care ia naștere în jurul unui singur scop – mântuirea omului drept factor divin impus și escatologic.

Opera dramatică *Tulburarea apelor*, scrisă în același registru filosofico-simbolist, a fost catalogată de către criticul Eugen Todoran drept „erezie creștină”. De remarcat este faptul că, spre deosebire de *Cruciada copiilor*, în această piesă răzbate mai puternic conflictul religiozității cu natura umană, motivele fiind nu numai explozia conflictuală din partea personajelor, ci și principiile spiritului care au de-a face cu o revoluție cristică din partea socialului. Amprenta eretică pe care o poartă piesa vine prin afirmația lui Lucian Blaga, aceea că „în aceasta constă, în protestantism, singularizarea omului până la tragic, suferința tragică a depărtării, care îl transfigurează ca de un vis de dincolo de lume”¹¹. În acest sens, sacralitatea piesei se întinde pe două planuri concomitente, care pun în lumină diversitatea credințelor comunității și totodată, surclasarea celei manifestate asupra celeilalte. Se observă că personajul central al piesei, Popa, este măcinat de un conflict interior atingând aspecte grave ale tragicului. Acesta dorește schimbarea – nu a comunității pe care o are sub veghe, prin poziția de dirijor al îndemnurilor divine – ci a propriului spirit – prin etapa de revelație pe care și-o asumă la finalul piesei, menită să îl „vindece” de existența pe care a trăit-o, fără vreun scop sau înțeles adevărat.

Dramatismul piesei merge linear, „înlocuind treptat sensul etic al conflictului cu unul tragic”¹². Opera nu mai urmărește neapărat aspectele de ordin social și regresul comunității, care se află sub tutela istoriei de pe atunci,

¹⁰ E. Todoran, *op. cit.*, p. 142.

¹¹ Lucian Blaga, în Eugen Todoran, *op. cit.*, p. 145-146.

¹² Eugen Todoran, *op. cit.*, p. 148.

ci, surprinde îndeaproape frământările sufletului, conflictul interiorizat și de proporții care devine un orizont al funcționării dinamismului în piesă. Preotul – întruparea zbaterii interioare omenеști în propria carne – este „atins de duhul reformei”¹³, dorește schimbarea de spirit, este înclinat către panteism, doctrină pe care o îmbrățișează prin dedublarea propriului eu cu cel al Moșneagului – întrupare cristică, simbol al autojertfirii în numele transcendenței. Fascinația principiului „opus”, așa cum o denumеște Todoran, este în esență teza întregii opere, care pune accent pe discrepanța între termenii „carne” și „gând”, înconjoară doctrinele protestante și reușește să spulbere mitul tradiționalist al cutezanței creștine de a fi supus și tăcut, pentru revelarea eului, în forma sa spiritualizată.

Sub imboldul unei analize filosofice, așa cum Kant sugerează în tratatul său, *Răspuns la ce este Luminarea*, se poate deduce chinul profund al preotului, întrucât, mânat de statutul profesiei de a răspândi corectitudinea divină în rândul creștinilor, acesta devine captiv al unei rațiuni cu valențe duble, pe de o parte conștientizând necesitatea unei credințe „interzise”, iar pe de alta, temându-se pentru neconcordanța ce se stabilește în interiorul său, între noțiunile de moralitate și dorința de mântuire: „când are datoria morală de a servi luminarea altora, îi este îngăduită întrebuintarea publică a rațiunii proprii [...]”¹⁴.

Așa cum ne-a obișnuit Lucian Blaga, în piesele sale domină o aură simbolistică neevidențiată, care reiese însă din trimiterile cu tentă filosofică asupra subiectului vizat. Spre exemplu, categoria „păcatului” este focalizată la sânge prin intermediul Doamnei, care se leapădă de credința însușită din disperarea de a-și salva copilul. Dualitatea rațiune-sentiment se manifestă și în acest caz, când, asupra negării credinței acționează drama maternă, care surclasează, în opinia dramaturgului toate celelalte tragedii jucate. În același timp, în piesa-erezie, păcatul reprezintă o necesitate a încălcării credinței, o etapă spirituală indispensabilă autoregăsirii și autocunoașterii, pentru personajele teatrului Blagian, luând în acest caz exemplul preotului. Asupra acestuia păcatul evoluează la rang de infracțiune etică, apoi descinde spre crimă asumată (incendierea bisericii) și apoi, se finalizează prin abandon fizic și înălțare de spirit.

