



# LUND UNIVERSITY

Scenocentrismul în dramaturgia blagiană : surmontarea indeciziei

Bagiu, Lucian

*Published in:*  
Meridian Blaga IV

2004

[Link to publication](#)

*Citation for published version (APA):*

Bagiu, L. (2004). Scenocentrismul în dramaturgia blagiană : surmontarea indeciziei. In I. Petraş (Ed.), *Meridian Blaga IV* (Vol. 4, pp. 152-156). Societatea Culturală "Lucian Blaga" Cluj-Napoca, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă. [http://www.societateablaga.ro/detalii\\_2\\_004-Meridian-Blaga-4.html](http://www.societateablaga.ro/detalii_2_004-Meridian-Blaga-4.html)

*Total number of authors:*

1

## General rights

Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: <https://creativecommons.org/licenses/>

## Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117  
221 00 Lund  
+46 46-222 00 00



LUCIAN BĂGIU:

### Scenocentrismul în dramaturgia blagiană: surmontarea indeciziei

Dramaturgia blagiană pare a fi avut un destin ingrat, mult diminutiv datorită prestigiului imens al operei sale lirice, prea adesea interpretată în strictă relaționare cu sistemul său filosofic. Opera sa dramatică a fost, apoi, cvasiexclusiv receptată ca obiect literar, explicația fiind, într-o oarecare măsură, motivată. Obiectul literar al dramaturgiei blagiene a cunoscut nouă realizări editoriale antume, doar ultima piesă fiind publicată postum, pe când realitatea scenică a aceleiași dramaturgii s-a rezumat la premiere restrânse în timpul vieții autorului, *Zamolxe* la 28 februarie 1924 la Teatrul Maghiar din Cluj-Napoca, în limba maghiară, sau *Cruciada copiilor* în 1943 la Iași. Adepții scenocentrismului s-au aflat astfel oarecum stingheri în a releva valoarea existențială a operei dramatice blagiene, întrucât textul, suportul operei literare prin definiție, se dovedea dezarmant neproductiv în postura de unul dintre elementele operei scenice. În acest context opinia lui Jiri Veltrusky, din cadrul Cercului de la Praga, pare a fi pe deplin argumentată de destinul antum al operei dramatice blagiene: „[...] toate piesele, și nu doar teatrul de fotoliu, sunt citite de public în același fel ca și poemele și romanele. Cititorul nu are în fața lui nici actorii, nici scena, ci doar limbajul [...]”<sup>1</sup>.

Cu toate acestea opera dramatică blagiană s-a întregit postum prin realitatea scenică, deși, probabil, nu într-atât încât să confirme opinia lui Otakar Zich, din aceeași grupare lingvistică, care susținea că „opera dramatică nu există „în chip real decât pornind de la realizarea ei scenică” și că textul dramatic nu este decât un substitut al acesteia, „imperfect și incomplet”<sup>2</sup>.

O serie de realizări scenice ale anilor '60-'70 au înțeles că finalitatea textului dramatic blagian este, totuși, teatrală, dar relevarea statutului comunicațional din structura textului dramatic blagian a întâmpinat dificultăți notabile. Cu atât mai benefică receptarea

corectă, de către critica teatrală, a finalității scenice intrinseci acestui discurs dramatic.

Menționăm, ca un paradox, că prima realizare scenică după dispariția autorului este a unicei sale piese postume, *Anton Pann*, în 1964, la Teatrul Național din Timișoara. Posibil ca scenocentriștii să fi intuit disponibilitatea acestui text de a deveni mai facil element al realității scenice datorită caracterului său evident de joc cu măști. Drama artistului aflat în multiple dedublări existențiale va fi fost conștientizată ca un element fundamental și propice unei transpuneri scenice, unde șovăielile eroului își vor fi aflat un univers adecvat de împlinire estetică. Nu deținem date referitoare la receptarea spectacolului în conștiința criticii teatrale timișorene a timpului.

