

## IV. IVANCA (1925)

### Reconsiderare a inconștientului (II)

Și astfel tânărul tace, dar are încă „un gând înăuntru” prin care „i se scurge tot sângele”. Scurgerea sângelui prin gândul lăuntric al pictorului se referă, odată în plus, la dobândirea anonimatului prin artă odată cu resorbția identității individuale în cea colectivă, revenirea sângelui unuia în șirul celor mulți, nenumărați, necunoscuți, de odinioară, dispăruți, dar ai sinelui, care ființează prin cel prezent. Pe acești strămoși ce ne sălășluiesc în sânge, leitmotiv al întregii creații a lui Lucian Blaga, „îi tratăm ca pe niște copii vitregi ai noștri. Atitudine lipsită de înțelepciune deoarece cu cât îi ținem mai mult în frâu întunericului, cu atât răscoala lor va fi mai aspră, mai tumultuoasă – putând să devină chiar fatală «privilegiaților» de astăzi”<sup>1</sup>. În transpunere dramatică, Luca încearcă prin anonimatul creației sale o mediere și o disimulare, le oferă strămoșilor din sine posibilitatea să dobândească acces la absolut, înfățișându-i într-un chip al veșniciei prin actul creației, dar îi și arestează spiritual, „îi ține în frâu”, întrucât subiectul pânzelor sale, precum și îndeosebi maniera de abordare a acestuia, sunt false: arhangheli stilizați. Tensiunea extremă acumulată în conștiința pictorului își va afla un deuseu prin afirmarea inconștientului.

Inconștientul la Blaga transcende perspectiva limitativă a psihanalizei, din care consideră că va rezista doar „mecanica psihică a transformărilor subconștiente, acele suprimări și alungiri din conștiință în in inconștient, acele procese de alterare ale organismului psihic prin elementele în veșnică răzmeriță, numai închise dar nu și sufocate în pivniți”<sup>2</sup>. Încercând să stabilească o deosebire între inconștientul romanticilor și cel al psihanalizei, Lucian Blaga reușește identificarea tocmai a unor afinități, a unei analogii: „Inconștientul [romanticilor, n.a., L.B.] era un izvor ocult de fapte și gânduri incomensurabile (...) profund miraculos și în aceeași măsură obiect de venerație pentru inițiați”<sup>3</sup>. Inconștientul psihanalitic ar fi cu totul altceva: „departe de a fi substanță divină, păstrează în sine, închisi ca în beciuri subterane, monștrii tuturor pornirilor rele. Inconștientul psihanalizei e și el izvor: de artă și de gânduri mari ca «terapie», cele mai adesea însă numai de boli care elimină pe individ din rosturile sale sociale. Scurt: izvor de cântec și nebunie”<sup>4</sup>. Cu doar un an înainte de apariția primei variante a eseului, Lucian Blaga afla în teatru o expresie artistică a teoriei, și aceasta întrucât *Daria* și *Ivanca (Fapta)* sunt, în fond, puneri în scenă ale ideilor eseistului: „Blaga lărgeste accepțiunea deopotrivă către gândire mitică și către o determinare mai complexă a unui nivel psihanalitic în care interferează străfundurile mai multor indivizi, ceea ce le determină

destinul”<sup>5</sup>. Interpretarea nu e deloc departe de acel „suntem morminte vii ale strămoșilor” afirmat de autor încă din 1921.

Inconștientul, strămoșii, vitalitatea dionysiacă a „vântului cald” se manifestă în piesa lui Lucian Blaga prin intermediul visului, ceea ce ne trimite înspre problematica somnului, ca o necesară – și oportună – depășire a grilei freudiene. Cadru scenic („Aceeși odaie. Lumină atât de ireală că dă întregului ceva ireal, visat”) se menține în gama stilizării sugestive, în corespondență cu fondul ideatic al „jocului dramatic”. Somnul nu trebuie înțeles ca disoluție în inconștient, nu este o desacralizare prin moarte. Simplificând, este una dintre posibilitățile de a stabili porți de acces către subconștient. Reprezintă întoarcerea la starea originară a ființei, în care suma tuturor virtualităților devenirii este completă. În poezia lui Lucian Blaga monadele dorm...