Cunoscând deja tiparele caracteriale ale personajelor din teatrul lui Lucian Blaga, este necesară o ilustrare de semnificații a prezenței și contribuției lor de natură factuală, în cele două piese. Așadar, vizând modelul unei analize în paralel, vom începe prin a focaliza triada matern-infantil-malefic ce se regăsește în *Cruciada copiilor*; fiecare personaj întruhidează un destin tragic și, în același timp, o dramă sub care se află întreaga sa existență. Personajul central – Doamna, dincolo de statutul imperial pe care îl imprimă,

¹³ Idem, *ibidem*, p. 145.

¹⁴ I. Kant, în Eugen Todoran, *op. cit.*, p. 147.

se află în postura de mamă-eroină, care, din dorința de a exercita cu propriile forțe salvarea unicului său copil, uită întru totul de neputința ei, față de forțele malefice guvernante. Ea este locuită de un „amestec de rațiune și sentiment care anulează religiosul”¹⁵, ajungând să își mărturisească păcatul în faza de obsesie pentru salvarea inexistentă – „mă lepăd de credință”. Drama mamei se concretizează în agonia luptei pentru infant, în asumarea neputincioasă a subordonării impuse de destin, în fața maleficului – a călugărului Teodul. În același timp, tragismul personajului capătă o ramificație triplă. Într-o primă instanță, aceasta se opune categoric acestei „porunci nefirești”¹⁶ – inițiativa copiilor cruciați de a preaslăvi numele Creatorului într-o modalitate brutală și barbară – interzicându-i fiului său, Radu să calce pe urmele cruciadei inițiate. De asemenea, personajul principal își răstălmăcește crezul biblic și aduce definirea creștinătății drept un păcat, o „sminteală”. În a doua instanță, personajul feminin recurge la măsuri apoteotice pentru salvarea băiatului, acaparată de mrejele categoriei malefice – Teodul și dorința întemeierii cruciadei de către infanți, și nu soldați ajunși la maturitate – și, prin urmare, își răstoarnă conceptele, în favoarea salvării imediate a copilului. În sfârșit, în a treia instanță, ipostaza maternă se complăce într-un surghiun sufletesc, în concordanță cu surghiunul fiului. Așa cum și Blaga mărturisește, „mama nu se abandona visării”, „mama era substanța activă”¹⁷ – cu alte cuvinte, nucleul copilului e mama și viceversa. Ea nu realizează pe moment gravitatea gestului de a-i interzice lui Radu participarea în cruciadă, pentru ca, mai târziu, să trăiască până la maximum drama pierderii de sine – a copilului, dedublare a spiritului matern – și să comită, în cheie simbolică, un păcat – acela de neconștientizare a existenței legăturii dintre profeție divină și spirit neînlocuibil.

În altă ordine de idei, personajul-copil, Radu, din piesa de teatru *Cruciada copiilor*, reprezintă o instanță acaparată – de divin, har și mit profetic – care își echivalează existența cu o înfăptuire de sacrificiu, în numele mântuirii. Acesta, după cum spune Dan C. Mihăilescu, nu este o victimă, ci „ispășește voința de demonstrație a unei idei, [...] fascinația trăirii integrale a spiritului”¹⁸. Cu alte cuvinte, își simte propria trăire de extatic ca pe o datorie originară de a răspândi în omenire necesitatea mântuirii. Obsesia pentru cruciadă îl face să piardă din sine o altă lume – cea a sentimentelor eului personal, și nu spiritual – înstrăinarea cu personalitățile afective – Doamna, Ileana etc. – nefiind altceva decât consecința acaparării spiritului peste trup. Tragismul stării de abandon sufletesc se intensifică atunci când apare ideea de

¹⁵ Constantin Cubleşan, *Dicționarul personajelor din teatrul lui Lucian Blaga*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2005, p. 134.

¹⁶ Idem, *ibidem*, p. 134-135.

