REFLECȚIA FILOZOFICĂ ŞI GÂNDIREA DESPRE TEATRU LA LUCIAN BLAGA

DANIELA GHEORGHE

Un aspect definitoriu pentru creația lui Lucian Blaga îl constituie estomparea granițelor între marile ei compartimente: lirica, dramaturgia, sistemul filozofic. Ceea ce le separă nu poate disimula ceea ce le unește. Le sesizăm cu uşurință înrudirea, simțim că s-au născut din acelaşi elan al spiritului. În poezia şi în teatrul lui Blaga se aud, în surdină, ecourile metafizicii sale; în sistemul filozofic, frapează lirismul la nivelul expresiei şi construcția metaforică la nivel conceptual. Poeziile, dramele, reflecția filozofică şerpuiesc în interiorul unui spațiu spiritual unic şi se intersectează repetat, conferind operei o omogenitate puțin obişnuită.

În centrul filozofiei lui Blaga stau destinul creator al ființei umane şi tiparele abisale ce-l modelează, izvor a variate configurații culturale. Demersurile sale în domeniul gnoseologiei, al ontologiei, al axiologiei se întorc mereu la actul cultural, singurul care diferențiază *omul deplin* de celelalte specii. „Exodul din cultură ar duce la abolirea umanității ca regn", afirmă Blaga. Metafizica sa, primă construcție ambițioasă a gândirii speculative româneşti, este în subsidiar o filozofie a culturii. Poate nu ne înşelăm afirmând că *această* calitate îi asigură caracterul incitant, într-o epocă în care edificarea de mari sisteme metafizice a devenit caducă, iar gustul pentru speculativ a slăbit, cedând locul preferinței (întemeiate) pentru un tip de demers care încearcă să aproximeze realul prin ipoteze verificabile, sprijinindu-se pe un raționament riguros.

Trebuie subliniat de la început că fenomenul teatral a ocupat un loc mai degrabă periferic în preocupările lui Lucian Blaga. Spre deosebire de Camil Petrescu, celălalt dramaturg important al epocii, Blaga nu ne-a lăsat o contribuție închegată în domeniul esteticii teatrale, după cum aportul său publicistic, în calitate de cronicar, este mai sărac decât al altor personalități literare cu care a fost contemporan. Totuşi, observațiile sale privind dramaturgia şi arta spectacolului merită cercetate, ca produs derivat al unei viziuni originale asupra culturii.

Lucian Blaga a avut vocația construcțiilor sistemice şi a discursului perfect articulat. Ca urmare, el nu se abandonează, inocent, plăcerii de a contempla obiectul artistic, ci îl ia în stăpânire, selectând elementele care îi ilustrează propria teză şi ignorându-le deliberat pe cele care ar submina-o. Iată de ce considerațiile lui Blaga despre artă în genere – şi despre teatru în particular – nu pot fi înțelese pe deplin decât prin raportare la gândirea sa filozofică. În textura ei se regăsesc idei şi concepte din Lebensphilosophie, din psihanaliză (mai mult în linia lui Jung decât a lui Freud), din teologia creştină ortodoxă, din morfologia culturii (Leo Frobenius, Oswald Spengler, Alois Riegl), din filozofia lui Kant, Nietzsche, Bergson. Nu este vorba, însă, de împrumuturi mecanice; Blaga le regândeşte şi le inserează într-un complex teoretic esențialmente nou.

Precedat de câteva eseuri şi studii între care *Cultură şi conştiință* (1922), *Filozofia stilului* (1924), *Fenomenul originar* şi *Fețele unui veac* (1925), *Daimonion* (1926), sistemul filozofic blagian se încheagă în Trilogia cunoaşterii (*Eonul dogmatic* – 1931, *Cunoaşterea luciferică* – 1933, *Censura transcendentă* – 1934), Trilogia culturii (*Orizont şi stil* – 1934, *Spațiul mioritic* – 1936, *Geneza metaforei şi sensul culturii* – 1937), Trilogia valorilor (*Ştiință şi creatie* – 1942, *Despre gândirea magică. Religie şi spirit* – 1941–1942, *Artă şi valoare* –1939); se adaugă *Diferențialele divine* (1940), cheie de boltă a întregului sistem, şi *Ființa istorică* (lucrare publicată postum, în 1977), ce ar fi urmat să intre în alcătuirea altor două trilogii, rămase însă în stadiu de proiect.

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., **Teatru**, **Muzică**, **Cinematografie**, serie nouă, T. 2 (46), P. 61–72, BUCUREŞTI, 2008

Omul, susține Blaga, ființează sub semnul unei dualități. În ipostaza paradisiacă, se integrează armonic în lumea concretă. El viețuieşte guvernat de instinctul autoconservării şi de dorința de confort, limitându-se la a făuri civilizație. Ca „om deplin" însă, ca produs al unei mutații ontologice, el capătă o dimensiune luciferică, trăind nu doar în imediat, ci şi în orizontul misterului, pe care se străduieşte să-l dezvăluie prin cunoaştere şi creație – adică prin cultură. Separația netă între civilizație şi cultură, precum şi puțina considerație arătată primei, îl pot uimi pe cititorul neinițiat; ele denotă însă efortul titanic al lui Blaga de a face să vibreze coarda metafizică a spiritului, într-o lume care i se părea orientată cu precădere spre material.

În viziunea lui Blaga, omul pare a fi sortit eşecului epistemic, dar acest eşec este motorul evoluției sale. Cunoaşterea şi creația nu ating adevărurile ultime deoarece convertirea „pozitiv-adecvată" a misterului este împiedicată de Marele Anonim, entitate transsubstanțială autarhică, nucleu absolut al existenței, care se apără de aspirațiile hegemonice ale ființei umane. Categoriile conştiinței („cenzura transcendentă") blochează calea cunoaşterii, interpunându-se între om şi „neînțelesurile" ce-i stau în față. Categoriile abisale ale inconştientului („frânele transcendente") blochează calea creației, modelând plăsmuirea culturală în forme care în acelaşi timp apropie, dar şi izolează omul de mister. Revelarea misterului ar perturba echilibrul universal, descentralizând existența. Pe de altă parte, dacă ar deține cunoaşterea absolută, umanitatea ar fi condamnată la „stază perpetuă", la condiția cristalelor „visătoare şi imobile".

