Lucian Vasile BÂGIU

Universitatea Norvegiană de Ştiinţe şi Tehnologie din Trondheim, Facultatea de Arte,
Departamentul de Limbi Străine Moderne
The Norwegian University of Science and Technology (NTNU) in Trondheim, Faculty of Arts,
Department of Modern Foreign Languages

Lucian Blaga, *Înviere*: autohtonizarea absolutului expresionist

Lucian Blaga, „Resurrection": The Autochthonization of the Expressionist Absolute

The aim of this paper is to point out the aesthetic perspective the philosopher, poet and playwright Lucian Blaga offers in his unique pantomime, *Înviere* (*Resurrection*, 1925). The author made full use of Silence as an aesthetic textual technique and a virtual feasible stage device in order to experience and to appropriate a passage to (and a revelation of) "the absolute". Mythology and mythological reason are transitional steps in this spiritual journey, which is made up of a combination of successive "synthesis images", similarly found in the folk ballad Vochita, along with the pagan rituals and beliefs of the Romanian patriarchal world.

Keywords: death, myth, patriarchal, silence, word

Institution's address: Postal address: N-7491, Trondheim, Norway;
tel.: + 47 73 59 68 03, **fax:** + 47 73 59 65 12

Personal e-mail: *lucian_bagiu@yahoo.com*

„sunt deci două posibilităţi de a reda artistic «absolutul»: «liniştea», «mişcarea»"[1]

Construirea unei pantomime presupune afirmarea unei opere dramatice a cărei caracteristică definitorie este refuzarea cuvântului. Abandonarea semnificanţilor articulaţi, tăcerea fiindu-le preferată, nu constituie un accident pasager al creaţiei lui Lucian Blaga ci, dimpotrivă, una dintre trăsăturile specifice, chiar definitorii: „Cea mai importantă operă a spiritului meu este tăcerea pe care am pus-o şi am închis-o în toate operele mele poetice şi filosofice"[2]. Dintr-o atare perspectivă, *Înviere* este ca pantomimă o interesantă şi firească tentativă de a determina expresia unei opţiuni filosofice şi estetice în rigorile interpretării scenice.

În viziunea lui Lucian Blaga dezavuarea cuvântului ţine de refuzul rostirii în beneficiul unei interiorizări fecunde, promovarea esteticii tăcerii. Cunoaşterea mută a existenţei se produce prin reducerea limbajului la un rol secund. Absolutul îşi dezvăluie chipul parţial, el poate fi văzut, auzit, în general trăit, respins sau acceptat, dar nicidecum echivalent prin cuvinte, întotdeauna neîndestulătoare, sărace, reci. Cuvintele uzează de o anumită ostentaţie în încercarea de a dialoga cu absolutul, fără să poată să-i modifice statutul impenetrabil. Cuvintele sunt vorbe insignifiante în tentativa de a numi cu exactitate ce este această lume şi ce este omul în raport cu ea. Omul creator, pronunţându-se despre un lucru sau altul îi limitează fatal înţelesul. Nevoia de a depăşi limitele cuvântului, în măsură să facă sensibilă o realitate inexprimabilă, declină în cele din urmă în tăcere. Tăcerea este asumată ca stare de umilinţă, de recunoaştere a neputinţei de a spune tot ce s-ar cuveni despre lumea dată, dar tăcerea continuă să fie forma de manifestare a universului însuşi. Opţiunea pentru tăcere pare a fi revolta celui care consideră cuvântul ca o stare captivă, ca „o închisoare sonoră" inexpugnabilă[3].

În opinia lui George Steiner, glasul prin care omul a numit lumea l-a autoexilat de nivelul primordial pe care l-a descris. Lucian Blaga are conştiinţa că prin cuvânt ne izolăm într-o margine de univers. Tăcerea reprezintă o şansă de a realiza

„saltul ontologic", de a accedere a individului din contingentul mut la absolutul transcendenței tăcute prin aducerea amândurora la un principiu comun, inițiatic și revelator: „Absolutul, a cărui redare rămâne ținta expresionismului în înțelesul larg, ia în artă când înfățișarea statică (artă orientală), când înfățișare dinamică (artă apuseană, îndeosebi gotică și contemporană). Liniștea, așa cum o descoperim în arta orientală, și mișcarea, cum o găsim în arta gotică, arată deopotrivă spre absolut (...). Sunt deci două posibilități de a reda artistic «absolutul»: «liniște», «mișcare». Se știe că extazul se exprimă fiziologic și fizionomic fie în absoluta nemișcare contemplativă, fie în învârtire, joc, goană, strigăte dionisiace. Aceste efecte și expresii ale extazului, în aparență opuse, au în fond același raport cu absolutul. Upanishadele indice spun: Atman (unitatea supremă) nu poate fi cunoscut decât prin tăcere, prin urmare Atman e tăcere. Printr-un salt analog al gândului, vom susține: absolutul îl trăim fie în liniște, fie în mișcare, prin urmare, liniștea și mișcarea sunt două atribute ale absolutului. Cu mijloacele indicate de oricare dintre aceste atribute, «absolutul» poate fi exprimat pe plan artistic în chip exhaustiv"[4]. Eseistul Lucian Blaga publica aceste considerații în anul 1924, iar pantomima anului 1925 ar putea fi interpretată ca o punere în scenă a preocupărilor teoretice.

Prin pantomimă, Lucian Blaga încearcă surprinderea și exprimarea cu mijloace „exhaustive" a absolutului, apelând în primul rând la „liniște", prin refuzul cuvântului scenic, dar și la „mișcare", întrucât o pantomimă nu poate fi interpretată decât prin gestică și mimică. Regăsim în *Înviere* îmbinarea „nemișcării contemplative" cu „învârtire, joc, goană, strigăte dionisiace". Lucian Blaga a cunoscut prin *Înviere* în cea mai mare măsură tentația absolutului și a expresionismului. Pantomima autorului poate fi considerată, și prin prisma unicității sale, ca un simplu exercițiu literar deconectant, un divertisment pasager care îi va fi asigurat lui Lucian Blaga o reconfortare intelectuală. Însă această perspectivă este limitativă, întrucât simplismul aparent al formei închide în sine esențe de fond ideatic, „imagini sinteze" ale întregii creații semnate de Lucian Blaga.

Cuvântul cunoaște o criză deoarece este receptat ca insuficient, neputincios în a exprima în totalitate dramele eului. Starea de necuvânt este promovată ca un reper estetic apriori în opera lui Lucian Blaga, de o naturalețe similară prezenței permanente a morții în viață, în acest sens finalul pantomimei fiind pe deplin relevant: Mama „moare în extaz" simultan cu incantația fervență a credincioșilor „Hristos a înviat". Observăm concentrarea pe doar două rânduri a celor patru ipostaze amintite: moarte, necuvânt, viață, cuvânt. În perspectiva lui Lucian Blaga tandemul moarte-necuvânt avantajează accesul la taină și creația artistică. Saltul ontologic și relevarea estetică a chipurilor absolutului sunt infinit mai posibile prin anonimatul tăcerii decât prin celebrarea incantatorie a miracolului creștin. Vorbirea frustrează ființa de absolut. Iar Lucian Blaga surprinde chipuri ale veșniciei ignorând cuvintele, prin relevarea unor imagini-sinteză, printr-o evocare intraverbală. Și astfel demersul său artistic este nevoit să apeleze la valențele mitului.