¹⁷ Idem, *ibidem*, p. 137.

¹⁸ Idem, *ibidem*, p. 356.

exil – interzicerea mamei cu chip de salvare – și, deci, personajul cade pradă unei intoxicații cu spiritualitatea anulată, unei supradoze de nihilism sacral. Asemenea unei cochilii de melc, personajul-copil continuă să își piardă identitățile, mai întâi pe cea spirituală, mai apoi și pe cea trupestă. Finalitatea tragicului ipostaziat la acest personaj se produce atunci când, anticipat de o halucinație a subconștientului tulburat, trupul îi cedează, sub urgia chinului lăuntric de a exista fără porunca divină, de a vieții fără rost. Sacrificiul copilului se traduce, în cheie simbolică, drept o ipoteză a „purității și credinței fără margini pe care numai un suflet infantil le poate avea”¹⁹.

În cele ce urmează, vom muta registrul analitic către cea de-a doua piesă dezbătută, și anume, *Tulburarea apelor*, personajele cu un puternic impact levitant fiind, triada Popa-Nona-Moșneagul – toate trei reprezentând, simbolic, o ipostază divină. În primă instanță, se observă esența dramatică pe care Popa – personajul central, aflat în pluralitate individuală – o conferă cadrului dinamic în care acționează substanța piesei. Pe lângă dualitatea intrinsecă pe care o manifestă, privind raportul rit înrădăcinat în tradiție, respectiv, descoperirea spiritului ca treaptă de parcurgere a unei credințe superioare, autovindicătoare, preotul „este exponentul suferinței spirituale a întregii comunități”²⁰. Influențat, fără să vrea, de prezența Moșneagului – întruchiparea calmului pogorât pe pământ, înfățișare mesianică care acționează prin gestul de autojertfire în favoarea judecatei ulterioare pe care omenirea și-o va face, la finalul conștientizării greșelii – preotul pune în lumină alegoria unui mit biblic, și anume, „mitul așteptării venirii lui Mesia”²¹, întrucât, doar în momentul alăturării de ființă cu cea a Moșneagului, se produce revelația în sentimentul Popii – vindecarea de „boala” credinței sub care ființa acestuia nu funcționează se dobândește prin participanța la jertfa Moșneagului, tradusă drept asumare a eului hibernant și conștientizarea posturii de mînuitor propriu al unei idei de demistificare a religiei.

De asemenea, conflictul personajului masculin poate fi evidențiat și prin categoria antagonistă „tulburare-reinstaurare de calm”, ipostaziată prin cuplul de personaje Nona și Moșneagul. Nona reprezintă elementul intrigant care distruge edenizarea instaurată în religie, ea apărând în viața preotului drept o constantă îndrumare către acesta, de a alege ceea ce el nu cunoaște încă – dimensiunea eretică a propriei mistuirii de credință. Tradus ca fiind element diavolesc, Nona apare ca o dedublare a citatului „în orice rău este și un bine”, deoarece tulbură apele, ademenește simțurile preotului – transformându-l ulterior în erou stenic – cu scopul temperării conflictului său interiorizat și, astfel, readucerii luminii pe plan inițial. O alăturare de simboluri se poate

¹⁹ Dan C. Mihăilescu, în C. Cubleșan, *op. cit.*, p. 356.

²⁰ Idem, *ibidem*, p. 338.

²¹ C. Cubleșan, *op. cit.*, p. 338.

observa și prin detaliul incendierii bisericilor – alăturarea lumină-păcat, receptată ca fiind o soluție indispensabilă de a cunoaște spiritul revelator.