Din această perspectivă, barierele instituite de Marele Anonim capătă o valoare pozitivă. Râvnind accesul la transcendență şi neobținându-l niciodată, omul îşi dezvoltă forțele creatoare. Constantin Noica observa: „Singur Kant, după câte ştim, spune mai mult decât că omul este o ființă căzută (nu are *intellectus archetypus*); el mai spune şi că e *bine* pentru om să fie aşa, căci dacă ar cunoaşte intuitiv legile, nu ar mai avea ştiințe, iar dacă ar făptui direct binele, nu ar mai avea etică. Dar o asemenea convertire a negativului în pozitiv este menționată de Kant în treacăt în *Critice*, şi doar ceva mai explicit în *Prolegomene*. Lucian Blaga, pe căi proprii, o spune deschis, şi face din îngrădire teza fundamentală a sistemului său. Întreaga sa viziune ține de *ambivalența îngrădirii*: destinul omului de a fi îngrădit este şi cel de a fi creator"[1]. Altfel spus, saltul ontologic ce proiectează omul în orizontul misterului marchează adevăratul început al istoriei sale, ca ființă făuritoare de cultură, singulară în univers.

Tentativă de revelare a misterului, plăsmuirea culturală – indiferent dacă ține de artă, de religie, de mit sau de ştiință – este metaforică în substanța ei şi rod al tiparelor stilistice în expresie. Artei îi este specific apelul la mijloace aparținând sensibilității sau concretului intuitiv. La rândul lor, artele se deosebesc între ele prin câmpul de mistere pe care aspiră să le dezvăluie şi prin natura elementelor sensibile puse în joc. O definiție a poeziei dramatice, nu foarte originală, găsim în *Artă şi valoare*: ea „tinde să reveleze mistere, ce poartă semnalmentele acțiunii prezente în plină desfăşurare, iar mijloacele ei decurg din posibilitățile de reprezentare şi din puterea imediată a cuvântului, având ca centru iradiant persoane vii".

Noțiunii de *stil*, Blaga îi acordă un rol fundamental. Diferențiindu-se de la individ la individ doar prin elemente periferice şi accidentale, stilul ne ancorează, prin elementele lui esențiale, într-o „viață anonimă", respectiv în stratul configurațiilor spirituale adânci ale poporului căruia îi aparținem sau ale timpului în care trăim. Nu numai cultura, dar şi întocmirile sociale sau înfăptuirea istorică sunt aşezate în anumite câmpuri stilistice, proprii unui popor sau unei epoci. Există un „paralelism morfologic" între produsele unei culturi, susține Blaga, pe urmele lui Frobenius şi Spengler. Dar, spre deosebire de aceştia, filozoful român îi caută sursa în structurile inconştientului – realitate psiho-spirituală complexă şi relativ autonomă.

Preocuparea pentru stil ca factor modelator cu rădăcini în inconştientul colectiv este prezentă deja în studiile premergătoare trilogiilor. Astfel, în *Filosofia stilului*[2], Blaga propune conceptul de *năzuință formativă* şi delimitează trei tipuri principale, fiecare atestând predilecția pentru anumite forme şi imprimând note comune unor creații altminteri foarte diverse ale spiritului uman. *Individualul*, asociat cu dragostea de libertate şi cu vitalitatea, este definit ca tendință de a reda unicitatea unui fenomen – tendință identificabilă în ştiința modernă de la Galilei încoace, în metafizica lui Leibniz, în arta lui Shakespeare sau Goethe. *Tipicul* înseamnă preferința pentru reprezentativ, armonios, simetrie, proporționalitate; „cosmos organic rotunjit în sine", el se manifestă cu vigoare îndeosebi la vechii greci, în filozofia platoniciană a prototipurilor ideale, în geometria lui Euclid, în opera poeților tragici. *Absolutul* (denumit şi *stihial*) este aspirația de a surprinde lucrurile dincolo de ordinea mundană şi de a le reda în tensiunea lor internă ce dezvăluie „relațiuni cu cosmosul"; îl găsim în spiritualitatea orientală, dar şi la europeanul medieval, pentru a-l vedea renăscând, peste un arc de timp, în arta expresionistă. În această artă modelată de „stihial", nu individul în sine este important, ci „omul de o simbolică măreție ca punct viu în care se materializează absolutul" – de unde utilizarea frecventă a stilizării simbolice sau abstracte.

---

[1] Constantin Noica, *Viziunea metafizică a lui Lucian Blaga şi veacul al XX-lea*, în culegerea de studii *Lucian Blaga – cunoaştere şi creație*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1987, p. 25.

[2] *Filozofia stilului*, Cultura Națională, [Bucureşti], 1924.

Fig. 1 – Stilizare expresionistă în imaginea de film: *Cabinetul doctorului Caligari*, regia Robert Wiene, 1920.

Fig. 2 – Scenografie expresionistă: schiță de decor de Otto Reigbert pentru spectacolul cu *Tobe în noapte* de Bertolt Brecht, la Münchner Kammerspiele, 1922.

Marile curente cristalizate în secolul al XIX-lea şi la începutul secolului XX îi prilejuiesc lui Blaga, în *Feţele unui veac*[3], o nouă incursiune în morfologia culturii. Filozoful este fascinat de corespondenţele stilistice între arta, istoria, ştiinţa unei epoci; le caută şi nu o dată le inventează, forţând analogiile, în încercarea de a muta pe un plan mai adânc ceea ce Eugen Lovinescu – pe urmele lui Tacit – numise „spiritul

[3] *Feţele unui veac*, Ed. Librăriei Diecezane, Arad, 1925.

timpului”. Astfel, voința înfăptuirii, setea de absolut, patosul mişcării şi al devenirii universale, apetitul pentru grandios, proprii romantismului, s-ar manifesta deopotrivă în filozofia hegeliană, în arta lui Hugo, Byron, Shelley, Delacroix, în mişcările revoluționare din epoca napoleoniană şi postnapoleoniană, în teoria cosmogonică a lui Laplace, în geometriile neeuclidiene. Naturalismul, pecetluind stilistic operele lui Flaubert, Zola, Courbet, pozitivismul promovat de Auguste Comte, darwinismul, avântul ştiințelor naturale, se particularizează prin „oroarea de metafizică”, prin aplecarea spre observație şi experiență, cantonându-se în zona materiei şi a simțurilor.