„Amândouă aceste moduri de a tălmăci experiența imediată [gândirea științifică și creația mitică, n. a., L. B.] năzuiesc deopotrivă spre o simplificare a complexului divers și difuz al realității. Imaginația creatoare joacă totdeauna un însemnat rol în procesul de simplificare despre care vorbim: ea este izvorul acelor imagini-sinteze, - atât de fecunde, pe care le substituim imaginilor accidentale, caleidoscopice, ale realității"[5]. Numind aceste „imagini-sinteze" și „fantasticul plin de sens"[6], Lucian Blaga delimitează funcția pe care ar îndeplini-o în gândirea științifică: „imaginea sinteză e mai mult sprijin psihologic al gândirii, ilustrarea concretă a unei articulații matematice și a unei structuri funcționale, pe care le întrezărim în dosul fenomenelor"[7]. Pe de altă parte, „în mit imaginea sinteză e mult mai independentă, în mit imaginea e aproape totul: raporturile abstracte dintre realități sunt complet înghițite de ea. (...) În mit imaginea sinteză e suverană, ea se concretizează în așa măsură că dobândește oarecum o viață separată, din care ești nevoit să desprinzi tâlcul cu un nou efort intelectual"[8]. *Daimonion* apare în 1926, un an ulterior publicării pantomimei.

În creația literară a autorului pot fi relevate unele trăsături constante și specifice: tendința stilizării, a sublimării, surprinderea esențelor, prin acele „imagini-sinteză". Apogeul acestor predilecții ar fi atins, din punct de vedere al formei literare cel puțin, prin abordarea pantomimei, specie dramatică ce prin definiție refuză cuvântul și apelează la imagistică. Iar pentru ca imaginile prezentate pe scenă să surprindă sinteze esențiale, problematica piesei se va relaționa la mitologie, în aparență creștină, în fond însă de sorginte ancestrală, păgână. Lucian Blaga adera primatul mitologiei și imagisticii revelatorii în absența programată a cuvântului. Starea de comunicare se rezumă la o contemplare a aspectelor ce transmit ceva din eternitatea vieții.

Prin această opțiune estetică, Lucian Blaga aparține expresionismului, curent literar ce

urmărea descoperirea în lumea noastră, fenomenală, a unor secvenţe cu valoare eternă. Se pun sub semnul veşniciei diferite valori ale existenţei, diferite chipuri sublimate din realitatea imediată. Se urmărea descoperirea unei modalităţi creatoare în măsură să surprindă ceea ce este peren în trecător. Lucian Blaga se apropie de absolut prin utilizarea unor imagini fundamentale care se înscriu în zodia veşniciei. Una dintre acestea este satul.

Pentru Lucian Blaga, satul însemnează o dimensionare la nivel autohton a semnificaţiilor spaţiale. Ca promotor al expresionismului Blaga e preocupat să descopere în autohton valenţe absolute, ferite de morbul destrămării, iar pentru aceasta apelează la o sublimare a etnosului. Locul pe care cultura populară românească îl ocupă în gândirea lui Blaga este considerabil. Orientarea spre lumea ancestrală semnifică, în manieră expresionistă, regăsirea sediului originar al matricei noastre stilistice. Ca spaţiu al vechimii imemoriale satul este pentru Blaga o vatră a lumii, o matcă ontologică, o realitate cosmocentrică[9].

„Imaginile-sinteză" sunt identificabile în surprinderea metafizicii vii a satului, a unor elemente care transfigurează ceea ce este trecător în valorile creatoare, promotoare de tradiţii: „...în toate ţinuturile româneşti mai poţi să găseşti şi astăzi sate, care amintesc ca structură sufletească «satul-idee». «Satul-idee» este satul care se socoteşte pe sine însuşi «centrul lumii», şi care trăieşte în orizonturi cosmice, prelungindu-se în mit (...). Satul nostru reprezintă o aşezare situată şi crescută organic într-o lume totală, care e prezentă în sufletul colectiv, ca o viziune permanent efectivă şi determinantă"[10].

În virtutea acestor consideraţii intriga pantomimei este situată „în afară de loc şi timp". Este un pas hotărâtor al autorului către surprinderea esenţelor absolute, o distanţare de substanţă faţă de plasarea subiectului „în zilele noastre" în cazul celorlalte două piese de teatru publicate în 1925. Perspectiva atemporală este dublată de cea aspaţială, spre diferenţă de primele două piese ale autorului, unde se preciza expres: „în munţii Daciei" şi „în timpul Reformaţiunii în Ardeal, veacul al XVI-lea". Opţiunea pentru illo tempore este determinată de concepţia autorului cu referire la situarea satului românesc sub zodia veşniciei, sat „care trăieşte în orizonuri cosmice, prelungindu-se în mit (...) o aşezare crescută organic într-o lume totală"[11]. Satul din pantomima *Înviere* este unul dintre chipurile veşniciei, o fărâmă de absolut şi în virtutea acestei perspective autorul recurge la aspaţialitate şi atemporalitate.

Tentaţia absolutului, recuzarea cuvântului, esenţa imaginii-sinteză în creaţia mitică, satul-idee, aspaţialitatea şi atemporalitatea sunt tot atâtea argumente pentru care Lucian Blaga şi în general creatorul recurge la arhetipul originar. André Maurois afirma în 1949: „în sfârşit şi mai ales, poetul descoperă sub lucruri, ceea ce Jung numeşte arhetipuri, ficţiunile-matcă ale întregii gândiri umane şi personajele ei de basm"[12]. Lucian Blaga, poet prin excelenţă, se înscrie în această paradigmă, fiind preocupat în a surprinde acele „ficţiuni matcă" numite de el „imagini-sinteză" sau „fantasticul plin de sens", dar şi „personajele de basm", deja prezente sugestiv în dramele sale, acum implicite în pantomimă, aceasta fiind o rescriere a baladei populare *Vochiţa*, în care folclorul pare a aluneca înspre caracteristicile unui basm păgân. Tema centrală atât a baladei cât şi a pantomimei este aceea a drumului, a călătoriei între două dimensiuni existenţiale, moarte-viaţă, viaţă-moarte, a coexistenţei celor două ca oportunitate – fantastică – de a realiza saltul ontologic către absolut şi a depăşi astfel cenzura transcendentă.

„Totul e simplu stilizat" în tabloul întâi. Stilizarea nu este doar a decorului şi a recuzitei, ci şi a acţiunii în sine. Personajele pantomimei sunt exponentul unor forţe primare, originare, întâlnim spiritele unei lumi fantastice, magice, venită de dincolo de orizonturile imediate. Se poate vorbi chiar de un fantastic macabru, întrucât aceste forţe elementare, primordiale au un asemenea impact asupra conştiinţei celor vii încât îi determină să trăiască un coşmar în stare de trezie. Până la pantomimă, manifestările halucinante fuseseră rezervate somnului în dramaturgia autorului, cum ar fi cazul lui Zamolxe care trăieşte stări extatice, de revelaţie spirituală, în adăstarea hibernală din peşteră, sau Popa către finalul *Tulburării apelor*, sau Luca într-un tablou din *Ivanca*. În pantomimă însă atmosfera magică invadează nemijlocit dimensiunea şi conştiinţa realităţii cotidiene. Faptul este pe deplin posibil întrucât istoria piesei se petrece într-o lume brută, nediferenţiată, imprecisă, lume arhaică a începuturilor absolute în care mitul povesteşte fapte adevărate despre întâmplări adevărate, în care legăturile dintre conştient şi inconştient, între aproape şi departe, între aici şi dincolo, între viaţă şi moarte sunt în mod firesc posibile.