De partea cealaltă stă necesarul analizei caracteriale a Moșneagului, personaj cu funcție mesianică și apocaliptică, care răstoarnă, prin sacrificiu de sine, puterea unei credințe deja instaurate. Momentul apariției acestui personaj în scenă este momentul care va genera conflictul de proporții al preotului și totodată va fi incipitul catharhic pe care cel din urmă personaj îl așteaptă fără să conștientizeze acest lucru. Spre deosebire de Nona – agent al tulburării de spirite – Moșneagul întruchipează elementul pacifist, purtător de calm și serenitate, o adevărată entitate pur vindecătoare, la nivel de spirit individual și, am putea spune, chiar, colectiv. Credința personajului cu pricina prezintă valențe de mistic și eretic, acesta își subordonează crezul privind Divinitatea ca spiritualitate transcendentală, în favoarea recunoașterii unei credințe panteiste, care îi acordă Divinității aspectul de materialitate globală. Precum afirmă C. Cubleşan, Moșneagul este „o îmbinare de panteism și misticism, identitatea lui fiind ea însăși una panteistă și mistică în același timp”¹⁴. Cu alte cuvinte, personajul dispune de o credință secundar-dimensională, care îi permite, în cheie profetică, să cunoască identitatea lumii și a sieși, raportându-se la crezuri de natură cosmologică sau chiar naturalistă.

Jean-Jaques Wunenburger pune bazele teoriei despre kratofanie, prin explicația că personajul mesianic este reprezentantul unei credințe mistificate, încărcată de magie și spiritism, întrucât ea nu se referă la cunoașterea pură a elementelor divine, ci se bazează mai degrabă pe mister și „putere divină ascunsă”. Gestul de sacrificare a condiției muritoare este privit de Wunenburger drept fază de transcendență necesară, prin care sacralitatea își dovedește puterea asupra umanului, aceea de a sluji drept „loc de trecere, de manifestare pentru ființele divine”²² – procesul de echivalență sufletească a mortalului cu nemortalul, aflat la veghere. Așadar, Moșneagul reprezintă lumea kratofanică, sacralitatea abundentă a lumii și, așa cum Lucian Blaga dovedește în operă, acesta se află în planul sofianic care redefinesc gândirea cristică, în tiparele unei gândiri de revelație supranaturală, rolul său fiind acela de reformator al vieții însăși și nu a propriei sale persoane. „Timpul împlinitor al omului”²³ este învățătura pe care Moșneagul vine ca să o răspândească, atât preotului, cât și spiritului colectiv. În viziunea critică, personajul cu pricina nu reprezintă nimic altceva decât „esența gândirii blagian”, superlativul miraculosului și al concentrării de spiritualitate, „dezvăluind un mit integral al naturii”²⁴.

Derivatele tragismului, în teatrul blagian, înfățișează, pe rând, postura de „dirijor” a fiecărui personaj în parte, precum și caracteristicile faptelor lor

²² Jean-Jaques Wunenburger, *Filozofia imaginilor*, Iași, Ed. Polirom, 2004.

²³ C. Cubleşan, *op. cit.*, p. 259.

²⁴ Eugen Todoran, *op. cit.*

alambicate, care îi pun în fruntea ierarhiei eroilor tragici ai pieselor cu pricina. Se știe deja că teatrul lui Lucian Blaga este de natură poetică și filosofică, așadar, congruențele personajelor cu mediile cristice în care acționează, sunt stabilite prin trăirea fiecărei părți de sentiment dedublat, ce vizează raportarea la credință. Suferința reprezintă o situație-limită, pe care personajul o explorează în adevărata sa esență, pornind de la o ușoară stare de dezechilibru mental și ajungând până la apogeul desfășurării chinului propriu, interiorizat, singura variantă deductivă a eliberării de sub acesta fiind una și aceeași – transcendența de duh.

Eugen Todoran precizează că, „suferința este provocată de conștiința situării omului într-un dublu orizont, al relativului vieții date, și al revelării ei ca mod de existență umană”²⁵; deducem, prin acest pasaj, faptul că omul se simte clausturat în ideea de „relativizare” a vieții pământene, ea fiind un mod de existență statică, împietrită, neoferind eliberare desăvârșită; prin urmare, devenind mod de existență statornică pentru om, aceasta îl transformă într-un pion pierdut pe o tablă de șah monocromă – niciun scop încărcat de solemnitate nu este prezent pentru condiția muritoare. Analizând mai departe afirmația lui Todoran, „o situație limită insuportabilă pentru viață, dar fără de care viața nu poate fi cu adevărat umană”, se surprinde indispensabilitatea tragicului, al răului necesar, al păcatului care trebuie să ia naștere, pentru ca revelația să se producă în notă desăvârșită; suferința reprezintă motivul personajelor blagiene de a-și forma spiritul, ea este punctul determinant al traseului pe care ele trebuie să îl parcurgă, în vederea obținerii de mântuire omenească și al redobândirii de echilibru spiritual.