Reperul central al tabloului al doilea rămâne ceasornicul. Și aceasta întrucât ceasornicul și somnul, deși aparent antagonice, au o relaționare comună la condiția umană: repetarea, perpetuarea ființei către absolut și ilimitat prin necesare fragmentări/suspendări/repasuri temporare ale existenței. Murind aparent, ființa viețuiește latent etern într-o somnolență a momentelor, prin care are însă șansa de a renaște spontan, întocmai cum acele ceasornicului, deși aparent măsoară trecerea înspre moarte, nasc totuși mereu înainte, către un nou ciclu. Luca, reprezentant al conștiinței și al rațiunii care manifestă o temere a neputinței față de ireversibila trecere către un deznodământ inerent, încearcă inutil să oprească acele ceasornicului sau să le deturneze în sens invers: „trebuie să ocolesc inevitabilul faptei”.

În somn Luca explică rațiunile luptei sale deopotrivă cu ceasornicul și cu Ivanca, intuind că cele două au un rol comun în deznodământul propriului destin: „Ceasornicul are o soartă (...). Îl dau cu putere înapoi, el bate înainte, tot înainte. Stai și-l ascult: tic-tac, tic-tac, tic-tac (...). Asta înseamnă sfârșitul. Fată cu părul ca soarele în apunere, ieri ai venit întâia oară. A fost inevitabilă intrarea ta aici și tot așa faptul că stau în fața ta. Și tot așa cele ce vor urma”. În somn, eul admite ceea ce în stare de veghe nu îndrăznise, anume că duce o luptă cu subconștientul, cu instinctele absconse, pe care ar dori să le reprime, identificând în Ivanca alteritatea identității proprii, care însă nu l-ar complini și împlini ci l-ar nimici ca individ. Armonia apolinică se opune, o dată în plus, iraționalului dionysiac: „De unde vii? Parcă din noaptea mea lăuntrică te-ai ridicat. Oh, de ce-ai venit?”

De ce-ai venit? Eu cred că nenorocirea cu tine va începe (...). Toate focurile vechi ce le-am îngropat în carnea mea ar putea reîncepe în apropierea ta (...). Traiul meu e o zilnică sinucidere – și așa trebuie să fie, căci altfel răul ce l-aș aduce ar întrece orice închipuire. Îmi ești apropiată, cu toate acestea nu pot să-ți spun cât de mult doresc să plec!”.

Interpretarea acaparării pictorului de către Ivanca ține de invadarea turnului de fildes al rațiunii de către „monștri” „închiși în beciuri subterane”. Somnul rațiunii naște monștrii din sine ai eului: cei zece bărbați care „toți seamănă cu Luca, de-ai crede că sunt unul și același”. Și, dealtfel, asta și sunt, avatarurile absconse ale lui archaicus, după cum declară „al șaptelea”: „ne reproducem repetându-ne, parcă am fi o idee fixă a naturii neghioabe. De zece mii de ani și mai bine natura nu se poate dezvăra de această idee fixă!”. Sunt „variantele aceluiși cântec”, inconștientul psihanalitic dovedindu-se pe această cale „izvor de cântece și nebunie”. Supraeul este „mormânt viu al strămoșilor”, dar deși Luca încercase în zadar să devină „un mort fără cusururi”, „să se închidă deșertăciunilor”. Reacția rațională a supraeului a fost aceea de autoprotejare a identității proprii, de unde răbufnirea doar în somn a strămoșilor din sânge, expresii temporar reprimate ale arhetipului instinctual. Și aceasta deoarece somnul presupune o nostalgie a primarului și a originarului, o cale de acces către inconștientul lui Jung, reprezentat de arhetipuri prin excelență. În acest context, prezența celui de-al zecelea, număr rotund, ca sugestie a androginizării, este în acord cu universul originar, nediferențiat: cel de-al zecelea are „gâtlej de femeie” în urma unei autocastrări. Se poate chiar face o trimitere către monade, întrucât monadele, expresie a virtualităților multiple, aparțin într-o și mai mare măsură sublimării abstracte. Nu întâmplător „monadele dorm” deopotrivă în lirica autorului, în *Perspectivă*, cât și în dramaturgia sa, sugerând o lume comprimată, care cuprinde în sine nostalgia primordialității precum și anticiparea aceleiași lumi în care ființa își va reitiera etern călătoria: lumea unică și etern repetabilă a firii universale.