„Pe o înălţime apropiată se vede, imagine ştearsă de veac, biserica de lemn". Antagonismele multiple ale indicaţiei auctoriale exemplifică şi confirmă caracterul nediferenţiat al universului pantomimei: înălţimea este apropiată, spaţiul devenind o noţiune relativă, iar imaginea bisericii, deşi apropiată şi vizibilă, este totuşi „ştearsă de veac", aşadar

relativizată de sorgintea străveche a lăcaşului de cult creştin, apartenenţa sa într-un anume moment al diacroniei fiind la rându-i ambiguă, timpul este şi el aproximativ şi neglijabil. Deşi „mitologia creştină" este o prezenţă a istoriei dramatice, totuşi universul pantomimei trimite mai degrabă către un fond ancestral, atemporalitatea acestuia făcând posibilă încadrarea în datele sale a unei spiritualităţi recente în conştiinţa religioasă a omului modern. Mitul creştin este o secvenţă religioasă integrabilă în spiritualitatea arhetipală a unui *illo tempore* păgân.

Pentru aceasta drumul parcurs de personaje, în special în ceea ce priveşte destinul Vochiţei, nu urmează etapele unui itinerar obişnuit, ci dimpotrivă. Este o călătorie în sens invers, întors către începuturi, către metafizica spiritului primar autohton, către dorul mioritic. O atare drumeţie nu se poate înfăptui decât prin apelul la magic, iar de aici derivă caracterul de eres al baladei populare şi al pantomimei culte deopotrivă.

Plenitudinea fiinţării terestre este surprinsă de la bun început în pantomimă: Vochiţa este „întreagă o aşteptare. Clipa e sărbătorească prin ceea ce poate să aducă". În nicio altă etapă a istoriei eresului, cu excepţia finalului, Vochiţa nu va mai fi la fel de împlinită sufleteşte. Întreaga sa aşteptare se va dovedi a fi deşartă prin destinul care i se rezervă ca soţie a unui străin, astfel înstrăinată de mamă şi de casă, de vatra originară. Intuieşte corect existenţa unui moment sublim ascuns în datele viitorului, dar speranţele ei nu vor dobândi contur în postura îndepărtării ca soţie a Bogătaşului, ci în reîntoarcerea la spaţiul familial şi familiar al copilăriei sale. Vochiţa nu va fi fericită ca femeie, ci va tânji către recuperarea dimensiunii în care vieţuise ca fecioară. Nostalgia purităţii primordiale este subtil închipuită în destinul Vochiţei: fecioara tânjeşte încă din debutul piesei, inconştient, instinctual, după ingenuitatea pe cale de a fi pierdută. Acel tremur pe care şi-l stăpâneşte este o avertizare din lăuntrul fiinţei, similar cu superstiţia populară a fiorului ce-l încearcă pe om viu când cineva păşeşte încă de pe acum peste mormântul său viitor. Vochiţa trăieşte de pe acum nostalgia increatului, a paradisului originar pe cale de a fi pierdut. Excepţional ea va reuşi să recupereze vârsta inocenţei prin intermediul magiei păgâne, a fantasticului plin de sens, căci tărâmul *Învierii* este unul al eresului.

Vochiţa este în pragul unei călătorii existenţiale iniţiatice. Relevant este faptul că primii peţitori ai fecioarei sunt ipostaze ai aceleiaşi dimensiuni obşteşti, ceea ce sugerează că locul de obârşie încearcă revendicarea fecioarei astfel încât aceasta să



nu fie înstrăinată de coordonatele împământenite ale existenţei sale. Plugarul, Faurul şi Porcarul sunt toţi oameni ai locului, ai vetrei şi ar fi păstrat-o pe Vochiţa în zarişte satului natal. Semnificaţiile individuale ale celor trei personaje sunt la rândul lor exponenţiale: Plugarul se defineşte specific prin cultivarea ciclică a gliei, Faurul prin supunerea elementelor cu ajutorul focului, Porcarul prin patronarea turmei de necuvântătoare, prin urmare fiecare reprezintă chipuri ale fiinţei care vieţuieşte în relaţie nemijlocită cu şi datorită firii înconjurătoare, a naturii. Sunt oameni nu neapărat primitivi, ci primari, oameni ai începuturilor. Vochiţa îi refuză însă, închipuindu-şi că poate depăşi cantonarea în reperele unei vieţi a cărei familiaritate o percepe ca pe un neajuns. Crede că mai este ceva dincolo de orizont, care o aşteaptă.

Apariţia lui Păcală se explică prin asigurarea unui climat al bunei dispoziţii, „îndeplinindu-şi chemarea de-a aduce veselie, chiar numai prin simpla sa prezenţă, în evenimentele rare ale satului". „Veselie" este un lexem folosit de Lucian Blaga şi în *Ivanca*, sugerând acolo plenitudinea fiinţării. „Veselia" este în pantomimă o trăsătură cotidiană a comunităţii patriarhale, aşadar pentru

autor satul este o dimensiune metafizică în care se manifestă veşnicia, în care fiinţa este pe deplin în relaţie cu absolutul. Veselie – plenitudinea fiinţării, satul – zarişte nemuririi. Prin urmare Vochiţa se află în iminenţa unei grave erori ontologice: renunţând la satul natal şi la personajele sale de basm Vochiţa refuză, inconştient, însuşi accesul la eternitate. Se angajează într-un periplu care o îndepărtează, spaţial şi spiritual, de vieţuirea nemijlocită în zarişte absolutului. Recuzarea satului natal este sinonimă cu abandonarea vârstei ingenue resimţită ulterior ca esenţială. Vochiţa îşi refuză, prin gestul plecării, tocmai certitudinea fericirii şi împlinirii.

O ultimă şansă oferită Vochiţei de a-şi păstra destinul în datele vetrei satului o reprezintă peţitul Feciorul Frumos. Acesta, mai mult decât oricare alt pretendent, este consacrat pentru a obţine consimţământul fecioarei, întrucât este purtătorul semnelor distinctive ale apartenenţei la absolutul cosmic: „şerparul – curcubeu în miniatură – al Feciorului Frumos". În *Autoportret* curcubeul se adapă dintr-o apă generatoare de absolut ontic:

„El caută apa din care bea curcubeul.
El caută apa
din care curcubeul
îşi bea frumuseţea şi nefiinţa."

