

Lucian Bâgiu

IV. IVANCA (1925)

Reconsiderare a inconștientului

Stilizarea în artă comportă deopotrivă farmecul și riscul de a pendula între împlinirea prin categoria estetică a sublimului și eșuarea în zonele periferice ale esteticului îndeosebi numite kitch. O serie din preocupările de natură spirituală ale autorului Lucian Blaga sunt întruchipate în obsesiile existențiale ale personajelor dramei *Ivanca/Fapta* într-o asemenea manieră încât transfigurarea artistică la un nivel elevat lasă loc relativ facil schematizării ideatice – și formale –, cu rezultate destul de incerte. Reperetele esențiale ale discursului noului „joc dramatic” nu fundamentează revelații spirituale sau artistice, nu se constituie în avanposturi ale unui „cap de pod”, ci lasă impresia unui stingher *punctus terminus*, unui itinerariu interesant prin parcursul său și surprinzător prin neputința de a afla altă soluție a deznodământului decât „adăstarea” în șabloanele rutinate. „Fapta” pictorului Luca poate fi privită ca o stăpânire pozitivă a obsesiilor de acum edificate; „Fapta” dramaturgului Lucian Blaga trădează mai degrabă un impas.

Ancadramentul ambiental al *Faptei*, așa cum apare expus la începutul tabloului întâi, conține, comprimat, simbolistica fondului. Interiorizarea cosmicului își află aceeași soluție scenică a spațiului închis, „o odaie (...) de-o sărăcie și simplitate aproape călugărească”. Sublimarea ascetică a sufletului este răsfântă ca-ntr-o oglindă în înfățișarea camerei, decorul sugerând însă și oportunitățile unei programate evadări către spațiile vaste: „o fereastră mare deschide privirilor un cer de-un albastru adânc și spiritual”. Peisajul uranic și transcendent configurează acel „dincolo” rezervat metafizicului uman în relație cu absolutul din supra-mundii. „Arhanghelii bizantini” zugrăviți pe ziduri țin de cenzura saltului ontologic impus siesi de ființă prin rit, altfel spus reprezintă o exprimare artistică a iluziei apolinicului necesar. Însă în același decor se includ și elementele care sugerează peremptoriu inadecvarea, eroarea arestării spirituale a sufletului uman: „un ceasornic vechi și nu departe un pistol”. Edenul configurat al decorului – și, implicit, al interiorului ființei – se află supus unei încordări lăuntrice: timpul macină iluzia perfecțiunii, a autosuficienței unui univers închis în sine. Tensiunea internă este își va afla cu necesitate o soluție radicală, iar inevitabilitatea gestului fatal este indicat de prezența pistolului, substituit modern al toiagului șamanic ce are de îndeplinit același rol de mântuire a sinelui. Toate elementele dramei sunt prezente în linii mari dinainte de a cunoaște istoria propriu-zisă, factologicul. Încremenirea apriorică nu poate constitui o *speciae absoluti* iar inerența „faptei” necesare este o certitudine a finalității.

Jocul dramatic are ca repere umane trei frânturi de individualitate: pictorul Luca, Tatăl, Ivanca. A considera pe oricare dintre cei trei protagoniști drept o ontologie viabilă ca autonomie ar fi o eroare. Ipostaze ale unui întreg al ființei, cele trei fragmente au rolul de a configura un puzzle. Fondul este reprezentat de Tatăl și Ivanca, nuanțe ale gamei absconse care definește personalitatea umană al cărei strat vizibil, exterior și fals se vrea a fi pictorul Luca. Esența metafizică – sau, mai prozaic, pur psihanalitică – se vrea a fi rezultanta a două forțe antagonice care însă nu se anulează, finalmente, reciproc: forța centrifugă, a pictorului cantonat în stilizări hierofanice, o formă a evaziunii în fond, este încremenită într-o înfruntare mută cu forța centripetă a celorlalte două făpturi-frânturi. Tatăl și Ivanca par a avea de partea lor sortii de izbândă, ei depășindu-l pe tânărul artist nu atât numeric, cât printr-un firesc al existenței de sine. Pictorul Luca este singur și chinuit pe meterezele unei confruntări în care își intuiește dacă nu falsitatea demersului, atunci pe cea atitudinii și îndeosebi a mijloacelor adoptate. Astfel făptura pictorului este cea supusă unei presiuni tot mai intense, până la iminența unei implozii de identitate care instaurează necesitatea asumării în momentul crucial a faptei edificatoare și mântuitoare ca unică soluție a surmontării impasului ființial.