În *Fețele unui veac*, teatrul naturalist face obiectul unui scurt, dar aspru rechizitoriu. El a fost publicat şi în ziarul *Cuvântul*, într-un articol care pledează pentru un teatru nou, respingând arta naturalistă. Blaga trece sub tăcere faptul că acest curent, inițiat de André Antoine în Franța şi de Otto Brahm în Germania, nu apare fără motiv. Naturalismul se născuse ca reacție la grandilocvența artei interpretative romantice şi la convenționalismul decorului bidimensional (pânza pictată), izbutind – dincolo de limitele lui – să impună un stil de joc mai firesc, precum şi o viziune scenografică bazată pe redarea cadrului „real” al acțiunii. Poetul nu vede însă aici decât efortul penibil de a aduce pe scenă banalitatea, „gestul fără semnificație”, „oamenii tuturor intereselor meschine de pe stradă, oamenii reveriilor burgheze din cafenea, oamenii cotidieni, cu înfățişare de automate”[4] – pe scurt, o simplă fotografie a vieții în dezolanta ei platitudine.

Fig. 3 – Mizanscenă naturalistă: *La Terre* după Émile Zola, regia André Antoine, la Théâtre Antoine din Paris, 1900.

Disprețul lui Blaga pentru experimentul scenic naturalist ilustrează un principiu fundamental al viziunii sale estetice: arta *nu* este imitație, obiectul artistic *nu* trebuie judecat în funcție de capacitatea lui de a reda lumea reală. Această poziție va fi formulată răspicat ulterior, în *Geneza metaforei şi sensul culturii*, unde scriitorul susține că opera de artă nu este un *microcosm*, o reproducere în miniatură a lumii date, ci un *cosmoid*: alcătuire spirituală autonomă, guvernată de legi proprii. Mai târziu, în *Artă şi valoare*, el va formula legea non-transponibilității, calificând drept „paraestetice” („structuri deplasate”, „kitsch”) produsele născute din transpunerea fidelă a frumosului natural.

În panoramarea marilor curente întreprinsă în *Fețele unui veac*, impresionismul (căruia Blaga îi subsumează şi curentul simbolist) se bucură de un tratament mai blând, cu toate că şi acesta este orientat tot spre natură. Dar este vorba, de data aceasta, de o natură în continuă schimbare, inconstantă, fluidă, din care trebuie captată „impresia cea mai fugară şi mai fragilă”. În acest cadru stilistic se înscriu intuiționismul bergsonian, fizica lui Mach, arta vaporoasă a lui Monet, Renoir, Debussy şi Verlaine sau teatrul lui Maeterlinck, unde asistăm la o interiorizare a tragicului, țesut din penumbre. „Gestul eroic” dispare la Maeterlinck, notează Blaga; tendința, predominantă în arta vremii, de a surprinde nuanța psihologică sau finețea unei senzații îl împinge pe dramaturgul belgian spre zonele „şterse” ale sufletului omenesc.

[4] Lucian Blaga, *Teatrul nou*, în *Cuvântul*, nr. 279, 10 octombrie 1925.

Fig. 4 – Teatru simbolist: *Pelléas et Mélisande* de Maurice Maeterlinck, cu Mrs. Patrick Campbell (Mélisande) şi Sarah Bernhardt (Pelléas), la Vaudeville Theatre din Londra, 1904.

Epoca modernă, inaugurată de Nietzsche, Van Gogh şi Strindberg, se eliberează de tirania reproducerii realului şi ridică omul pe „un plan de esenţe". Definitorie este acum propensiunea spre elementar şi cosmic, mijlocită însă nu de subiecte măreţe, ca în romantism, ci de intensificarea elementelor formale. *Noul stil*, sintagmă prin care Blaga desemnează în primul rând expresionismul, dar şi alte curente de avangardă (cubismul, abstracţionismul), se naşte din dorinţa de a domina şi transfigura realitatea; ea este comună sculpturii lui Ernst Barlach şi Brâncuşi, picturii lui Picasso, fizicii revoluţionare a lui Lorenz şi Einstein.

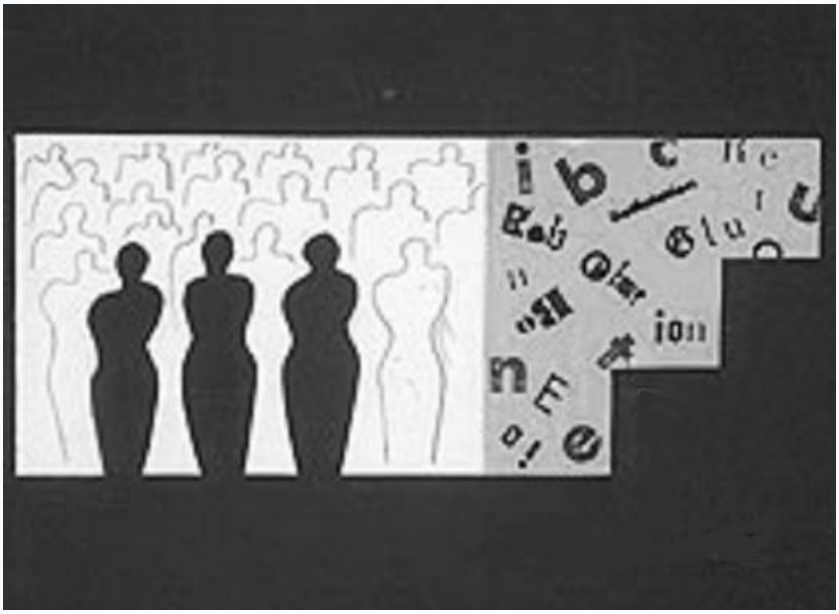

Fig. 5 – Scenografia de avangardă: schiţă de decor de Willi Baumeister pentru *Die Wandlung* de Ernst Toller, la Deutsches Theater din Stuttgart, 1920.