În aceste versuri „recunoaştem ecoul unui text folcloric (din *Credinţe şi superstiţii* adunate de A. Gorovei) pe care Blaga îl cita şi comenta în *Despre gândire magică*: «Când vezi curcubeul, să iei două cofe cu apă şi să te duci în coate până acolo unde bea el apă, şi acolo ai să găseşti o comoară». «Vrând să verifici o atare superstiţie – observă el – descoperi că nu ai nicăiri punctul tangenţial necesar unui control! În exemplul dat se vorbeşte despre locul *de unde bea curcubeul*, care este, evident, de natură mitologică»"[13]. Şi totuşi curcubeul se regăseşte miniaturizat la brâul Feciorului Frumos, investindu-i tânărului sătean calitatea – simbolică – de apă care adapă curcubeul, altfel spus proiectându-l indirect în dimensiunea mitică, arhetipală, a originarului frumuseţii. Vochiţa ar fi trebuit să aleagă garantul apriori al fericirii şi împlinire sale certe, Făt Frumos fiind în sine comoara menţionată în superstiţia populară. Fecioara este dealtfel tentată în acest sens, dar la insistenţele lui Constantin, fratele mai mare, îl preferă pe Bogătaş, figura străinului, a intrusului în comunitate, cel care vine aparent de dincolo de zare. Eroarea opţiunii era însă necesară în logica de a construi ecuaţia completă a itinerariului între două dimensiuni teoretic având calităţi diferită, viaţă şi supra-vieţuire.

În tabloul al doilea reapare manifestarea principiului cosmic statornicit deja sub ipostaza unui vânt nelămurit în drama *Ivanca*. Acelaşi principiu ontic se manifestă în orizonturile satului din *Înviere*, dar consecinţele apariţiei sale sunt diferite. Dacă în dramă îndeplinea o funcţie de vitalizare, în pantomimă rolul său actanţial este acela al devitalizării universului patriarhal: „Pe gardul cimitirului, în jurul bisericii, zac grămadă cadavre de oameni. Din depărtări câinii bat a pustiu. Parte din oameni au fugit din sat. Cei care au rămas se topesc pe rând de boala adusă de vânt. O spaimă pluteşte în aer. Pe uliţă câţiva feciori cu babe joacă jocul ciumei. Vârtejul jocului se pierde pe drum.". În opinia lui Lucian Blaga, cea de a doua posibilitate de a atinge absolutul este mişcarea, care se manifestă prin „învârtire, joc, goană, strigăte dionisiace". Jocul ciumei este o expresie literară a freneziei dionisiace, determinată de intervenţia brutală, printr-o acţiune punitivă, a firii universale în existenţa fiinţei umane. De aici şi impresia halucinantă de grotesc.

Vântul necruţător pedepseşte evadarea Vochiţei din paradisul originar prin transformarea satului, care nu a reţinut-o pe fecioară, într-un macabru cimitir. Însă prezenţa şi manifestarea stihiei cosmice are o valenţă duală. Pe de o parte este necruţător, dar pe de altă parte determină şi reactivarea unor „ritualuri ancestrale de nimeni înţelese". Aşadar, prin prezenţa sa vântul devitalizează ipostaza muritoare, efemeră a omului, dar exercită şi o anume presiune asupra spiritului lor, oferindu-le şansa de a depăşi limitele dintre cele două dimensiuni ciclice, viaţă şi moarte, de a realiza „saltul ontologic", într-un efort comun de a o recupera de Vochiţa. Întrepătrunderea planurilor într-un creuzet comun este sugerată de indicaţiile auctoriale: „Luna se ridică fantastic de repede de după deal. Lilieci zboară în jurul ei atingând-o cu aripile. Luna urcă, urcă, ajunge în zenit, coboară, dispare. Accelerarea cu totul neobişnuită a acestui eveniment cosmic dă impresia că o catastrofă ireparabilă s-a întâmplat, scoţând însăşi timpul din ritmul său normal. Stelele se întretaie căzând peste sat, ceea ce stârneşte în câini groaza metafizică de existenţă: în depărtări ei bat neliniştiţi. În timpul acesta, muzica ce se face duce pe cealaltă lume sufletele morţilor".

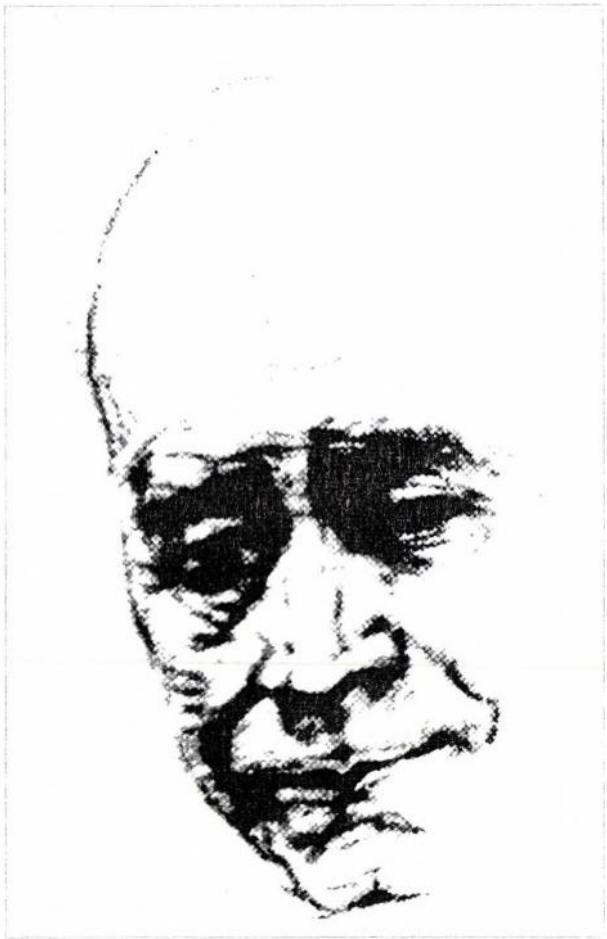
Într-un tărâm în care timpul este relativizat şi în care necuvântătoarele percep, neliniştite, „groaza metafizică de existenţă", învierea unui suflet mort pare pe deplin posibilă. Fantasticul plin de sens devine astfel singurul mediu propice pentru înfăptuirea de către Vochiţa a parcurgerii în sens

invers a periplului existențial. Femeia înstrăinată de satul natal nutrește nostalgia recuperării acestui spațiu primordial definitoriu și reușește acest lucru prin intermediul unui sentiment comun mamei și fiicei: dorul. „Dorul e socotit când ca stare sufletească învârtoșată, ca o ipostazie, când ca putere impersonală, care devastează și subjugă, când ca o vrajă ce se mută, când ca o boală cosmică, ca un element invincibil al firii, ca un alter ego, ca o emanație material-sufletească a individului. (...) (Heidegger) s-a însărcinat să încerce o asemenea reducere a existenței umane la substanța ei lirică de ultimă expresie. El s-a oprit la termenul «îngrijorare». Unui român, în legătură de sânge cu matca etnică, i s-ar putea ușor întâmpla, încercând să-și făurească o filozofie existențială, să circumscrie aceeași substanță prin termenul «dor». Dorul s-ar revela deci ca ipostază românească a «existenței» umane. (...) s-ar putea afirma că existența e pentru român «dor», aspirație trans-orizontică, existență care în întregime se scurge spre «ceva».”[14].