În cele ce urmează, se va face o dedublare a motivului dramatic regăsit în cele două piese deja discutate – suferința – și se vor stabili coordonatele ei de natură factuală, care reies din tematica și tezismul operelor dramatice blagiene. Așadar, *Cruciada copiilor* este piesa de teatru care atribuie suferinței valențe de proces nedispensabil, „inerent vieții umane obișnuite”²⁶. Ea se concretizează în suferința de tip matern, care, îngrădită de rațiune și nevoia salvării, manifestă chinul lăuntric în etape distructive, cauzând fără să vrea moartea celui pentru care a inițiat salvarea. Personajul feminin este, în același timp, și constructiv, și distructiv, întrucât acțiunile ei se deformează sub impactul chinului, ajungând să derive într-o formă a tragismului iremediabil – „suferința unei mame, dezlănțuie un conflict, prin punerea ei în situații neobișnuite [...]” – disperarea nefamiliarizată – „[...] acționând în desfășurarea tragicului, care, fără a provoca moartea fizică, produce o dezagregare sufletească mai grea decât moartea”²⁷; ultima parte a pasajului citat face

²⁵ Idem, *ibidem*, p. 261.

²⁶ Idem, *ibidem*, p. 258.

²⁷ I. Kant, *Ce este „luminarea”*, în *Ideea unei istorii universale*, Ed. Casa Școalelor, 1943, p. 83-92.

referire la ignorarea unei tragedii de natură spirituală, atenția Doamnei abătându-se doar pe salvare trupească, și astfel, provocând dezintegrarea spiritului, laolaltă cu cea a trupului, în finalul tragediei.

Pe de altă parte, în *Tulburarea apelor*, vorbim de o suferință modelată strict de scara valorică a credinței personajului principal. Acesta se află în miezul problemei de natură psihologică, întrucât oscilează între confuzie și datorie profesională, în vederea descoperirii de sine. Apare, prin urmare, o suferință exasperată și dedublată nu numai de inevitabilitatea omenească de a dori să își cunoască ființa, ci și de împotmolirea sinelui într-o situație fără precedent – alegerea proprie de a deveni preot, într-un mediu cu credință de rit tradiționalist, în contextul în care propria identitate duce lupte de sacrificiu cu edificarea propriilor valori spirituale. Precum observă filosoful I. Kant, chinul cu care se confruntă personajul reprezintă ramificația oricărei tragedii, resimțite de practicantul unei anumite profesii, întrucât judecata sa este pusă la îndoială, atunci când vine vorba de a alege adevărul pentru care slujește sau adevărul pentru care i-a fost creată identitatea: „folosirea rațiunii în două feluri, [...] pentru susținerea unor adevăruri independent de orice împrejurare constrângătoare, [...] sau în îndeplinirea unei profesii”²⁸. Așadar, cum suferința este privită, în teatrul blagian, drept o formă de „tragic exhaustiv”²⁹, se poate deduce faptul că ea acționează în rândul tiparelor caracteriale, la nivel de psihic, transformându-le mentalul potolit într-o adevărată forță supranaturală de neutralizare universală.

O altă observație demnă de remarcat – apărută în termenii cotidianului actual – este cea care vizează apartenența teatrului lui Lucian Blaga în contemporaneitate. Dimensiunea teatrală blagiană se constituie din simbol și pătrundere filosofică în rândul noțiunilor de actualitate, cu care se confruntă omul, în decursul său succesoral. Eroii operelor dramatice bligiene nu sunt, în sensul adevărat al cuvântului, niște „eroi” propriu-ziși, ci mai degrabă, întrușipează, în termenii lui C.G. Jung, „complexe autonome”³⁰, reprezintă entități care vin să își performeze latura tragică, cu scop purtător de filosofie ancestrală. Însuși Blaga afirmă că teatrul său este mai accesibil minților nerodate, deoarece, prin multitudinea de elemente filosofico-simboliste, teatrul său se transformă într-o pledoarie a eternizării ființei umane, o biblie a reinventării identare și spirituale – în acest sens, subliniind împovărarea de noțiuni etico-filosofice aduse minții adulte, deoarece adulții sunt „[...] prea obișnuiți cu lenea închipuirii”³¹.