Sub aceeaşi cupolă stilistică se află *teatrul nou*, antinaturalist, în care se schiţează mai multe direcţii novatoare. Claudel şi Werfel spiritualizează arta dramatică: personajele lor trăiesc „momente de ridicare extatică", „misterioase acte de conversiune", iar conflictul se dezleagă cu „un gest spre altă lume". Strindberg şi Wedekind scrutează adâncurile firii umane, „animalitatea, vampirul, glasul crud, impersonal, al instinctului". G. Kaiser renunţă la anecdotică şi evocă „dinamica energiilor dezlănţuite", în „conflicte de idei-forţe"; Shaw şi Pirandello dezvoltă dialogul dialectic, apt să exprime „problematica vieţii moderne". Pe scurt, teatrul nou deplasează accentul „de la *detaliu* la *esenţial*, de la *concret* la *abstract*, de la *imediat* la *transcendent*, de la *dat* la *problemă*".

Fig. 6 – Direcţia poetică în teatrul nou: *Le Soulier de satin* de Paul Claudel, regia Jean Louis Barrault, cu actorul de origine română Jean Yonnel, la Comedia Franceză, 1943.

Este uşor să descoperim în aceste rânduri nu numai entuziasmul lui Blaga pentru noul teatru, dar şi concepţiile care stau la baza propriei sale creaţii dramatice. O particularizează deschiderea spre un spaţiu transmundan, febrila aventură spirituală în care sunt angajate personajele. Aspiraţia spre orizonturi necunoscute, patima mistuitoare a creaţiei, căutarea lui Dumnezeu, dorinţa de a desluşi tainele impenetrabile ale lumii – iată elementele din care se naşte tensiunea dramatică în *Zamolxe* (1921), în *Tulburarea apelor* (1923), în *Meşterul Manole* (1927), în *Cruciada copiilor* (1930).

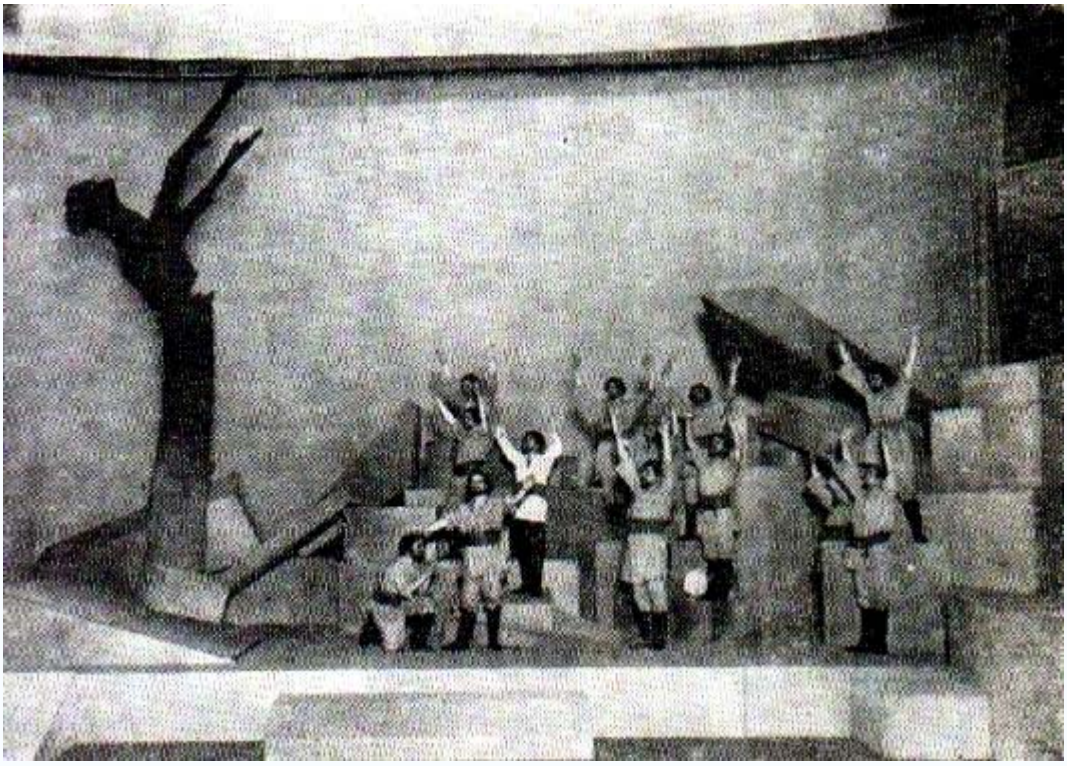

Fig. 7 – *Meşterul Manole*, regia Soare Z. Soare, decoruri V. Feodorov, la Teatrul Naţional din Bucureşti, stagiunea 1927–1928.