Într-o strictă grilă freudiană interpretarea ține de refularea instinctului, cei zece fiind simpli „arendasi ai

plăcerilor”, care plăcere, faptă, întruchipată simplist prin trupul de femeie al Ivancăi, se cere satisfăcută. „Dacă dorința devine inconștientă, nu-și pierde forța, ci revine într-o altă formă întretinând boala psihică – de unde și concluzia că, în lupta cu instinctele, vindecarea este posibilă prin satisfacerea celor compatibile cu realitatea, aprobate de conștiință, adică «fapta» eliberatoare de sub puterea obsesiei”<sup>6</sup>. Prin această viziune asupra semnificației piesei *Ivanca* nu suntem departe de accepțiunea dramei *Daria* ca o punere în scenă a refulării instinctului sexual. Deși nesatisfacerea libidoului poate determina repercusiuni notabile asupra psihicului uman, considerăm că intențiile auctoriale ale dramaturgului Lucian Blaga în 1925 vor fi depășit aceste cantonări reduționiste și oarecum extraestetice.

Bunăoară, Al. Paleologu releva că acea „lumină verzuie a fosforescentelor subterane” de care vorbea depreciativ Tudor Vianu „nu e, în *Ivanca*, lipsită de o reală poezie, iar visul halucinatoriu al lui Luca, cu sarabanda infernală a celor zece strămoși (în tabloul al II-lea), deși de un schematism expresionist ce-i dă o nuanță de involuntară parodie, are ceva din poezia unui atavism întunecat, cântat de Rilke în a treia *Elegie de la Duino*:

«Einest ist, die Geliebte zu singen. Ein anderes, wehe, jenen verborgenen schuldigen Fluss – Got der Bluts.

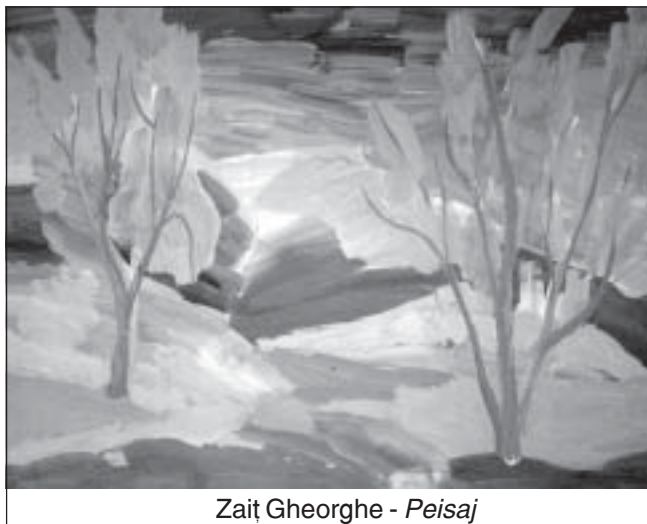
.....

..... Was für finstere Männer regtest du auf im Geäder des Junglings?»<sup>7</sup>

(Una este să cânti iubita. Alta, vai, acel vinovat fluviu – zeu al sângelui. (...). Ce fel de duhuri întunecate stârnit-ai în vinele tânărului?)

Conflictul dintre „duhurile întunecate” din „vinele tânărului”, stârnite de apariția ispitei feminine, și conștiința apolinică a pictorului își află o analogie la o scară superioară, cosmică: „Știi Marie – este o poveste veche, oare nu mi-ai spus-o dumneata? Care începe așa: la început, înainte de a fi lumea, au fost doi frați: Dumnezeu și dracu – înțelegi? Doi frați. Toate lucrurile le-au făcut în tovărășie. Unul a născocit ziua, celălalt noaptea, unul a făcut pe sfinți, celălalt ispitele și visurile rele. De atunci, unde sunt sfinți trebuie să fie și ispite!”. Această dialectică a contrariilor înfrățite exprimă credința pictorului că propriul conflict identitar își află prototip instaurator în *illo tempore*, el unul înscriindu-se astfel într-un plan universal cu sorginte în supramundii, pe care îl reactualizează, în baza unei afinități intime, de substanță, dintre fondul ființei umane și al firii universale. Conștiința morală a individului apare astfel consacrată de absolutul divin. Supraeul este programat printr-un act instaurator originar să lupte împotriva alterității sale „înfrățite”, a „visurilor rele” și a „ispitelor” din sânge, identificabile cu subconștientul și inconștientul, cântece de sirenă ale instinctului, ale atracției către „fața întunecată” a existenței.