În pantomimă, mama blestemă mormântul lui Constandin întrucât doar ea „nu poate muri de dorul Vochiței”, iar fiul cel mare este cel care a înstrăinat-o pe Vochița. Este necesar ca și Mama să dobândească liniștea sufletească, plenitudinea ființării terestre, pentru a putea să moară împăcată. În caz contrar Mama riscă să nu poată trece la cele veșnice, prin neîmplinirea vieții, și astfel să adaste într-o zonă incertă, angoasantă, în intermundii. În concepția populară, omul nu își câștigă dreptul la moarte decât după ce și-a încheiat toate socotelile cu viața, după ce se va fi împlinit existențial pe pământ. Iar Mama nu poate muri tocmai din cauza dorului fiicei înstrăinate, iar dorul acut, aspirația „trans-orizontică spre ceva”, „vraja”, „boala cosmică” este cel care face posibilă ridicarea mortului Constandin din mormânt. Constandin este cel care trebuie să repare eroarea pentru a asigura deopotrivă lui, Mamei și Vochiței plenitudinea existenței terestre. Întâlnim aceeași perspectivă din drama *Ivanca*: inconștientul și conștientul vor întregi ființarea făpturii umane.

„Miracolul” și miraculosul se desfășoară depășind canoanele mitului creștin, fapt sugerat de peregrinarea spiritului lui Constandin prin văzduh, pe deasupra bisericii. Încă o dată Lucian Blaga sugerează că mitologia creștină este o secvență religioasă încadrabilă într-o perspectivă spirituală mult mai amplă.

În tabloul al treilea o regăsim pe Vochița „la bogătașul acasă”, străduindu-se să fie veselă, „deși nimic nu e în stare să-i omoare dorul de casă”. Dintru început dorul este amintit ca stare



sufletească a fiicei înstrăinate, similar cu mama însingurată. Acest dor o împiedică pe Vochița să fie „veselă”, adică împlinită existențial. Dorul Vochiței este dorul femeii după inocența fecioarei, a purității originare, transpus spațial prin dorul de vatra natală și sufletește prin dorul de mamă. Dacă inițial dorul fecioarei se afla ca o prefigurare în subconștientul său, acum sentimentul o revendică pe femeie în mod conștient, dureros, imprimându-i dorința întoarcerii în paradisul acum devastat.

Soțul Vochiței, patru prieteni și lăutarii petrec exuberant, „anume pentru a-i învinge nostalgia”, însă în zadar. Cheful este prilej de bucurie doar pentru ei, oameni ai acestui loc, viețuind în vatra lor natală, dar în nici un caz pentru Vochița, acum în postura alienatei, a dezrădăcinatei. Petrecerea bărbaților este prilej și ambianță propice de manifestare a unor ritualuri ancestrale, expresie a unei mitologii primare, păgâne, a arhetipurilor preistorice ale spiritului uman. Al doilea prieten „începe jocul greoi și grotesc cu care ursul ieșind din peșteră se bucură de minunea cerului”, ceilalți „fac roată în jurul lui”, „jocul ursului absoarbe toate privirile”. Acest ritual al ieșirii din hibernare (și dintr-o adăstare htonică) a ursului și întâmpinarea uranicului are semnificația învierii naturii în

general. Ursul trezit din hibernare şi ieşit în lumina cerului este o paralelă a învierii celor morţi şi întoarcerea lor în datele existenţei terestre. Învierea se petrecuse, miraculos şi fantastic, odată cu ridicarea din mormânt a lui Constandin. Acum se construieşte o paralelă alegorică, sub forma dansului magic al ursului.

Lucian Blaga sugerează în primul rând nu ciclurile mereu repetabile ale vieţii şi morţii (deşi interpretarea este valabilă), ci mai degrabă recuperarea spirituală a unui fond ancestral. Învierea naturii se petrecuse anterior în teatrul autorului când Popa din *Tulburarea apelor* avusese revelaţia mitului panteist al lui Isus Pământul, credinţă care la rându-i era o recuperare a mitului păgân al Marelui Orb din *Zamolxe*. În ambele cazuri natura „învia" spiritual pentru iniţiaţi prin revelarea prezenţei divinităţii în întreaga alcătuire a firii universale. În balada populară drumul de întoarcere a lui Constandin şi a Vochiţei are loc primăvara, anotimp al resurecţiei prin excelenţă, în care şi morţii pot reveni în lumea celor vii în superstiţia populară (învierea christică are loc de asemenea primăvara). În pantomimă anotimpul nu este indicat expres, ci sugerată prin ieşirea ursului din hibernare, care se petrece, subînţeles, primăvara. Este un moment aflat sub auspicii magice care fac posibilă regenerarea firii universale, prin recuperarea şi revalorificarea fondului latent al întregii fiinţări cosmice. În această ambianţă se poate petrece şi miracolul învierii fratelui mort, a călătoriei (efemere) a acestuia prin lumea celor vii şi a recuperării Vochiţei înstrăinate de plaiurile originare.

O a treia recuperare a unui suflet (de asemenea o alegorie) constă în salvarea puiului de rândunică din ciubărul cu vin. Nu este o întâmplare faptul că „Vochiţa îşi simte mascată propria soartă în căderea păsării. Se suie pe masă şi-l pune cu grijă în cuib". Soarta femeii este similară cu aceea a puiului, ea fiind, în lumea oamenilor, tot un pui rătăcit de cuibul părintesc, aflat în imposibilitatea de a vieţui într-un mediu străin. În acest moment „dorul ei de casă pare aproape un dor de moarte". Asocierea casei natale cu moartea este doar în aparenţă o contradicţie. Moartea presupune o revenire originar, la increat, iar satul este, pentru Vochiţa, tărâmul aflat în imediata proximitate a existenţei primordiale. Moartea este o posibilitate de revenire la începuturi şi la absolut, iar pentru Lucian Blaga satul este o expresie vie a acestor începuturi, un chip al veşniciei. Satului natal este spaţiul în care inconştientul a fost trimis în lumină şi prin aceasta este o zarişte a veşniciei. Pentru Vochiţa revenirea la casa părintească este unica soluţie pentru a-şi împlini nostalgia inocenţei primare. De asemenea se sugerează că întoarcerea în sat va presupune nu doar o „înviere" a sufletului rătăcit al Vochiţei, ci şi o moarte. Călătoria în căruţă a fraţilor, „mortul viu" Constandin şi viul (încă) „mort" Vochiţa are ceva fabulos: „oameni şi păsări se miră cum merg viu cu mort alături". Dorul este cel care face posibilă „minunea" într-un tărâm în care spaţiul şi timpul dobândesc o logică proprie.

În tabloul al patrulea, ultimul, întâlnim o aşteptare nelămurită a unui fapt decisiv, „o atmosferă de mister ce are să se săvârşească". Pomul abia înmugurit este o promisiunii a unei explozii de vitalitate, a unei înfloriri spirituale, după cum sugerează aglomerarea oamenilor cu lumânări în jurul bisericii. Cântatul cocoşilor anunţă zorile, iar dacă tablourile al doilea şi al treilea fuseseră dominate de noapte, acum fraţii revin în sat odată cu ivirea luminii. Întoarcerea Vochiţei la obârşii, la rădăcinile pământului natal este o procesiune gravă către „realitatea arhetipală a cimitirului, adică sfârşitul unei aventuri umane şi poate un nou început. Acolo odihneşte dorul, de acolo va învia dorul, amintirea înviată a unui dor nesfârşit, etern"[15]. Fiica ezită să deschidă uşa casei părinteşti şi adastă în prag până când „se va deschide uşa bisericii şi îngerul nevăzut va ridica piatra de pe dumnezeiescul mormânt ca să se întâmple minunea veşnică a învierii".