Tatăl este primul introdus în scenă, printr-un amplu monolog, replica sa fiind concomitent autocaracterizare și preludiu liric al problematicii ideatice: „Vântul cald suflă iar – ca întotdeauna în zilele astea de martie. Nu șuieră deloc. E moale și puternic, adoarme cugetul și trezește sângele. Suntem în preajma echinocțiului. Într-o noapte



vântul mănâncă zăpada, dezbracă copacii, în trei zile zvântă munții și ogoarele. A patra zi urșii se trezesc de sete în peșteri, a cincea orașul se usucă și satele aruncă cojoacele. A șasea zi vântul se furizează fierbinte în case, oamenii încep să-și simtă trupul gol sub straie, și-n codri s-aude surd pasul jivinelor. E ca un larg și nebun duh țâșnit din nările taurului sau ale berbecului stelar”. Exegeza literară a relevat ofensiva vitalității cosmice, în această perspectivă Tatăl fiind o ipostaziere umană a energiei primare. Interpretarea aceasta oferă oportunitatea de a afla un liant cu drama aceluiași an, *Daria*, prin manifestarea asemănătoare a aceluși „elan vital” bergsonian. „Balaurul” de acolo s-ar identifica, până la un punct, cu „vântul cald” de aici, chipuri congenere ale eternului ființei. Dealtfel acest principiu cosmic vitalizant se regăsește și în lirica autorului, fiind una dintre „fictiunile-macă”, un argument fiind *Bunăvestire pentru floarea mărilor*:

„Cine-l aduce, caldul, cutremurul? Iată
acesta e Vântul, nimeni altul. E Vântul,
nevăzut voievod
fără trup, fără mâini,
al acestor săptămâni”.

Rolul actanțial îndeplinit de acest principiu dinamic și incognoscibil ar fi, în viziunea lui Bergson, de relativizare a valorilor morale și a așezămintelor sociale: „E moale și puternic, adoarme cugetul și trezește sângele”. Finalitatea constă într-o afirmare a primatului instinctualității – chiar animalice – asupra sterilității raționalului, dionysiac vs. apolinic: „oamenii încep să-și simtă trupul gol sub straie, și-n codri se aud pașii jivinelor”. Conștiința morală este astfel anihilată de instinctualitate, identificată de pictor cu bestialitatea primară a omenescului pe care se va strădui să o înăbușe. Într-o asemenea abordare a monologului din incipitul piesei, precum și a întregului text și a istoriei instaurate de acesta, putem ușor identifica o reactivare a efluviiilor dionysiace din primele trei piese, aici reprezentanții fiind Ivanca și Tatăl. Ca o contrapondere necesară pentru dezvoltarea conflictului, dar și pentru a se stabili un echilibru precar, tensionat și generator de dramatism, armonizarea apolinică devine evidentă în persoana pictorului Luca, aceasta fiind însă extrem de instabilă și superficială, mereu în iminența unei implozii, fiind o formă impusă dintr-o necesitate întemeiată pe canoanele restrictive și limitative ale raționalului.

Între conștiința morală și instinct, între supra-eu și sine, trebuie identificat eul. Fragmentarea individualității umane în trei ipostaze în această piesă determină dispunerea fiului și a Tatălui la două extremități psihanalitice al căror punct nodal ar fi protagonistul piesei, femeia, Ivanca. Pentru relevarea „faptei” edificatoare, terapeutice, mântuitoare, *Ivanca* (având titlul original... *Fapta*) propune un demers estetic de reconsiderare a inconștientului.