În tabloul al treilea Luca se deplasează din spațiul închis (și limitativ) al camerei în exterior, în plină dezlănțuire a stihilor naturii, pentru a o readuce pe Ivanca înăuntrul universului controlat de el însuși. Dacă am lua în considerare strict semnificația celor doi actanți, am deduce că rațiunea încearcă, o dată în plus, să se înstăpânească asupra iraționalului, conștientul se



Zăit Gheorghe - Peisaj



Zaiț Gheorghe - Peisaj

străduiește să suprimă tentativa de manifestare liberă a subconștientului. Doar că Luca se avântă energic, după o scurtă ezitare, într-un tărâm complet străin firii sale și prin urmare incontrolabil: natura dezlănțuită este un corolar al defulării dionysiace a ființei umane. Prezența Ivancăi, descultă, goală, în mijlocul furtunii calde a verii este o trimitere explicită către instinctualitatea primară manifestată nestânjenit, odată eliberată de obstacole. Revărsarea zăgazurilor cosmice își află o imagine în oglindă prin înfățișarea plină de vitalitate originară a femeii: „domnișoara aleargă cu trupul gol prin ploaie și prin vânt peste câmp”. Trupul gol al femeii este ipostazierea umană a furtunii calde de vară.

Trebuie identificată însă motivația esențială în virtutea căreia pictorul Luca părăsește spațiul specific supraeului și se antrenează într-o înfruntare ambiguă într-un mediu străin pentru a intra în posesia a ceea ce nu poate fi în fond însușit de către el, Ivanca. Semnificația gestului său devine pe deplin relevantă dacă ne vom referi la cauzalitatea eros-creație. Referindu-se la Goethe, eseistul Lucian Blaga afirma că „avântul erotic tâșnit din nevoi sexuale e cel mai puternic element generator în orice domeniu de creație. În iubire Daimonion e în elementul său”, idee care fusese de altfel inițial exprimată în dialogurile lui Platon<sup>8</sup>. Datorită atracției sexuale și impulsurilor erotice pictorul Luca e află în iminența de a exprima artistic o trăire autentică, primară, vitală și nu cenzurată și sublimată rațional. Pe de altă parte artistul nu se poate încă debarasa complet tocmai de canoanele conștiinței morale, întrucât în momentul în care Ivanca îi cere să o picteze „nu cum sunt în oglindă, ci așa cum sunt în tine”, Luca devine neputincios, deoarece în sine femeia este „câteodată numai fior rotund”, adică instinctualitate, atracție erotică. A o picta așa cum o simte înlăuntru său ar însemna să renunțe la identitatea supraeului, ar însemna să abandoneze apolinicul îmbrățișând dionysiacul. Pentru creație, așadar, nu formele armonioase și echilibrul sunt necesare, ci dezordinea și „fața întunecată” a ființei. Prizonier impotent al propriei conștiințe sterile, artistul nici nu acceptă ca femeia, principiu fecund generator, să fie a altuia, a Tatălui, întrucât „gândul e prea pustiu”, în absența ei ca eternă fata morgana nimic nu ar exista ca promisiune a

împlinirii, a înfăptuirii. Ecuația cu o necunoscută are o soluție extrem de simplă:

„Omule, dacă drumul fiarelor din peșteră, nu le mai ținea închise.

Luca

Pe cine vor sfâșia?

Ivanca

Sunt aici. Numai ochi, numai sete, numai trup. Sfâșie-mă”.