Mama apare în prag odată cu deschiderea uşii bisericii şi „moare în extaz". Moartea sa este simbolică, întrucât Mama se iveşte din casă „ca dintr-un mormânt din care va învia". Pentru mamă dorul s-a alinat prin recuperarea fiicei şi astfel se poate împlini existenţial şi îşi dobândeşte dreptul la moarte, care i se refuzase în timpul ciumei, a principiului cosmic devitalizant, vântul stihial. Moartea Mamei este binecuvântată întrucât se petrece simultan cu celebrarea, de către credincioşi, a Învierii lui Hristos. Este astfel sugerată o revenire a satului la normalitate, la forme armonioase şi echilibrate de vieţuire, precum şi o înviere spirituală prin regenerare în jurul bisericii. Dorul are rolul integrator, de resurecţie a arhetipurilor mitice primare în vatra satului, dar şi de a oferi posibilitatea continuării existenţei umane prin încadrarea în datele ritului creştin.

Se poate cu uşurinţă constata că, apelând la dezlănţuiri de natură dionisiacă, totuşi Lucian Blaga oferă deznodământul pantomimei ordinii apolinice. Dionisiacul este, aici, „răul necesar" apolinicului, pantomima exprimă în mod strălucit statutul de „faţă întunecată" care subzistă latent sub suprafaţa aparentă a liniştii şi echilibrului solar, luminos. Totodată autorul pare a ajunge, în finalul

unicei sale pantomime, într-un acord formal cu ritul creştin, altfel mereu subminat în opera sa de către o filozofie a spiritului pur personală. Trebuie însă relevat faptul că, până şi aici, Învierea lui Hristos este surprinsă ca fenomen recent în mitologia umanităţii, aflat într-o prelungire a tradiţionalei învieri a naturii în general. Altfel spus dacă odinioară fondul cosmic îşi manifesta resurecţia, regenerarea prin diferite alte chipuri şi practici ritualice primare (omul mai păstrează încă „jocul ursului" ca ecou târziu al acestei perspective), acum absolutul îşi află cale de exprimare prin canonul creştin al Învierii lui Hristos, care oferă omului contemporan aceeaşi şansă de a deveni parte din veşnicie, doar sub alt chip.

Lucian Blaga lansează, prin pantomima *Înviere*, mai degrabă o provocare estetică, textocentristă, decât una regizorală, scenocentristă. Şi aceasta întrucât a reda absolutul prin tăcere scenică este un demers greu de realizat, iar coregrafia, expresie a „mişcării", cea de a doua posibilitate de a reda artistic absolutul, ar rezolva într-o măsură prezumat imperfectă şi doar parţial dezideratul propus de autor. Un rol hotărâtor ar reveni imagisticii, decorului, care ar trebui să extrapoleze din plin „fantasticul plin de sens", „imaginile-sinteză" ale piesei. Deconcertantă, unica pantomimă creată de Lucian Blaga rămâne însă perfect integrabilă paradigmei operei sale, iar cele trei piese ale anului 1925, *Daria, Ivanca* şi *Înviere* sunt, în cea mai mare măsură, ecou al expresionismului în teatrul lui Lucian Blaga.

Bibliography

1. BLAGA, Lucian. Filozofia stilului (*The Philosophy of the style*). Bucureşti: Cultura Naţională, 1924.

2. BLAGA, Lucian. *Aforisme* (*Aphorisms*), in "Contemporanul", no. 19, 1967.

3. BLAGA, Lucian. "Daimonion". *Zări şi etape* (*Horizons and Stages*). Edited and bibliography compiled by Dorli Blaga. Bucureşti: Editura pentru Literatură, 1968.

4. BLAGA, Lucian. "Pietre pentru templul meu" ("Adamants for my Temple"). *Zări şi etape* (Horizons and Stages). Edited and bibliography compiled by Dorli Blaga. Bucureşti: Editura pentru Literatură, 1968.

5. BLAGA, Lucian. "Probleme estetice" ("Aesthetics Issues"). *Zări şi etape* (Horizons and Laps). Edited and bibliography compiled by Dorli Blaga. Bucureşti: Editura pentru Literatură, 1968.

6. BLAGA, Lucian. *Trilogia culturii* (*The Trilogy of Culture*). Edited by Sorin Mărculescu. Foreword by D. Ghişe. Bucureşti: Editura pentru Literatură Universală, 1969.

7. BLAGA, Lucian. "Elogiul satului românesc" ("The Eulogy of the Romanian Village"). *Isvoade. Eseuri, conferinţe, articole* (Chronicles. Essays, conferences, articles). Edited by Dorli Blaga and Petre Nicolau. Foreword by George Gană. Bucureşti: Minerva Publishing House, 1972.

8. BLAGA, Lucian. "Fârtate şi Nefârtate" ("Bosom Friend and Foe Friend"). *Isvoade. Eseuri, conferinţe, articole* (Chronicles. Essays, conferences, articles). Edited by Dorli Blaga and Petre Nicolau. Foreword by George Gană. Bucureşti: Minerva Publishing House, 1972.

9. BLAGA, Lucian. "Isus-pământul" ("Jesus-the Earth"). *Isvoade. Eseuri, conferinţe, articole* (Chronicles. Essays, conferences, articles). Edited by Dorli Blaga and Petre Nicolau. Foreword by George Gană. Bucureşti: Minerva Publishing House, 1972.

10. BLAGA, Lucian. *Hronicul şi cântecul vârstelor* (*The Memorial and the Song of Ages*). Edited and foreword by George Ivaşcu. Second Edition. Bucureşti: Eminescu Publishing House, 1973.

11. BLAGA, Lucian. *Opere 5. Teatru* (*Works 5. Theatre*). Edited by Dorli Blaga. Bucureşti: Minerva Publishing House, 1977.

12. BLAGA, Lucian. *Opere. 1. Poezii antume* (*Works 1. Poems Published during the Author's Life*). Edition by George Gană. Bucureşti: Minerva Publishing House, 1982.

13. BLAGA, Lucian. *Opere 2. Poezii postume* (*Works 2. Posthumous Poems*). Edition by George Gană. Bucureşti: Minerva Publishing House, 1984.

14. BLAGA, Lucian, "Despre dor" ("On Nostalgia"), *Spaţiul mioritic* (The Mioritic Space), Bucureşti: Humanitas, 1994.

15. BLAGA, Lucian. "Semnificaţia metafizică a culturii" ("The Metaphysical Significance of Culture"). *Trilogia culturii III. Geneza metaforei şi sensul culturii* (*The Trilogy of Culture III. The Genesis of the Metaphor and the Meaning of Culture*). Bucureşti: Humanitas, 1994.