Tabloul întâi al piesei surprinde relația dintre cele trei ipostaze ale ființei umane, specificul fiecăruia conturându-se complementar celorlalte. Între Ivanca și Tatăl se ivește firesc o atracție reciprocă „la prima vedere”, și aceasta întrucât amândoi sunt frânturi care eludează conștiința. În termenii expliciti ai dramei, cei doi sunt manifestări

umane ale „vântului cald”, ale elanului vital cosmic. Tatăl o recunoaște pe Ivanca drept o întruchipare a teoriei sale din începutul monologat al piesei: „Asta ar topi cu căldura ei și platoșa Sfântului Gheorghe”; „A adus-o vântul acesta cald de martie”. Dacă Tatăl poate fi identificat cu nucleul instinctual – și incognoscibil – al ființei, numit *inconștient* (care scapă conștiinței, de care omul nu își dă seama, involuntar, automat, instinctiv), atunci Ivanca, ce apare actanțial ca figură a „străinului”, manifestare a cosmicului care activează ființa umană în baza fondului comun, vital, al naturii în totalitatea sa, poate fi privită ca întrupare a *subconștientului* (sferă a fenomenelor care se desfășoară în afara conștiinței și care ar fi putut fi anterior conștiente sau ar putea deveni conștiente ulterior). Sinele abscons al individului nu se va fi manifestat în absența intervenției nemijlocit-provocatoare a supranaturii umane, „vântul cald” fiind actualizat în piesă prin erosul și sexualitatea incitate de prezența eternului feminin.

În acest sens Ivanca poate fi socotită o nouă ipostaziere a rolului actanțial performat anterior de Nona în *Tulburarea apelor*. Apropierea derivă din chiar autocaracterizarea protagonistei: „Nu știu cine sunt. Numele nu dă nicio lămurire în privința aceasta. M-am născut, sunt fluier și umblu. Restul tăcere”. Anterior, în „drama lutherană” fuseseră enunțate replici similare: „Popa: De unde vii? Nona: De nicăiri și de pretutindeni”.

Pictorul Luca este varianta masculină a Dariai. Și aceasta întrucât, asemenea eroinei din piesa omonimă a aceluiași an, tânărul nu schițează gesturi semnificative de a-și asuma „obsesiile”, ba dimpotrivă. Dacă Daria era „sufletește bolnavă”, Luca, în opinia prietenului său Dinu, s-ar caracteriza astfel: „Bolnav – nu. Gândul de care-l vezi abătut e mai greu decât orice boală”. Atitudinea existențială a celor doi este însă identică: Daria stătea în fața bolii „cu priviri fără protest”, Luca „se adună în colț (...) nemișcat ca o piatră. (...) Când se uită în jur, parcă se miră că e încă tot pe pământ”; „Zugravului îi lipsesc aripile”, exprimare simbolică a indeciziei și a neputinței cronice pentru a realiza „saltul ontologic” dincolo. „Nu-mi pot ajuta cu nimic” afirma Daria. „Gândul” de care este abătut pictorul „e mai greu decât orice boală” deoarece Luca are conștiința nu doar a bolii sale sufletești, la fel ca și Daria, dar și a falsificării pe care o profesază prin pictura înțeleasă ca o modalitate artistică și terapeutică spirituală ce urmărește nu asumarea și eliberarea ci suprimarea și eludarea instinctelor inconștientului: „Prin contrast cu întunecatele sale instincte toate subiectele lui sunt de o exagerată spiritualitate. O, Doamne: această zilnică, îndârjită, mută, neîncetată luptă cu sine. Spiritul arde cu flăcări în tufa de spini, dar spinii nu se prefac în cenușă, ci rămân spini”. Iar subiectul – și obiectul – luptei sale, de o insuficiență și inadecvare derutante pentru Tatăl: „De ce tot îngerii? De ce nu – mai bine – niște tauri din cari aburesc toate poftele pământului?”. Apolinic vs. dionysiac.