Teatrul lui Blaga are filiaţii diverse. Prezenţa unor personaje concepute în spiritul simplificării sintetice, ca întruchipări ale unor puteri elementare, telurice ori cosmice, figuraţia compusă uneori din mase omeneşti „demonizate", animate de o unică voinţă, semnalează înrudirea dramaturgiei blagiene cu expresionismul. În acelaşi timp însă, piesele degajă o atmosferă magică, născută din poezia vechilor eresuri autohtone şi/sau din sacralitatea creştină; limbajul este metaforic şi incantatoriu, de o frumuseţe lirică amintind mai mult de Claudel decât de scriitura sincopată, bolovănoasă, cu accente dure a lui Kaiser sau Toller, principalii reprezentanţi ai expresionismului. Trebuie amintit, de asemenea, că dramele expresioniste s-au născut dintr-o viziune sumbră asupra lumii moderne, dezvoltând teme legate de strivirea individualităţii umane şi apelând la un arsenal din care nu lipsesc notele macabre sau groteşti. Or, Lucian Blaga şi-a focalizat cel mai adesea atenţia spre un univers mitic; chiar atunci când acţiunea piesei este databilă (*Avram Iancu*), lucrurile par să se petreacă în afara istoriei, într-un timp care face posibil miracolul. În *Daria* şi în *Ivanca*, drame mai puţin izbutite, singurele cu acţiunea plasată în contemporaneitate, transpar influenţe din Strindberg şi Wedekind; Blaga încearcă aici o sondare a subconştientului uman, nu fără a da personajelor o tentă arhetipală (mai ales în *Ivanca*, unde sunt puse în joc energii dionisiace, impulsuri tulburi care înfrâng norma etică). Este de remarcat că scriitorul a ilustrat *efectiv* direcţiile teatrului nou, recombinându-le într-o operă care, deşi inegală, are un timbru inconfundabil. Nu există niciun hiatus între preferinţele estetice declarate ale cronicarului şi oferta pentru scenă a dramaturgului.

Schiţată în studiile timpurii, viziunea blagiană asupra stilului capătă o amplă fundamentare teoretică în *Trilogia culturii* şi în *Trilogia valorilor*. Inconştientul, susţine filozoful, este înzestrat cu o sumă de categorii abisale („tipare stilistice") care răzbat la nivelul conştiinţei prin fenomenul de personanţă şi contribuie decisiv la structurarea într-un anume fel, şi nu în altul, a creaţiei culturale. Orizontul spaţial (infinit, boltit, labirintic, geminat, sferic, ondulat, alveolar), orizontul temporal (timpul-havuz, timpul-cascadă, timpul-fluviu), accentul axiologic (afirmativ, negativ sau indiferent), atitudinea faţă de destin (anabasică, neutră, catabasică), năzuinţa formativă (individualizantă, tipizantă, stihială) alcătuiesc – în combinaţii diverse – *matricea stilistică* proprie unei comunităţi umane sau, mai larg, unei epoci istorice în ansamblul ei.

Matricea stilistică, plasată în insondabilul inconştient colectiv, este un concept pe cât de seducător, pe-atât de nebulos: se poate afirma despre ea orice, fiindcă afirmaţiile sunt neverificabile. Dacă există cu certitudine numeroşi factori care influenţează procesul creator, în schimb natura şi ponderea acestora sunt

foarte dificil de stabilit în cazul fiecărui artist în parte; introducerea în ecuație a categoriilor inconștientului colectiv nu face decât să complice lucrurile. Mai mult: matricea stilistică, prin caracterul ei aprioric și colectiv, diminuează dramatic statura individului. Cum remarca Ov.S. Crohmălniceanu, „tendința lui Blaga este de a pune sub semnul *anonimatului* întreaga creație culturală. Firește că filozoful își caută adesea confirmarea tezelor sale în opera unor mari gânditori și artiști ca Democrit, Leibnitz, Rembrandt, Goethe, Dostoievski sau Eminescu. Dar nu personalitatea lor îl interesează, ci, dimpotrivă, « apriorismul », care (…) le înscrie până la urmă invariabil activitatea creatoare în aceleași tipare definitorii pentru o cultură. S-ar zice că un <<duh>> originar îi folosește doar spre a-și exprima printr-înșii năzuințele sale supraindividuale”[5].

Din punctul de vedere care ne interesează, importante sunt observațiile asupra literaturii dramatice, iar acestea apar din nou în paginile volumului *Orizont și stil*, care deschide Trilogia culturii. Dintre categoriile abisale, forța personantă maximă – afirmă Blaga – o deține *năzuința formativă* (ale cărei moduri fuseseră deja enunțate în *Filosofia stilului*). Modul individualizant structurează opera shakespeariană, ale cărei personaje (Hamlet) trăiesc „o existență concentrată”, „o existență la puterea a doua”; ca și în cazul lui Rembrandt, „hiperzelul individualizant” al lui Shakespeare dezvăluie căutarea „accesului spre transcendență”. Modul tipizant generează „întruchipările de humă cerească ale lui Sofocle, Plato sau Praxitel”; acest *nisus formativus* conduce – în tragedia antică, dar și în opera lui Racine ori în dramele clasicizante goetheene – la un tip de acțiune teatrală menit să redea „sensul tipic, ideal sporit” al vieții. În *Artă și valoare*, Blaga va avansa ipoteza potrivit căreia modul tipizant, pe temeliile căruia se înalță stilul clasic, își găsește expresia și în raporturile dintre arte sau genuri. În perioadele de înflorire a stilului clasic sau clasicizant, artele și, respectiv, genurile cunosc o precisă delimitare. Este o observație corectă, întrucât puritatea genurilor reprezintă o normă de căpătâi în clasicism. Operele lui Sofocle, Euripide, Racine, unele piese de Schiller și Hebbel sunt *dramatice* prin excelență. În perioadele preclasice în schimb, genurile se juxtapun: la Eschil, de pildă, între pasajele dramatice sunt intercalate pasaje lirice și epice, după cum postclasicismul (apusul baroc al Renașterii, l-am numi noi) aduce osmoza genurilor, ca la Lope de Vega și Calderon.

*

* *

O bună parte din publicistica teatrală a lui Blaga datează din anii 1922–1925, când a scris cu oarecare regularitate comentarii, note, cronici pentru cotidianele clujene *Voința* și *Patria*. Acestora li se adaugă intervenții sporadice, apărute de-a lungul timpului 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. Aceasta din urmă era o temă sensibilă în primii ani după Unire, când statul român înființase teatre naționale la Cluj, la Chișinău și la Cernăuți, în vederea integrării culturale mai rapide a noilor provincii. Dar simpla creare a cadrului instituțional nu era, desigur, suficientă. În 1922, Blaga critică Teatrul Național din Cluj pentru excesul de piese patriotice și de producții cu caracter revuistic[6]. El cere introducerea în repertoriu a marilor autori moderni (Shaw, Claudel, Ibsen, Strindberg). Spectacolul facil nu conduce la formarea unui public statornic. Poetul pledează, previzibil, pentru calitate, pentru „teatrul serios”. Când un actor din București se plânge că publicul transilvănean nu vine la reprezentațiile date de regățeni în turnee din cauza tensiunilor politice, Blaga respinge această explicație extra-artistică; spectacolele bune s-au bucurat totdeauna de audiența cuvenită, subliniază el[7].