16. BĂLU, Ion. *Opera lui Lucian Blaga* (*The Works of Lucian Blaga*). Bucureşti: Albatros Publishing House, 1997.

17. BĂNCILĂ, Vasile. *Lucian Blaga, energie românească* (Lucian Blaga, Romanian Vigor). Edited, annotations, comments on current edition and bibliography by Ileana Băncilă. Timişoara: Marineasa Publishing House, 1995.

18. BĂRBULESCU, Titus. *Lucian Blaga. Teme şi tipare fundamentale* (*Lucian Blaga. Fundamental Motifs and Patterns*). Translation from French by Mihai Popescu. Bucureşti: Saeculum I.O. Publishing House, 1997.

19. BÂGIU, Lucian. "Revolta fondului nelatin în dramaturgia blagiană: Zamolxe" ("The Rebellion of the non-Latin Nature in Blaga's Dramaturgy: Zamolxe"). *Transilvania.* Cultural Journal published by the Cultural Inter-ethnic Center "Transilvania", Sibiu, new series, year XXXI (CVII), 2002, no. 4: 33-36.

20. BÂGIU, Lucian. "Ficţiunile matcă în dramaturgia blagiană" ("The Source Fictions of Blaga's Dramaturgy"). *Caietele „Lucian Blaga"*, vol. IV, Comunicări şi traduceri prezentate la Colocviul Naţional Studenţesc „Lucian Blaga", ediţia a IV-a, din 24-26 octombrie 2002 (papers and translations presented at the "Lucian Blaga" National Students' Symposium, forth edition, October, 24-262002), Sibiu: "Lucian Blaga" University Publishing House, 2003. pp. 41-49.

21. BÂGIU, Lucian. *Dramaturgia blagiană. Instituirea estetică a absolutului* (*Blaga's Dramaturgy. The Aesthetic Expression of the Absolute*). Sibiu: Imago Publishing House, 2003.

22. BÂGIU, Lucian. "Scenocentrismul în dramaturgia blagiană: surmontarea indeciziei" ("Stage Centrism in Blaga's Dramaturgy: the Surmounting of Indecision"). Meridian Blaga IV. [comunicări prezentate la sesiunile ştiinţifice anuale de la Cluj-Napoca, dedicate operei poetice şi filosofice: 1990-2002; papers presented at annual scientific symposia in Cluj-Napoca, dedicated to Blaga`s poetical and philosophical works: 1990-2002]. Edited by The Cultural Association "Lucian Blaga" Cluj-Napoca. Cluj-Napoca: Casa Cărţii de Ştiinţă, 2004. 152-156.

23. BÂGIU, Lucian. "Bogomilism, sofianic şi daimonic în «Meşterul Manole» de Lucian Blaga" ("Bogomilism, sofianic and daimonic in «Manole the Craftsman» by Lucian Blaga"). *Meridian Blaga V.* Edited by Cultural Association "Lucian Blaga" Cluj-Napoca. Tome 1-Literature. Cluj-Napoca: Casa Cărţii de Ştiinţă, 2005. 32-46.

24. BÂGIU, Lucian. "Meşterul Manole: creatorul vs. omul creator. Valeriu Anania vs. Lucian Blaga" ("Manole the Craftsman: the Creator vs. the Creative Man. Valeriu Anania vs. Lucian Blaga"). *Meridian Blaga 6.* Edited by the Cultural Association "Lucian Blaga" Cluj-Napoca. Tome 1-Literature. Cluj-Napoca: Casa Cărţii de Ştiinţă, 2006.13-21.

25. BÂGIU, Lucian Vasile. "Meşterul Manole sau osândirea izvodului" ("Manole the Craftsman or the Punishment of the Chronicle"). *Valenţe polifonice ale prozei şi dramaturgiei lui Bartolomeu Valeriu Anania* (Polyphonic Values of Bartolomeu Valeriu Anania`s Prose and Dramaturgy). Alba Iulia: Reîntregirea Publishing House, 2004. 258-263.

26. BÂGIU, Lucian-Vasile. "Meşterul Manole" ("Manole the Craftsman"). *Valeriu Anania. Scriitorul* (Valeriu Anania, the Writer). Cluj-Napoca: Limes Publishing House, 2006. 247-269.

27. BÂGIU, Lucian, "Meşterul Manole. Laudatio al homo aedificans" ("Manole the Craftsman. Laudation of Homo Aedificans"). *ProSaeculum.* Cultural, Literary and Artistic Journal, year VII, no. 4 (48)/2008: 12-23.

28. BÂGIU, Lucian, "Tulburarea apelor, scenariu misterial renascentist de Lucian Blaga (1923) sau mitul lui Isus-Pământul ca reemergenţă a spiritului panteist ancestral" ("The Excitement of the Waters, Renaissance Mystery Scenario by Lucian Blaga (1923) or the Myth of Jesus-the Earth as the Reemergence of the Ancestral Pantheistic Esprit). *Discobolul.* Cultural Journal, year XI, no. 124-125-126 (129-130-131), april-may-june, 2008: 189-214.

29. BÂGIU, Lucian, "Lucian Blaga şi "melodrama burgheză" / "drama psihanalitică" în "Daria" (1925)" ("Lucian Blaga and the "bourgeois melodrama"/ "The psycho-analytical drama" in the play "Daria" (1925)". *Transilvania.* Cultural Journal published by the Cultural Inter-ethnic Center "Transilvania", Sibiu, new series, year XXXVII (CXIII), no. 8 / 2008.

30. *Biblia sau Sfânta Scriptură* (*The Bible or the Holy Scriptures*). Jubilee Edition of the Holy Synod. Published with the blessing and with a preface of His Holiness Teoctist, the Patriarch of the Romanian Orthodox Church. Version translated after *The Septuagint*, written and annotated by BARTOLOMEU VALERIU ANANIA, the Archbishop of Cluj. Bucuresti: Institutul Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române. 2001.

31. BRAGA, Corin. *Lucian Blaga. Geneza lumilor imaginare* (*Lucian Blaga. The Genesis of Imaginary Worlds*). Foreword by Nicolae Balotă. Iaşi: Institutul European, 1998.

32. BRAGA, Mircea. "Dramaturgia blagiană sau triumful artisticului" ("Blaga's Dramaturgy or the Triumph of the Artistic"). *Sincronism şi tradiţie* (Synchronism and Tradition). Cluj-Napoca: Dacia Publishing House, 1972.

33. CIOMPEC, Gh. *Motivul creaţiei în literatura română* (*The Motif of Creation in Romanian Literature*). Bucureşti: Minerva Publishing House, 1979.

34. CUBLEŞAN, Constantin, "Reprezentarea mitologică a vieţii (Înviere)" (*The Mythological Representation of Life* (*Resurrection*)"). *Meridian Blaga 5.* Tome 1 – Literature, Cluj-Napoca: Casa Cărţii de Ştiinţă Publishing House, 2005: 79-97.

35. CUBLEŞAN, Constantin, "Vochiţa". *Dicţionarul personajelor din teatrul lui Lucian Blaga* (*The Dictionary of Characters in Lucian Blaga's Theatre*), Cluj-Napoca: Dacia Publishing House, 2005: 405-411.

36. CULIANU, Ioan Petru. *Gnozele dualiste ale Occidentului. Istorie şi mituri* (*The Dualistic Gnosis of the Occident*). Translation by Tereza Culianu-Petrescu. Foreword by the author. After word by H.-R. Patapievici. Second edition. Iaşi: Polirom Publishing House, 2002.