Teroarea majoră care planează asupra pictorului Luca reiese din mărturisirea protagonistului către prietenul său Dinu, la miez de noapte: tema de ucide. „Nebunia” virtuală, tulburarea liniștii individului trimite la manifestarea



necontrolată a „pornirilor” absconse ființei (cum odinioară Ciobanul sfâșia oile din turmă, Nona îl ademenea erotic pe preot, Daria își pălmuia propriul copil). Însă reacția artistului este, în această piesă, similară celei a Dariai și a oricărui alt semen în contemporaneitatea sterilă: „Și, ca toți ceilalți, s-a închis și el de bunăvoie într-o cușcă. De teama de sine. La fel facem toți. Închiși în cuști ambulante umblăm pe străzi, în societate, și pretutindeni, și rânjim fericiți ca zeii în intermundii. Ecce homo.”. Din interiorul unei cuști (camera cu gratii la ferestre) Daria căuta eliberare prin eros. Cușca în care Luca năzuiește refugiu apolinic este pictura sublimată a îngerilor și a arhanghelilor bizantini. Ambele cuști se dovedesc iluzorii.

Pictorul Luca este introdus în scenă relativ târziu. Explicația ține de tehnică dramatică, dar și de psihanaliză. În prima perspectivă autorul a urmărit implicarea cât mai susținută a publicului în drama scenică, în convenția dramatică, prin incitarea curiozității acestuia ca urmare a acumulării de relatări despre un personaj încă nemanifestat. La dramaturgul român acest „Godot” așteptat de Tatăl și Ivanca nu aparține absurdului, ci este o prelungire externă, un adagiu ulterior în devenirea ontologică a ființei. Inconștientul și subconștientul, Tatăl și Ivanca, iraționalul intern așteaptă apariția și manifestarea raționalului. Aceasta ține de a doua perspectivă de receptare și interpretare a rolului actanțial al pictorului Luca. Individul uman, proaspăt ivit întru lumina existențială, nu are componenta rațională ca o dimensiune definitorie. Din contră, sinelui de curând trecut din neființă întru ființă îi sunt specifice reacțiile instinctuale, moștenite genetic/atavice/biologice (vezi Tatăl), sau incitate de stimuli externi, dar aparținători fondului natural al Firii (vezi Ivanca). Într-o asemenea receptare a devenirii psihanalitice a individului uman, pictorul Luca nu se poate manifesta decât ulterior celorlalte două componente, ca urmare a intervenției unui proces social-educational. Luca este o frântură adăugată ființei umane și Firii universale, anume cenzura rațiunii și a conștiinței morale asupra spiritului originar, primar și genuin.

Sugestive sunt de asemenea modalitatea și ambianța în care Luca și ceea ce semnifică el sunt introduși în „jocul dramatic”. Scena este goală, iar aceasta nu întâmplător, iar cenzura rațiunii se poate manifesta în plenitudinea sa, nestânjenită de factori perturbatori,

întrucât antagonicul, iraționalul, absentează. Pe de altă parte pustiul scenei este și o sugestie de subtext asupra futilității și sterilității presupuse de singularitatea supraeului. Individul apare astfel ca un exponat aseptice într-o galerie a figurinelor sticlă (sau de ceară, ținând cont de sfinții bizantini...). Precaritatea și inadecvarea apolinicului în raport cu o co-existență alături de dionysiac fusese denunțată încă din *Zamolxe* (1921), unde cultul promovat de către Mag era serios amenințat de bacantele ce bântuiau dealurile getice conduse de Ciobanul stăpânit de „lumina lunii”. Dionysiacului îi este mult mai facil să testeze rezistența apolinicului decât îi este acestuia să opună o viabilă autoprotecție. Formelor armonioase le este necesară o liniște a zariștei pentru a avea o funcționalitate autentică. Acesta este motivul pentru care făptura pictorului apare după ce inconștientul și subconștientul părăsiseră scena. Nu este întâmplătoare nici modalitatea în care zariștea îl întâmpină pe Luca: printr-o bătaie a orologiului. Sancțiunea care i se aplică rațiunii când se „înființează” este promptă: timpul curge, viața este continuă devenire, trecere și petrecere, ființa se împlineste și risipește într-un inexorabil, iar orice tentativă a conștiinței și a rațiunii de a opune și impune răstălmăcirii ale rosturilor firești este inutilă, improprie, după cum eronată este și soluția pictorului de a opri forțat limba orologiului. Dealtfel tocmai în simbolistica acestui orologiu „încăpățânat” se află și semnificația epilogului „jocului dramatic”.