Următoarea realizare scenică este simptomatică pentru inconsistența și ezitarea în a disocia ferm opera scenică de textul literar. Spectacolul *Eroii* realizat în 1967 pe scena teatrului „C. I. Nottara” de către Ion Olteanu rămâne, dincolo de experiment, o directă infirmare a opiniei lui Otakar Zich. În acest spectacol textul dramatic nu numai că a fost un substitut al operei scenice, dar, conferindu-i-se o importanță augmentată, a determinat receptarea realizării scenice ca incompletă și imperfectă. „Elemente de decor minime, actori necostumați și nemachiați”<sup>3</sup>, lecturarea masivă și nu interpretarea replicilor dramatice vor fi configurat impresia unui cerc de lectură de popularizare a unei literaturi prin mijloace vag scenice. S-a uitat că realitatea verbală este doar una dintre componentele realității scenice; dar, și prin simplul fapt că deja aceasta nu se mai suprapunea identic peste realitatea verbală a operei literare, prin intermedierea actorului între text și receptor, dramaturgiei blagiene i se oferea o șansă de realizare scenică.

*Zamolxe* pare a fi preocuparea predilectă a scenocentriștilor și aceasta oarecum paradoxal. Perspectiva asupra operei dramatice ca realizare scenică are ca o componentă esențială un studiu atent al „fenomenelor textuale specifice legate de finalitatea realității scenice, adică acele fenomene care vizează provocarea unui efect pur scenic”<sup>4</sup>. Or, în contextul primei puneri în scenă a lui *Zamolxe* în limba română, datorată Teatrului de Stat din Sibiu în ianuarie 1971, cronicarul observă exact contrariul: „[...] marele poet are superbe rosturi de imagini lirice, dar o mai slabă știință a construcției destinate jocului pe scenă”<sup>5</sup>. Soluția brechtiană

<sup>1</sup> Apud Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaeffer, *Noul Dicționar Enciclopedic al Științelor Limbajului*, Editura Babel, București, 1996, p. 477.

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> George Gană, cf. Doina Modola, Lucian Blaga și teatrul. Riscurile avangardei, Editura Anima, București, 2003, p. 252.

<sup>4</sup> Apud Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaeffer, op. cit., p. 478.

<sup>5</sup> Radu Boroianu, cf. Doina Modola, op. cit., p. 253.

aflată cu acel prilej pare a fi complinit lipsa majoră a textului blagian, perspectiva finalității sale scenice. Un alt cronicar revine obsedant asupra considerării dramaturgului un mare poet: „[...] *angoasele specifice poetului în prima sa perioadă de creație [...]. [...] consecvența și măiestria cu care fie în teatru, fie în lucrările filosofice, fie în memorialistică n-a lucrat decât cu uneltele poetului*”<sup>6</sup>. Evident aici un adept al textocentrismului este obtuz la orice altă receptare a textului dramatic decât ca operă lirică.

Constantin Cubleșan are o intuiție remarcabilă ca urmare a acestei performări scenice, pe care o considera perfectibilă, relevând esența dramaturgiei bligiene: monumentalitatea simplă, solemnitatea rituală, mișcarea în planul pur al ideilor<sup>7</sup>. Abordarea antropologică a teatrului ca formă de artă reține perspectiva genetică, teza originii lui rituale, ideea fiind enunțată încă din antichitate de către Aristotel care considera originea tragediei și a comediei grecești ca rituală. Ideea este reconfigurată și augmentată apoi de Școala antropologică de la Cambridge prin Gilbert Murray, *The Four Stages of Greek Religion* (1912) și Francis Cornfield, *The Origin of Attic Comedy* (1914), care „*sperau să poată scoate la lumină ritul unitar original, acel Sacer Ludus din care, prin diferențiere progresivă, s-ar fi născut formele teatrale*”<sup>8</sup>. Deși teoria poate fi combătută, Constantin Cubleșan observa pertinent că soluția logică a reușitei scenice a dramaturgiei bligiene constă în extrapolarea valorii ei rituale. În definitiv subiectul în sine, ideea profetului-zeu Zamolxe, se înscrie în tematica unui ritual de captare a fondului spiritual în formele unui rit mai mult sau mai puțin adecvat mitului. Expresia scenică a unei teme ritualice prin definiție ar trebui să fie, la rândul-i, performativ rituală, cu aer de mister păgân, după sugestia subtitlului.