37. ELIADE, Mircea. "Comentarii la Legenda Meşterului Manole" (*Comments on the Legend Manole the Craftsman*). *Meşterul Manole.* Studii de etnologie şi mitologie (*Manole the Craftsman. Researches on ethnology and folklore*). Edition and comments by Magda Ursache and Petru Ursache. Introductory Essay by Petru Ursache. Iaşi: Junimea Publishing House, 1992.

38. ELIADE, Mircea. *De la Zalmoxis la Genghis-Han* (*From Zalmoxis to Genghis-Han*). Translation by Maria Ivănescu and Cezar Ivănescu. Bucureşti: Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1980.

39. FANACHE, V. *Chipuri tăcute ale veşniciei în lirica lui Blaga* (*Mute Images of Immortality in Blaga's*

Lyric). Cluj-Napoca: Dacia Publishing House, 2003.

40. FANACHE, V. "Lucian Blaga. Dramaturgul" (*Lucian Blaga. The Playwright*). *Lecturi sub vremuri.* (Readings under the Ages). Cluj-Napoca: Motiv Publishing House, 2000.

41. GANĂ, George. *Opera literară a lui Lucian Blaga.* (*Literary Works of Lucian Blaga*). Bucureşti. Minerva Publishing House, 1976.

42. GANĂ, George. "Teatrul lui Lucian Blaga" ("The Theatre of Lucian Blaga"). *Lucian Blaga. Opere 3. Teatru.* (Lucian Blaga. Works. 3. Theatre). Edited and introductory essay by George Gană. Bucureşti: Minerva Publishing House, 1986.

43. ***. *Lucian Blaga.* Essay, anthology, chronology and bibliography by Emil Vasilescu. Bucureşti: Editura Eminescu, 1981.

44. MICU, Dumitru, *Istoria literaturii române. De la creaţia populară la postmodernism* (*The History of the Romanian Literature. From Folk Creation to Postmodernism*), Bucureşti: Saeculum I. O. Publishing House, 2000.

45. MIHĂILESCU, Dan C. *Dramaturgia lui Lucian Blaga.* (*The Dramaturgy of Lucian Blaga*). Cluj-Napoca: Dacia Publishing House, 1984.

46. MODOLA, Doina. *Lucian Blaga şi teatrul. Insurgentul. Memorii. Publicistică. Eseuri* (Lucian Blaga and the Theatre. The Insurgent. Memoirs. Journalism. Essays). Bucureşti: Anima Publishing House, 1999.

47. MODOLA, Doina. *Lucian Blaga şi teatrul. Riscurile avangardei* (*Lucian Blaga and the Theatre. The Hazards of the Vanguard*). Bucureşti: Anima Publishing House, 2003.

48. MUTHU, Mircea. *Lucian Blaga – dimensiuni răsăritene* (Lucian Blaga – Eastern Dimensions). Second edition. Piteşti – Bucureşti – Braşov – Cluj-Napoca – Constanţa: Paralela 45 Publishing House, 2002.

49. NIETZSCHE, Friedrich. "Naşterea tragediei" ("The Birth of Tragedy"). *De la Apollo la Faust. Dialog între civilizaţii, dialog între generaţii.* (*From Apollo to Faust. Dialogue between Civilizations, Dialogue between Generations*). Translated by Ion Dobrogeanu-Gherea and Ion Herdan. Anthology, foreword and introductory comments by Victor Ernest Maşek. Bucureşti: Meridiane Publishing House, 1978.

50. NOICA, Constantin. *Rostirea filozofică românească.* (*Romanian Philosophical Speech*). Bucureşti: Editura Ştiinţifică, 1970.

51. PALEOLOGU, Alexandru. *Spiritul şi litera. Încercări de pseudocritică* (*The Spirit and the Letter. Pseudo-criticism Attempts*). Bucureşti: Eminescu Publishing House, 1970.

52. PALEOLOGU, Alexandru. "Teatrul lui Lucian Blaga" ("The Theatre of Lucian Blaga"). ***. *Lucian Blaga* Essay, anthology, chronology and bibliography by Emil Vasilescu. Bucureşti: Eminescu Publishing House, 1981.

53. POPA, Ionel. *Glose blagiene.* (*Glosses on Blaga*). Târgu Mureş: Ardealul Publishing House, 2003.

54. TODORAN, Eugen. "Dramaturgia lui Lucian Blaga" ("The Dramaturgy of Lucian Blaga"). Essay, anthology, chronology and bibliography by Emil Vasilescu. Bucureşti: Eminescu Publishing House, 1981.

55. TODORAN, Eugen. *Lucian Blaga. Mitul dramatic.* (*Lucian Blaga. The Dramatic Myth*). Timişoara: Facla Publishing House, 1985.

56. VATAMANIUC, D. *Lucian Blaga. 1895-1961. Bibliografie* (*Lucian Blaga. 1895-1961. Bibliography*). Bucureşti: Ştiinţifică şi Enciclopedica Publishing House, 1977.

57. VIANU, Tudor, *Estetica* (Aesthetics). Foreplay by Ion Ianoşi. Bucureşti: Editura pentru Literatură, 1968.

58. VOINESCU, Alice. *Aspecte din teatrul contemporan* (*Issues in Contemporary Theatre*). Bucureşti: Editura Fundaţiilor, 1941.

Note:

1. Lucian Blaga, *Probleme estetice* în vol. *Zări şi etape*, text îngrijit şi bibliografie de Dorli Blaga, Bucureşti. Editura pentru Literatură, 1968, pp. 74-75.
2. Idem, *Aforisme.*
3. Cf. V. Fanache, *Chipuri tăcute ale veşniciei în lirica lui Blaga*, Cluj-Napoca. Editura Dacia, 2003, pp. 7-10.
4. Lucian Blaga, *op. cit.*, pp. 74-75.
5. Idem, *Mit şi gândire* în vol. *Daimonion*, apud Lucian Blaga, *Zări şi etape*, ediţia citată, p. 222.
6. *Ibidem*, p. 223.
7. *Ibidem.*
8. *Ibidem.*
9. cf. V. Fanache, *op. cit.*, p. 22.
10. Lucian Blaga, *Elogiul satului românesc* în vol. *Isvoade. Eseuri, conferinţe, articole*, ediţie îngrijită de Dorli Blaga şi Petre Nicolau, prefaţă de George Gană, Bucureşti. Editura Minerva, 1972, pp. 40-41.
11. *Ibidem.*
12. André Maurois, *A la recherche de Marcel Proust*, Paris, Hachette, 1949, apud Titus Bărbulescu, *Lucian Blaga. Teme şi tipare fundamentale*, Bucureşti. Editura Saeculum I. O., 1997, pp. 91-92.
13. Apud George Gană în Lucian Blaga, *Opere*, 1, *Poezii antume*, ediţie critică şi studiu introductiv de George Gană, Bucureşti. Editura Minerva, 1982, p. 559.
14. Lucian Blaga, *Despre dor*, în vol. *Spaţiul mioritic*, Bucureşti. Editura Humanitas, 1994, p. 161, p. 164.
15. Titus Bărbulescu, *op. cit.*, p. 91.