Teatrul blagian depășește sfera romantizată a genului, este încărcat de

²⁸ Eugen Todoran, *op. cit.*, p. 267

²⁹ E. Todoran, *op. cit.*, p. 262.

³⁰ În Corin Braga, *Lucian Blaga. Geneza lumilor imagine*, Iași, Institutul European, 1998.

³¹ Lucian Blaga în Alexandru Paleologu, *Teatrul lui Lucian Blaga*, Studiu, antologie, tabel cronologic și bibliografie de Emil Vasilescu, Ed. Eminescu, București, 1981.

filosofia limbajului și a expresivității personajului. Datorită potenței de simbol și a plurității filosofice, teatrul lui Blaga este aproape imposibil de jucat în cheie „tradiționalistă”, deoarece se resimte nevoia de amplificare a ideii prin joc modern, analiză pantomimică a noțiunii de simbol din fiecare piesă, așadar, am putea spune, de un teatru cu „schepsis”, menit să răstoarne viziunea obișnuită a publicului și să o reclădească pe noțiuni de artă abstractizată. Contemporaneitatea reprezintă lumea dezordinii, a antagonicului etic și a deformării de concepte deja clișeice și slab întemeiate. Ca atare, în prezent, teatrul capătă valențe noi, de „lume întoarsă”, unde subiectele privind agonia lăuntrică și procedeul redescoperirii sufletești se exprimă rarefiat, prin reprezentării scenice menite să tulbure ochii și viziunea spectatorului, ca mai apoi, să îi lase libertatea de a decide de unul singur în ce măsură acționează puterea cuvântului, prin artă teatrală.

Cu o filosofie ancorată în postmodernitate, teatrul blagian revoluționează gândirile clasiciste, transformă ideea de filosofie-știință în filosofie-performance, dezmembrează eticul uman și îi conferă omului posibilitatea de a se debarasa de normele evolutive ale problematicii gândirii. Soluția vine din reprimarea întrebării „ce este bine să gândesc?” și manifestarea stoică a raționamentului individual. Teatrul blagian se cataloghează a fi de ordin reformativ, întrupând un paradox al unei ideologii culturale, esența sa materializându-se în nevoia de demistificare a conceptelor clișeice privind religiozitatea, câteva exemple fiind bătălia religiilor, setea pentru pocăință, efectele halucinante ale martirismului – toate acestea întregind dimensiunea scenică a dramei, conferindu-i putere de exemplu, insuflare de trăinicie a valorilor spiritului, pentru fiecare model omenesc în parte.

Așadar, am putea concluziona faptul că teatrul blagian dispune de o categorie de „măști”, care, pentru publicul spectator, prin conturul unei poetici destabilizate, tinde să pătrundă dincolo de miezul filosofic contextual ce se deduce. Forța dramaturgului blagian acționează ca un flux de simțiri apoteotice, peste spiritul personajelor incluse scenic, o forță halucinatorie a sentimentului care, în starea sa de refulare catastrofală, acaparează rădăcinile rațiunii, invocând urgia de natură transcendentă. Liantul ce se stabilește între noțiunile de mit dramatic și esențializare a conceptelor interioare pentru naturalul omenesc este nimeni altul decât dramaturgul-poet, acest „mânuiitor” de forță dramatică, restrânsă în portretizarea simbolică de sentiment și trăire arzândă. Modernitatea se anunță, pentru Blaga, a fi perioada propice de manifestare a universalului teatral tăinuit, deoarece epoca modernă a constituit o revoluție a simțirii artistice, o inversare gestuală de semiotică, pentru ca să insuflă audienței un scop moralizator de a încerca să se existe „și dincolo de cortină”. Artiștii care funcționează în modernitate „creează forme sintetice, redau în materie ritmică esențialul vieții, dinamica nebună a unei patimi, patosul unui gest și ultima frumusețe a energiilor despoiate de tot ce e

întâmplător”³². Sintagma cu pricina, rostită de poetul-dramaturg, înglobează atributele artiștilor din lumea spectaculară, datorită lor în numele spiritualității scenice și postura de agenți umanoizi ai esteticii – cu alte cuvinte, funcția primordială a artistului modern echivalează principiile pe care viața le insuflă ființei umane, în deplinătatea rațiunilor și a sentimentelor plurivoce.