Dar nu Luca are potența de a o sfâșia, ci Tatăl, principiu vital primar, care iubește și la bătrânețe „zeite și slujnici, fără deosebire, ca în vârsta pubertății”. Și aici la eseistica lui Lucian Blaga în care se relevă că la Goethe legătura Eros-Daimonion are aspectul teoriei despre „multipla pubertate a geniului”, care susține că „omului de geniu, creatorului prin excelență, vrăjitorului și demonicului îi este hărăzită o repetată pubertate”, care „ar explica și tinerețea reîncepută a creațiilor sale și uneori imposibilitatea de a săcătui până la cele mai albe bătrâneți”<sup>9</sup>. Lui Lucian Blaga observația i se părea ingenioasă și pertinentă putând fi utilizată „ca o admirabilă ficțiune”<sup>10</sup>. Ceea ce dramaturgul a și făcut în Ivanca unde Tatăl, dacă nu este un geniu (acesta ar fi putut fi fiul său Luca), atunci este cu siguranță un „demon nesăcătuit”. Atracția Ivanca-Tatăl este inevitabilă și firească, „numai el m-ar putea răpi în poveste” spune femeia, înțelegând prin aceasta ființarea instinctuală în rafalele „vântului cald”. Cât despre Luca, „se știe că acesta-i sfârșitul. Tot ce am învins s-a ridicat în mine ca un vânt cald și rău”.

Tabloul al patrulea presupune o rezolvare facilă a unui conflict extrem de schematizat, o soluție banală a antagonismului actanților. Tatăl și Ivanca își vor uni făpturile ca urmare a unei atracții elementare, a unei afinități de substanță între inconștient și subconștient, ca expresii ale instinctualității primare. Ivanca încercase deja integrarea în universul stihilor telurice ca o revelație a propriei identități genuine. Acum va și reuși, prin îngemănarea împreună cu Tatăl, vietuitor nemijlocit în lumile iraționale ale instinctului htonic și ale spiritului demonic, relevate nu ca aspecte ale macabruului, morbidului, grotescului, ale alienării ființei umane, ci tocmai ca expresii ale vitalității expansive:

„Ivanca:

S-ar crede că vii din celălalt tărâm.

Tatăl:

Nu, Ivanca, sunt viu: jumătate pământ, jumătate spirit rău”.

Continuând interpretarea într-o grilă fixată anterior, conchidem că băiatul vânzător de ziare, care năvălește imediat în odaia goală, nu putea să vocifereze alt concept decât acela care sugerează plenitudinea ființării: „Ediție specială - «Veselia»!”. Reminiscentă a personajului bufon, același personaj „vine ștrengărește până în mijloc, face un compliment respectuos în fața șevaletului: La revedere, domnule!”. Și într-adevăr pictorul Luca, solitar pe rețeta sa abstractă, contemplând un șevalet care purtase doar pânze false, nu are altă soluție decât să se recunoască învins. Și nu întâmplător pe șevalet se odihnește acum portretul Ivancăi, reproducerea arhetipului vitalității, al vieții genuine, transfigurarea artistică ce-l va

fi lămurit pe artist asupra erorii în care se cantonase până în acel moment.

Din discuția pictorului cu Dinu reiese că Luca admite zădărniciia tentativei de a struni sângele și, implicit, neputința de a fi doar „spirit curat”, doar conștiință și moralitate. Însă este o înfrângere „a la Pyrus”, întrucât, asimilând realitatea amestecului de al și negru al ființei umane și al firii universale, pictorul dobândește revelația că „arta – abia aici va începe”. Renunțând la supraeul eronat considerat ca puritate absolută, artistul se va interpune intermediar al celor două lumi, făcând acum parte din fiecare: „Sub mine strămoșii deasupra atotputernicia albastră și păsările cu instincte cerești”. „Aici este punctul de întâlnire al teatrului psihanalitic, în concordanță cu stilul nou al expresionismului, cu tema fundamentală a poeziei lui Blaga: ecstazia sufletului într-o cunoaștere luciferică, creșterea lui din «duhul pământului» într-o mare trecere pe dimensiunea nesfârșită a cerului, care face din întregul univers o proiectare năvalnică a temperamentului poetului”<sup>11</sup>. Ca urmare a dobândirii acestei revelații spirituale, Luca sfâșie portretul femeii, dovedindu-și astfel sieși că a devenit stăpân deopotrivă peste rațiune și simțire, surmontând limitările și capcanele impuse deopotrivă de apolinic și dionysiac. Plecarea artistului în lume, „peste ape și munți”, este similară unei alte purcederi către nemărginirea zariștei, aceleia a preotului din *Tulburarea apelor*. Ascensiunea pictorului „la munte”, cu scopul de a se vindeca, este analogă ascensiunii către stână a preotului și chiar tentației uranice care și l-a revendicat pentru o vreme pe Zamolxe. Altitudinea geografică este, în cazul tuturor, corolar al elevării spirituale.