Mihai Nadin sintetiza provocarea problemă a primei opere dramatice bligiene, pornind de la ideea că toate interpretările dramaturgiei bligiene produse până în acel moment au escamotat problema finalității scenice a pieselor în discuție. Iar *Zamolxe*, deși brechtiană, era categorisită ca ateatrală funciar: „*Zamolxe, cu structura sa de poem dramatic, ca primă încercare de teatru a lui Blaga, este, din multe puncte de vedere, poate și cea mai ateatrală dintre acestea. Putem spune că Zamolxe este un exemplu de teatru didactic – în sensul deplin al cuvântului (acela, pe care, mult mai târziu, îl va defini Brecht) – cu o teză clar enunțată și apoi demonstrată: ‘Mai tare ca profetul e statuia lui’*”<sup>9</sup>. Simptomatică pentru ezitarea conștiinței critice teatrale românești de a recepta

valoarea scenică a textului dramatic blagian este exprimarea indecis-confuză cu referire la *Zamolxe*, considerat, paradoxal, ateatral-brechtian.

Și, cu toate acestea, același ateatral poem dramatic revine poem dramatic revine obsesiv în realizări scenice, precum fascinanta adaptare a lui Liviu Glodeanu care compune o operă *Zamolxe*, cu premiera în 1973 în Sala Operei Române din Cluj, apoi versiunea radiofonică a Georgei Răboj din ianuarie 1976 și, culminând, poate, cu cele trei versiuni scenice ale lui Dinu Cernescu: la Teatrul Giulești în formulă ceremonială, în 1976, la Academia de Teatru din Maanstricht, Olanda, în cheie experimentală, 1977 și la Teatrul din Cetate din Budapesta, într-o viziune politică, 1980.

Viziunea ceremonială asupra lui *Zamolxe* oferă, în sfârșit, soluții scenocentriste notabile. Dinu Cernescu însuși are o intuiție remarcabilă, mărturisind că s-a raportat la „*legile poeziei sau, mai exact, ale poemului vizual*”<sup>10</sup>. Ceea ce însuși Lucian Blaga afirma în eseistică ulterior scrierii piesei, anume importanța fundamentală a imaginilor: „*În mit imaginea-sinteză e mult mai independentă [decât în gândirea științifică, n. a.], 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 desprânzi tâlcul cu un nou efort intelectual*”<sup>11</sup>. Dinu Cernescu exploatează, după o jumătate de secol, acest caracter imagistic funciar al dramaturgiei bligiene, realizând, cu succes, o montare de teatru-imagine.

A doua sa mare intuiție a fost reiterarea formei teatral ritualice, sugerată de la precedentul spectacol de Constantin Cubleșan. Regizorul afirmă în 1980: „*Era un spectacol susținut într-o formulă de ritual*”<sup>12</sup> și aceasta nu întâmplător, ci în deplină concordanță cu ideile Școlii antropologice de la Cambridge. Dacă britanicii susțineau contragerea la ritul unitar original, Dinu Cernescu urmărea, cel puțin, „*[...] proiecția ritualică în străvechime, prestigiul civilizației traco-dacice în antichitatea europeană*”<sup>13</sup>.

Punerea în scenă a lui Dinu Cernescu a fost un triumf, regizorul primind Premiul Secției de Critică a Asociației Oamenilor de Artă pe anul 1976, pentru cel mai valoros act regizoral de restituire a unei opere clasice românești. Doina Modola oferă o explicație

<sup>6</sup> Radu Albala, cf. Doina Modola, op. cit., p. 254.

<sup>7</sup> Cf. Doina Modola, op. cit., p. 254.

<sup>8</sup> Apud Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaeffer, op. cit., p. 479.

<sup>9</sup> Cf. Doina Modola, op. cit., p. 255.

<sup>10</sup> Apud Doina Modola, op. cit., p. 258.

<sup>11</sup> Lucian Blaga, *Mit și gândire* în vol. *Daimonion* în vol. *Zări și etape*, text îngrijit și bibliografie de Dorli Blaga, Editura pentru Literatură, București, 1968, p. 223.

<sup>12</sup> Cf. Doina Modola, p. 259.

<sup>13</sup> Ibidem.

completă a acestei reușite teoretic improbabile: „Se acreditează astfel, încă o dată, legitimitatea unei viziuni spectaculare creatoare, în raport cu litera textului. Emancipându-se imaginea și limbajele spectaculare, se investighează profunzimile dramei, categoriile ei: acțiune, tablou, ritual, ceremonii, mesaj ideatic etc., realizându-se o fidelitate de substanță. Este deceniul în care, în arta scenică europeană, teatralitatea desprinsă ca o categorie autonomă a fost indusă și textelor neteatrale”<sup>14</sup>.