Blaga pune accent pe ideea de emancipare spirituală a esenței umanului, construind, prin efect și simț analitic de geniu, teatrul nou – definiție a teatrului abundent în semnificații senzoriale, care sintetizează „arta spiritului”, o plasticizează prin decor, scenă și voluntari actoricești, până la punctul în care esența dramatică receptată însumează atât percepția auditorie, cât și nevoia de retransmitere sub formă moralizatoare. Criticul Eugen Todoran stabilește trei etape ale performării teatrului blagian – în maniera unei lecții despre gândirism parabolizate – susținând că teatrul lui Blaga își imprimă acest nou „stil” pe trei considerente, și anume: tendința de spiritualizare metafizică – omul în ascensiune cristică și, deci, atotcuprinzătoare elementului supraréal – , esențializarea firii omenești – reducerea la absurd a teoriilor despre viciul gândirii individualiste – și, în final, dialogul personajelor, comprimat în conflicte de „idei-forțe”³³ – cu alte cuvinte, tensiunea dramatică, cu însușirile ei de fenomen-forță statornic, însă înzestrat cu note de impact incredibile, vizând apogeul stării de neliniște și surghiun vizibil perceptibile de către categoria măștilor.

Așadar, în pofida concluzionării ideii că, asupra întregii analize întocmite anterior, Lucian Blaga își manifestă calitățile de făuritor originar al mitului dramatic, prin nimic altceva decât răsturnarea conceptelor tradiționale, aparținând teatrului antic și aducând în lumina reinterpretării de simbolic, multitudinea de fațete spectaculare, nu ne rămâne nicio îndoială de a crede că teatrul blagian surclasează modernitatea artistică, prin existența sa la nivel de instrument necesar corectitudinii vitale. Drama regăsită la Lucian Blaga este de natură pur existențialistă, ea reverberând în relația umanului cu transcendența, până la limita în care omenescul trebuie să izbucnească – proces finalizat cu regăsirea identitară căutată în mod involuntar. „Sensul fundamental al tragicului” blagian se oglindește în dramatismul stării de emfază, în atitudinea covârșitoare privind surghiunul sufletului. Poezia și filosofia alcătuiesc un duo indispensabil pentru funcționalitatea registrului dramatic și, nu în ultimul rând, îi definitivează lui Blaga caracteristicile de geniu al ilustrării paradoxalului identitar.

În concluzie, dramaturgul pune bazele noțiunii de „mit modern”, contopind valențele mitului dramatic deja cunoscut cu cele de „funcțiune poetică într-o viziune filosofică asupra lumii”³⁴.

³² Lucian Blaga, *Știință și creație, Trilogia valorilor*, Ed. Fundațiilor, București, 1944, p. 132.

³³ Eugen Todoran, *op. cit.*, p. 24.

³⁴ Idem, *ibidem*, p. 25.

Bibliografie

- Alexandru Paleologu, *Teatrul lui Lucian Blaga*, Studiu, antologie, tabel cronologic și bibliografie de Emil Vasilescu, Ed. Eminescu, București, 1981.
- Constantin Cubleşan, *Dicționarul personajelor din teatrul lui Lucian Blaga*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2005.
- Corin Braga, *Lucian Blaga. Geneza lumilor imaginare*, Iași, Institutul European, 1998.
- Dragoș Protopopescu, *Lucian Blaga și mitul dramatic*, în „Gîndirea”, XIII, nr. 8, p. 330-333.
- Eugen Todoran, *Lucian Blaga, Mitul dramatic*, Ed. Facla, Timișoara, 1985.
- Jean-Jaques Wunenburger, *Filozofia imaginilor*, Iași, Ed. Polirom, 2004.
- Lucian Blaga, *Știință și creație, Trilogia valorilor*, Ed. Fundațiilor, București, 1944.
- Lucian Blaga, *Teatru*, Ed. Minerva, 1970.