Dar o viață ascetică, întreținută cu pâine și sare în munți, nu poate fi expresia „Veseliei”, a împlinirii depline a ființării. Nu aceasta este „fapta” pe care Luca știe că va fi nevoit să o îndeplinească. Îndelungata sa încremenire dilematică se lămurește ca urmare a unui gest mult mai drastic: utilizarea pistolului. Prin acest act Luca va scăpa de o mai veche obsesie de a sa, omucidere, în fapt conștiința supraeului urmând a fi defulată prin afirmarea unui instinct, a unei porniri a „fetei întunecate” a sinelui, de sorginte infrarațională. Apolinicul va fi mântuit, dionysiacul afirmat. Luca dorește să îi împuște pe Tatăl și pe Ivanca împreună într-o supremă – și ultimă – tentativă a conștiinței morale de a stârpi formele de afirmare și manifestare ale instinctului, în acest caz erotic, sexual. Nu va reuși, și prin aceasta se vindecă pe sine, acceptând tacit și implicit cântecul de sirenă al celor doi. Luca împușcă orologiul, ceea ce va duce la o mântuire de teroarea scurgerii timpului, va nega, într-un fel, armonia formelor ordonate, va răpune simbolul obsesiv al sorții implacabile, acum Luca putându-și purta aureola pe cap, printre oameni.

Accentele psihanalitice în piesele din 1925 ale lui Lucian Blaga sunt evidente, dar aceste opere nu pot fi reduse la statutul de ratate puneri în scenă ale unei grile freudiene sau jungiene. Nu poate fi ignorată încercarea repetată a eseistului/publicistului Lucian Blaga din aceeași perioadă de a defini la modul personal inconștientul. Astfel

autorul încearcă să-și revendice alte antecedente, de prim ordin estetic, în literatura sau cultura universală. Goethe „cunoștea ceva din mecanismul intim al inconștientului, terapia prin sublimațiune, importanța Erosului în viața inconștientă și demonică”<sup>12</sup>. Sunt elemente ușor de regăsit în *Ivanca* și *Daria*. Ca o justificare a accentului pus de Lucian Blaga pe sexualitate poate fi acceptată următoarea interogație retorică, paradoxală, a autorului: „Lupta dintre «eu» și «fatalitatea inconștientului», despre care vorbesc aceștia [Freud, Goethe, n.a., L.B.], nu e în fond lupta dintre conștiință și legea cărnii despre care vorbește Sf. Pavel?”<sup>13</sup>

noiembrie 2001,  
Mühlbach, Transilvania

#### Note:

<sup>1</sup> *Ibidem*.

<sup>2</sup> Idem, *Pe urmele psihanalizei*, apud Lucian Blaga, *Daimonion*, Cluj. Editura Revistei „Societatea de mâine”, 1930, p. 41.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>5</sup> Doina Modola, *Lucian Blaga și teatrul. Insurgentul. Memorii. Publicistică. Eseuri*, București. Editura Anima, 1999, p. 267.

<sup>6</sup> Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mitul dramatic*, Timișoara. Editura Facla, 1985, p. 43.

<sup>7</sup> Alexandru Paleologu, *Teatrul lui Lucian Blaga*, apud vol. *Lucian Blaga interpretat de...*, studiu, antologie, tabel cronologic și bibliografie de Emil Vasilescu, București. Editura Eminescu, 1981, p. 206.

<sup>8</sup> Lucian Blaga, *Pe urmele psihanalizei*, apud vol. cit., pp. 43-44.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>11</sup> Eugen Todoran, *op. cit.*, p. 46.

<sup>12</sup> Lucian Blaga, *Pe urmele psihanalizei*, apud vol. cit., p. 45.

<sup>13</sup> Idem, *Săptămâna înțelepciunii* în „Cuvântul”, anul II, nr. 323, 2 decembrie 1925, pp. 1-2, apud vol. *Ceasornicul de nisip*, ed. cit., pp. 122-126.



Zaiț Marga-Doina - Compoziție