Până acolo însă, frapantă este și configurația făpturii pictorului: „palid și de-o liniște neomenească”. Deja este sugerat caracterul impropriu. Nefiresc, „neomenească”, al făpturii Luca, în contrast cu desfășurarea vitală, naturală, zgomotos-fecundă a gesturilor și vorbelor celorlalți protagoniști, Tatăl și Ivanca. Această inadecvare la firesc este probată de asemenea de „halatul stilizat” pe care Luca îl îmbracă, o haină spirituală – și nu materială –, căci gestul imediat următor este acela al picturii. „Haina stilizată” se referă ca semnificație tocmai la această activitate artistică a supraeului, actul creator nefiind unul fecund-revelator, ci al sublimării homicide, prin care ar dori să înăbușe și să suprimă pornirile ființei, sinele și eul individului. Arta lui Luca nu este decât o tentativă de arestare spirituală prin disimulare sau ignorare, sortită aprioric eșecului asemenea pedagogiei embrionare a personajului Filip, soțul Dariai. „Totul se petrece în cea mai mare tăcere”, nimic nu trebuie spus, nimic nu e de spus.

O dată în plus dramaturgul Lucian Blaga dovedește o remarcabilă intuiție și subtilitate estetică prin alegerea decorului și a indicațiilor scenice a căror semnificație esențială este decelabilă dincolo de prima grilă de lectură. În această perspectivă nu pot fi întâmplătoare nici titlurile publicațiilor pe care le anunță băiatul vânzător de ziare: „Dimineața, Lupta, Universul, Veselia, Furnica”. Cuvintele exprimă, într-o enunțare deloc aleatorie sau hazardată, evenimentele trecerii și petrecerii ființei: „dimineața” – nașterea, „lupta” – devenirea, „universul” – lumea, „veselia” – plenitudinea ființării, împlinirea. Singurul semem aparent discordant în această ierarhie a existenței care duce la „ecstază” ar fi astfel „furnica”. Dealtfel, după



enunțarea acestui ultim concept, semnificatul aspectului sonor pare a-l terifia pe Luca, întrucât „își astupă urechile” și izbucnește intempestiv: „Taci, taci”. Băiatul „așteaptă surprins de acest efect al buneii vestiri”, dar explicația reacției discordante a artistului este complementară interpretării propuse anterior: conștiința apolinică, rațională, a pictorului Luca nu a putut asimila acest ultim concept, „furnica”, în ierarhia verbalizată ca o bună veste. Aceasta deoarece „furnica” sugerează acea realitate absconsă, misterioasă, incontrollabilă, imprevizibilă, a ființării „dedesubt”, în unghere întunecate. Acele subterane cu formele de vitalitate nevăzută și de necontrolat, dar intens active, rațiunea nu le poate accepta, sunt un atentat direct la armonia echilibrată a formelor conștiinței. Și astfel reacția pictorului Luca, ipostază a celui care își dorește cu disperare liniștea caracteristică, dar „neomenească”: „Taci, taci.”

Incidental în acest tablou se regăsește exprimată și tentația anonimului prin artă: „O operă de artă trebuie să fie ca o faptă bună: anonimă. Numele e pentru viața de toate zilele, nu ca să faci artă cu el”. Semnificația perspectivei autorului este multiplă. Strict cu referire la istoria piesei în discuție, anonimul artistic ar fi o terapie a spiritului: „anonimul e vindecare de-o boală grea”. Dealtfel Lucian Blaga nu face aici decât să preia o lecție goetheană, potrivit căreia arta poate deveni o terapie pentru artist, Goethe temându-se a reciti *Werther* pentru a nu recădea în starea patologică de care s-a vindecat scriind romanul. Însemnând faptul că Luca admite că suferă de o boală, mai relevantă devine lămurirea imediat următoare: „o vindecare de noi înșine”. Boala este identificată cu sinele individului, Luca relevându-se înrudit