În fond, marea problemă a poemului dramatic blagian o constituie structurarea dialogului. Larthomas<sup>15</sup> sintetizează statutul dialogului teatral: nu este text scris destinat doar spunerii, rostirii, ci, mai ales, și punerii într-o acțiune, într-o situație. Soluția ar fi aflarea unui compromis între cele două situații de comunicare, încercându-se relevarea funcției de *discurs* și nu de *povestire* (Benveniste). În acest sens o posibilă ieșire din impas, așa cum apare ea în reușita lui Dinu Cernescu, este aceea a îmbinării „*inspirate a cuvântului cu proiecția lui vizuală*”<sup>16</sup> sau, utilizând instrumentele lui Levi-Strauss și ale lui Greimas, demonstrarea, prin structuralism și semiotică, a teatralității unei piese poetice: substanța dramatică e conținută „povestea pe care o narează”. Doina Modola, urmărind această abordare a lui Ion Cocora, conchide: „*La acest nivel, teatralitatea este percepută ca o virtualitate verbalizată în text, punând în act sisteme de semne scenice*”<sup>17</sup>, anume stilul, muzica și sintaxa specifice limbajului dramatic blagian, disociat original de un limbaj dramatic tradițional care se focaliza aproape exclusiv pe anecdotic, anume povestire, și nu neapărat discurs.

Indiferent de metodele prin care vom a cerceta finalitatea scenică a textului dramatic blagian precum și soluțiile aflate pentru relevarea acestei calități a operei sale dramatice, rămâne cert că Lucian Blaga a lansat o provocare culturală căreia a trebuit să treacă multă vreme pentru a i se afla parteneri redutabili pentru o polemică cordială. O dată în plus opera sa se argumentează ca etern contemporană conștiinței umane ca receptor, peste vremuri, a intențiilor autorului, autor care își află astfel popas etern prin opera sa într-un ilimitat cutreier.

<sup>14</sup> Ibidem, p. 271.

<sup>15</sup> Larthomas, *Le Langage dramatique*, Paris, 1972.

<sup>16</sup> Vicu Mândra, cf. Doina Modola, op. cit., p. 260.

<sup>17</sup> Doina Modola, op. cit., p. 265.

CARMEN RALUCA ȘERBAN:

## Thanatos-ul ca obsesie modelatoare în lirica lui Lucian Blaga

### Argument

Am selectat în titlu expresia *obsesie modelatoare*, preluată din studiul lui Ion Pop, *Lucian Blaga. Universul liric*, deoarece ne apare ca o condensare maximă a tezei noastre conform căreia sentimentul extincției funcționează la Blaga ca o pulsione imaginară, ce dă naștere tensiunilor lirice și totodată, se materializează în operă ca "metaforă revelatorie".

Așadar, înțelegem prin *obsesie modelatoare* o linie de forță ce ordonează materialul liric în tabloul creației, conducând la constituirea imaginilor poetice. Preluând viziunea lui Gaston Bachelard despre modul în care o imagine poetică reușește să declanșeze lectorului starea de reverie, putem afirma că sentimentul morții este la Blaga „îmboldul care zguduie, care pune în mișcare reveria salutară, reveria cu adevărat dinamică”<sup>1</sup>.

Precizăm că am selectat lexemul *thanatos* în locul celui comun *moarte*, în concordanță cu viziunea psihanalitică asupra acestei problematice. Cuvântul *moarte* trimite mai mult la fenomen în sine, așa cum poate fi observat și descris, pe când cel de *Thanatos*, ca pulsione - încărcătură energetică ce determină organismul să tindă spre un scop - sugerează o interiorizare a acestui fenomen. *Thanatos* este o echilibrare a lui *Eros*, așa cum indică Freud în *Dincolo de principiu plăcerii*, studiu în care își prezintă teoria asupra pulsionilor de moarte și de viață.

Dacă în psihanaliză pulsionile vieții, ale (pro-) creației sunt denumite prin *Eros* și cele ale distrugerii prin *Thanatos*, iar George Gană identifică opoziția creație /extincție ca fundament al operei lirice blagiene, ni se pare indicată uzitarea termenului *thanatos* pentru a denumi sentimentul morții în poezia sa, care apare ca o conștientizare dureroasă a acestei pulsioni existente în orice ființă vie.

<sup>1</sup> Gaston Bachelard, *Aerul și visele*, Univers, 1999, p.7.