Dincolo de aceste chestiuni conjuncturale, Blaga militează pentru o reformă profundă a teatrului românesc. Nu era singurul. În anii ’20-’30, interesul pentru experimentele de pe scena europeană, preocupările pentru stilizarea și rafinarea limbajului erau prezente în rândul creatorilor de marcă (regizori, scenografi, actori); totodată, comentatorii fenomenului teatral îndeamnă frecvent la abandonarea mijloacelor expresive învechite, de factură romantică sau naturalistă – reminiscențe din perioada antebelică. Dacă rezultatul n-a fost pe măsura așteptărilor, ofensiva de reteatralizare a teatrului a adus, totuși, schimbări notabile: se înmulțesc spectacolele în care prevalează sugestia, atmosfera, simbolistica plastică, dar și montările de fastuoasă vizualitate, în maniera lui Reinhardt. Între tradiție și modernitate, teatrul românesc se îndrepta – prin spectacolele sale de vârf – spre o formulă de echilibru: cea a realismului poetic sau a realismului stilizat.

---

[5] Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. II, București, 1974, p. 213.
[6] *Teatrul Național*, în *Patria*, IV, nr. 117, 2 iunie 1922.
[7] *Ardeleanul și teatrul*, în *Patria*, IV, nr. 141, 2 iulie 1922.

Blaga avea, însă, concepții mai radicale. El respinge fățiș tot ce apropie teatrul de natură şi tot ce ține în arta actoricească de meşteşug – ca opus trăirii ardente. Articolele lui denotă o remarcabilă consecvență: de câte ori se iveşte prilejul, pledează pentru un teatru „de simplificare extremă, de viziune, de idee şi de gesturi extatice”[8]. Această opțiune nu exprimă doar afinitățile scriitorului pentru arta expresionistă. Ea este consecința unei schimbări profunde pe care o produsese războiul, la nivelul ideilor şi al viziunii despre lume. Asemenea altor reprezentanți ai generației sale, Blaga simte cât de lipsită de temei este credința neţărmurită în rațiune, într-un progres paşnic şi neîntrerupt al omenirii, care amprentase secolul al XIX-lea şi primii ani din noul veac. „Istoria e o continuă creațiune, dar peste toate manifestările ei tronează *inevitabilul* tragic, irațional, apocaliptic şi de neînțeles”[9] – scrie poetul. Într-adevăr, absurdul istoriei îşi arătase din plin forța nimicitoare, cu puțină vreme în urmă. În această lume ivită din convulsiile primului război mondial, în această ambianță favorabilă înfloririi curentelor de gândire iraționaliste (unde se încadrează şi propriu-i sistem filozofic), Blaga vede conturându-se un drum nou pentru teatru. El consideră posibilă resuscitarea unui tragic de „perspective metafizice”, care să redea puterea şi taina fatalității, aşa cum izbutiseră vechii greci.

În această lumină trebuie înțelese comentariile scriitorului cu privire la literatura dramatică. Blaga, om cu preferințe marcate, citeşte textul dramatic printr-o grilă foarte personală. El reliefează de fiecare dată elementele care corespund propriei *Weltanschauung*, propriei sensibilități. La Gerhart Hauptmann, de pildă, autor care se afirmase cu drame sociale şi naturaliste, Blaga descoperă fibra poetică, vestitoare a „noului misticism”. La Maeterlinck admiră simțul fin pentru lucrurile „ireale” şi „grația divină”, amintind de „credința sfinților medievali”[10]. La austriacul Franz Grillparzer remarcă „tragicul conflictelor interioare”, în piese ca *Sappho* sau *Hero şi Leandru*[11]. Pe Mihail Sorbul îl apreciază fiindcă a ştiut să capteze, în *Patima roşie*, „ceva din necesitatea de neînlăturat a fatalității”[12]. În Oscar Wilde, autorul *Salomeei*, vede un artist al „demoniei perverse”[13]. O puternică impresie îi lasă Strindberg (artistul „cel mai chinuit de disarmoniile veacului”, „un arhanghel revoltat”[14]); de altfel, Blaga va analiza perspectiva nouă deschisă de Strindberg în gândirea speculativă şi în artă, consacrându-i pagini substanțiale în volumele *Fenomenul originar* şi *Ferestre colorate*.

Fig. 8 – August Strindberg, portret în creion de Carl Larsson, 1899.

Peste ani, grila interpretării blagiene rămâne aproape neschimbată. În 1948, Teatrul Național din Cluj prezintă *Azilul de noapte*, cu ocazia împlinirii a 80 de ani de la naşterea lui Maxim Gorki. Blaga prefațează spectacolul cu o conferință, reprodusă fragmentar în presă[15]. Realismul lui Gorki, subliniază Blaga, nu are nicio legătură cu reproducerea fotografică de tip naturalist. Dramaturgul rus se conduce după ideea că „arta trebuie să redea viața în veşnica ei mişcare creatoare”, înțeleasă ca propensiune spre viitor, iar atitudinea sa realistă e alimentată de „ardoare romantică”.