patologic și sufletește cu Daria, ambii căutând cu deznădejde – și futil – evadarea din datele sinelui. Or acest tip de ignorantă recuzare a unei părți specifice a ființei nu poate avea decât consecințe fatale, întrucât sinele este tocmai acea frântură care închide în nuce, ca o monadă, întreaga virtualitate a devenirii ființei, iar în absența acestuia însăși omul nu ar mai fi („El începe cu sine și se sfârșește cu sine” ne aduce aminte *Elegia Întâia*...). Încercarea de „a trișa” firescul trăirii de și prin sine rămâne aprioric sortită eșecului.

Și totuși, nu poate fi trecută cu vederea această ficțiune-matcă a dramaturgiei „psihanalitice” a lui Lucian Blaga, anume teroarea de sine a individului, fie el femeie sau bărbat. Depășind diagnosticul freudian sau jungian al acestei dileme, atitudinea autorului ține de o accepție filosofică: „Spaima metafizică te reduce la anonim, arătându-ți micimea și neputința. Rostul metafizicii e poate tocmai aceasta: să te faci să-ți uiți numele”¹. Anonimatul prin artă l-ar conduce pe creatorul uman către o surmontare și implicit anihilare a limitelor efemerității și perisabilității care caracterizează condiția muritorului. Prin creație anonimă omul poate dobândi acces la veșnicia spiritului, supraviețuind în conștiința semenilor prin intermediul produsului artistic care, anonim, este al tuturor. Ideea este de regăsit la un leit motiv în lirica lui Lucian Blaga, una dintre poeziile purtând semnificativul titlu *În amintirea țăranelui zugrav* (nu întâmplător Tatăl îi va fi atribuind pictorului Luca sintagma „zugravului îi lipsesc aripile”, prin aceasta autorul urmărind să îl plaseze pe artistul contemporan în breasla meșterilor populari anonimi care au realizat frescele bisericilor medievale). Cum creația surprinde o frântură de dumnezeire, de sfințenie, zugravul (liric sau dramatic) poate spera că reprezentând și relevând un chip al veșniciei poate dobândi acces la dumnezeirea însăși, se poate integra transcendentului. Creația (anonimă) ar fi calea de a realiza saltul ontologic.

Necesitatea anonimului în artă se explică, în cazul lui Lucian Blaga, și printr-o credință a eseistului, care face trimitere, o dată în plus, și către psihanaliză: „suntem morminte vii ale strămoșilor”². „Sunt un copil bătrân, tată. Aproape tot așa de bătrân ca strămoșii mei” afirmă tânărul pictor, într-un moment de restricte și deznădejde, dar și de capitulare în fața firescului ființării. Încercarea de a-și impune că între el și Tatăl „nu e cu putință nici o punte” e lipsită finalmente de sorti de izbândă, iar Luca începe să intuiască acest fapt. În acest context de „urâtă nemărginită deznădejde” Luca admite și falsitatea demersului său artistic: „Bine de cel ce are cuvinte, dar în mine toate vorbele s-au făcut pietre”. Cuvintele, vehicul prin care se pot exprima revelații ale transcendenței, prin care chipurile veșniciei pot deveni accesibile, prin intermediul cărora omul poate aspira la dobândirea unui loc în supramundii, sunt mute și grele peste sufletul lui Luca.

¹ Lucian Blaga, *Cugetări în Ferestre colorate*, apud Lucian Blaga, *Zări și etape*, text îngrijit și bibliografie de Dorli Blaga, București. Editura pentru Literatură, 1968, p. 328.

² Idem, *Revolta fondului nostru nelatin*, apud Lucian Blaga, *Ceasornicul de nisip*, ediție îngrijită, prefată și bibliografie de Mircea Popa, Cluj-Napoca. Editura Dacia, 1973, p. 49.