Adversar neîmpăcat al naturalismului, Blaga a detestat în egală măsură teatrul uşor, „meşteşugăresc”. (La moartea lui Bataille scrie, cu maliție, că scriitorul francez a dispărut la timp, deoarece succesele lui pariziene şi bucureştene de dinainte de război începuseră să pălească[16]). Această atitudine denotă însă o înțelegere destul de îngustă a artei spectacolului. Teatrul, artă prin excelență populară, nu poate trăi doar în aerul rarefiat al ideii, al metaforei, al simbolului. Producțiile mai facile, de la farsele medievale până la vodevilurile din secolul al XIX-lea sau până la dramele şi comediile de salon din epoca lui Blaga, i-au adus mereu necesara infuzie de vitalitate. Pe de altă parte, tehnicile de construire a textului dramatic *se învață*;

[8] *Teatrul nou*, în *Patria*, IV, nr. 92, 29 aprilie 1922.
[9] *Fatalitate*, în *Voința*, II, nr. 120, 7 ianuarie 1922.
[10] *Sufletul zahărului*, în *Patria*, IV, nr. 200, 15 septembrie 1922.
[11] *Grillparzer*, în *Voința*, II, nr. 137, 3 februarie 1922.
[12] *Patima roşie*, în *Patria*, V, nr. 49, 8 martie 1923.
[13] *Salomeea*, în *Patria*, IV, nr. 281, 27 decembrie 1922.
[14] *E păcat de oameni*, în *Patria*, V, nr. 5, 7 ianuarie 1923.
[15] *Lupta Ardealului*, an IV, nr. 493, 5 aprilie 1948.
[16] *Henry Bataille*, în *Voința*, II, nr. 164, 9 martie 1922.

autorilor de anvergură le-a fost adesea util să le deprindă de la dramaturgii-meşteşugari, chiar dacă acestora din urmă le lipsesc viziunea însufleţitoare şi altitudinea ideii.

Dar Blaga, pentru care arta înseamnă efort de dezvăluire a misterului, avea alte exigenţe, privind deopotrivă literatura dramatică şi reprezentarea ei pe scenă. Autorul lui *Zamolxe* nota: „Teatrul nou cere desigur şi o înscenare nouă. Şi joc nou. Linii reduse ca şi sufletul: la esenţial”[17]. Cerinţa poetului era legitimă, într-o vreme când scena românească nu se eliberase în totalitate nici de stilul declamator romantic, şi cu atât mai puţin de balastul naturalist. Pentru Blaga, era un motiv să se pronunţe în favoarea montărilor de coloratură expresionistă, apte, în opinia lui, să aducă un suflu nou în peisajul teatral românesc. El salută activitatea regizorului german Karl Heinz Martin, ale cărui spectacole la Compania Bulandra (*Nyu* de Osip Dîmov, *Pelicanul* şi *Beţia* de Strindberg) stârniseră interes prin decorurile abstractizate, funcţia expresivă a luminii, jocul dezbărat de psihologism.

Trebuie să spunem că apelul la mijloace expresioniste avea să fie, pe scena autohtonă, sporadic şi timid, fapt care a constituit însă mai degrabă un câştig decât o pierdere. Regizorii şi scenografii de marcă din noua generaţie n-au îmbrăţişat un singur curent, ci au preferat sinteza. Urmând principiul lui Molière (*je prends mon bien où je le trouve*), ei au preluat idei din toate mişcările novatoare occidentale şi din şcoala rusă, rezultatul fiind, în spectacolele importante, un limbaj vizual bogat, cu puternic impact emoţional asupra publicului.

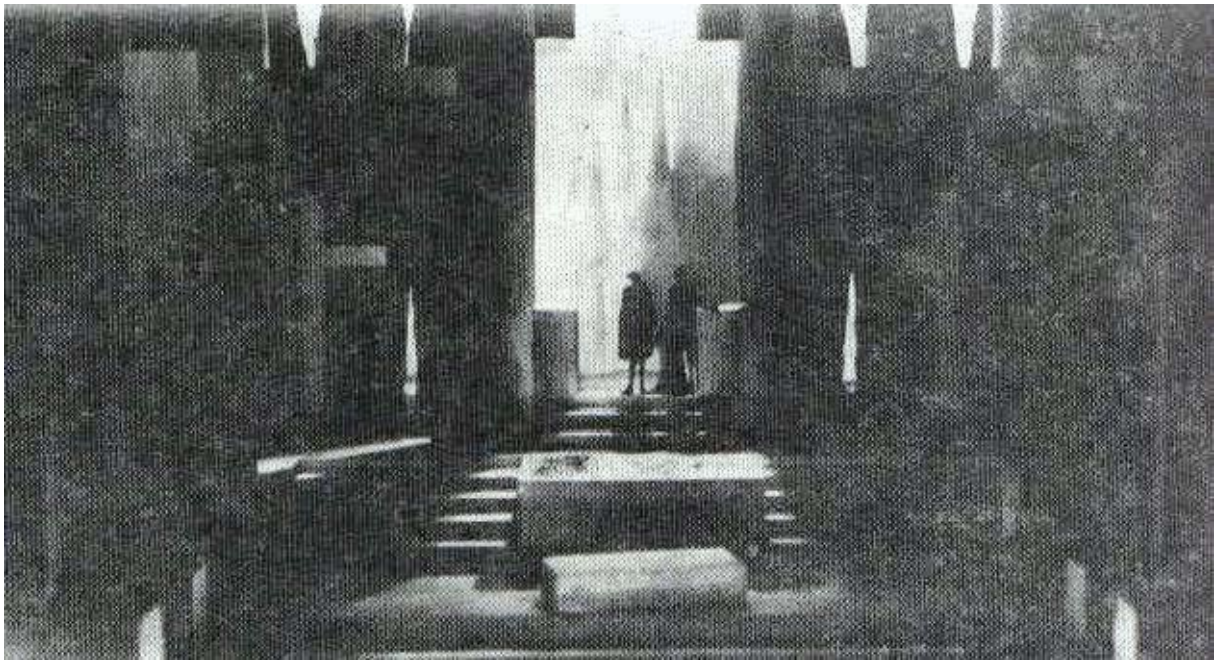

Fig. 9 – Scenografia „psihodinamică” a lui Victor Feodorov: machetă de decor pentru *Hamlet*, regia Paul Gusty, la Teatrul Naţional din Bucureşti, 1929.

Dintre actorii români, Marioara Voiculescu îl cucereşte pe poet cu temperamentul ei vulcanic şi senzualitatea explozivă, puse în valoare mai ales în spectacolul cu *Salomeea* de Wilde[18], dar şi în *Nora* de Ibsen sau într-o piesă mediocră ca *Hoţul* de Bernstein[19]. Această ultimă reprezentaţie îl determină pe cronicar să admită că un mare talent poate să triumfe în pofida textului, împrumutându-i ceva din strălucirea lui, măcar pentru o seară. Nu era, desigur, o surpriză. Centrarea spectacolului pe actorul-vedetă, capabil să salveze deopotrivă un text dramatic modest şi o trupă neomogenă, constituia o practică bine înrădăcinată în teatru, pe care însă noua regie avea s-o înlăture treptat.

[17] *Teatrul nou*, în *Cuvântul*, nr. 279, 10 octombrie 1925.
[18] *Salomeea*, art.cit.
[19] *Talentul actoricesc*, în *Patria*, IV, nr. 278, 23 decembrie 1922.

Blaga va mai scrie, cu entuziasm, despre turneele întreprinse la Cluj de Naționalul bucureştean sub conducerea unor actori de frunte: Aristide Demetriade şi, respectiv, Nicolae Soreanu[20]. Este tipul de propagandă culturală care trebuie sprijinit, afirmă cronicarul, deoarece aduce în fața publicului artă adevărată. În schimb, portretul lui Nottara, la aniversarea a 50 de ani de activitate scenică, pare compus din simplă obligație gazetărească: înclinație respectuoasă în fața unui monstru sacru al scenei româneşti, al cărui patos de sorginte romantică nu putea fi însă pe placul poetului[21]. De altfel, cu trei ani mai devreme, Blaga îl elogiase pe Alexander Moissi, cu toate că „jocul dramatic naturalist îşi ajunge în el apogeul"[22]. Dar evoluția lui Moissi în marele repertoriu (*Hamlet*, *Oedip*, *Regele Lear*, *Strigoii*) putea încă servi ca model multor interpreți români cantonați în maniera desuetă de joc a şcolii lui Nottara.

Fig. 10 – Marioara Voiculescu.

Fig. 11 – Alexander Moissi în Hamlet (1922).

Extrem de interesantă este opinia lui Blaga despre Caragiale, care devenise, încă din anii '20, un punct de referință în conştiința noastră culturală. De-a lungul timpului, mai toate personalitățile din spațiul cultural autohton au simțit nevoia să se raporteze la el, fie că i-au admirat capacitatea de a surprinde, memorabil şi definitiv, fizionomia morală a nației, fie că, dimpotrivă, au fost iritați de fenomenul *miticizării*, care neagă, bagatelizează, nimiceşte adâncimea sufletului românesc. Ne-am fi putut aştepta ca Lucian Blaga să facă parte din a doua categorie, cea exasperată de eterna zeflemea caragialiană (care nu este însă decât expresia deplinei libertăți intelectuale, dublate de o ascuțită luciditate). Dar lucrurile nu stau aşa. Blaga a nutrit o profundă admirație pentru Caragiale, văzându-l în postura unui ambasador al culturii româneşti, ale cărui opere se cereau grabnic traduse. Spre deosebire de Eugen Lovinescu, care se temea de perisabilitatea creației caragialiene, Blaga dă un verdict pe care timpurile mai recente îl confirmă: Caragiale nu a fixat tipuri umane şi stări sociale trecătoare; dimpotrivă, suntem legați prin atavism de personajele lui[23].

Să mai menționăm, ca o curiozitate amuzantă, că filozoful a avut mari dificultăți în a-l încadra pe Caragiale în matricea stilistică românească, ale cărei componente le indică în *Spațiul mioritic*: orizont indefinit ondulat, avansare legănată în timp, un sentiment cumpănit al destinului, implicând fatalismul „pus sub surdină" şi încrederea moderată în „puterile naturii sau ale sorții", orientarea spre „forme geometrice şi stihiale", îmblânzită însă de dragostea pentru organic. Acest apriorism românesc, continuă Blaga, a suferit în

[20] *Propaganda culturală*, în *Patria*, VI, 14 februarie 1924.
[21] *Nottara*, în *Patria*, VII, nr. 19, 25 ianuarie 1925.
[22] *Alexandru Moissi*, în *Voința*, II, nr. 108, 24 decembrie 1921.
[23] *Atavism*, în *Patria*, IV, nr. 204, 20 septembrie 1922.

secolul al XIX-lea influenţe diverse, dintre care două au jucat un rol major. Influenţei modelatoare franceze („fii cum sunt eu!”) i se datorează linia Alexandrescu – Bolintineanu – Alecsandri – Macedonski, iar influenţa catalitică germană („fii tu însuţi!”) a produs linia Lazăr – Kogălniceanu – Maiorescu – Eminescu – Coşbuc. Pe Caragiale, însă, se vede silit să-l aşeze *între linii*, deoarece în alcătuirea complexă a omului şi a creaţiei sale intră deopotrivă „spiritul epigramatic” de sorginte sudică, peninsulară, vocaţia satirei lucide, influenţa franceză manifestă în teatru, pasiunea pentru muzica germană, „atmosfera locală aproape baladescă” din unele nuvele. Iată cum autorul *Nopţii furtunoase* îşi demonstrează încă o dată vocaţia subversivă, punând sub semnul întrebării, dacă mai era nevoie, teza potrivit căreia matricea stilistică şi influenţele suprapuse ar modela decisiv plăsmuirea culturală.

Caragiale a reprezentat o excepţie între preferinţele lui Blaga; fără a fi mare iubitor de comedie, el i-a recunoscut fără greş geniul, într-o vreme când părerile erau încă împărţite. Dar idealul său, susţinut cu fervoare, era un teatru născut din sâmburele tragic al destinului uman, din descătuşarea energiilor vitale, din efortul de a reda misterele şi fiorul metafizic al existenţei: teatrul unui filozof şi al unui poet.