

# RE(VE)LAȚIILE FEMINITĂȚII BLAGIENE

Irina-Cătălina VRÂNCEANU<sup>1</sup>

irina.vranceanu@yahoo.com

**ABSTRACT:** This paper tries to emphasize the idea that the tragic magnificence in the conflict between predestination and personal choice, regarding the character's passion for perfect creation. Analyzing the peculiarities of the modern, ambiguous character, the author notes that it is necessary to overcome Bergson's idea, taken over by the Husserlian phenomenology, concerning the impossibility of knowing, due to the "veil of words", in order to achieve a necessary "assassination of being by name", through the existence of a "context that favors the individual who, through his acts, transforms the name into a certainty of being", then adds the "Abbreviated names" and "Composite names for composite characters". In the aura of legend and myth, the characters of his plays and the situations in which they appear are stylized almost to the depersonalization and mere embodiment of "concepts".

**KEYWORDS:** beauty, character, church, Creation, self-sacrifice, vocation.

Despre opera lui Lucian Blaga s-a scris destul de mult și avizat, o importantă sugestie aparține lui Eugen Todoran, care observă măreția tragică în conflictul dintre predestinare și opțiunea personală, căci există o diferență vizibilă între structura compoziției personajului în baladă, personaj care trebuie să depășească doar iubirea de familie, și structura dramatică despre semnificația supranaturalului și patima pentru creație perfectă. Opoziția lui Lucian Blaga, în texte, între magia albă și magia neagră, precum și opoziția față de forțele întunericului impune o discuție teoretizată asupra sistemului mitic, despre jertfa adusă luminii sau întunericului, de către Meșter.

Lipsa protectoratului divin în acțiunea de alegere determină o altă configurație a dilemei despre lipsa Zidarului mare (I, 3) oferind un dramatism oarecum filozofic, nu scenic. Demonul creației intră în opoziție cu demonul pământului, temelie a creației (I, 2).

Pe de altă parte, Mira se identifică și cu lumina și cu principiul creator de incipit și de sfârșit. (I, 3, III, 3), adică o eternă căutare a factorului

<sup>1</sup> Profesor de Limba și literatura română la Școala Gimnazială „Mihai Drăgan”, Bacău.

pământ/ feminin. Discursul lui Manole despre creație, adresat Zidarilor intuiește transcendența ca finalitate și modalitatea de înfăptuire demonică. În actul II, scena 2, Mira se opune corului format din Mulțime, din Zidari, și din Grupul de femei, mișcarea dialogului masculin arată că Meșterul își asumă dimensiunea jertfei, jurământul fiind o formă de învăluire a adevărului despre omorul ritual, (II, 3), aici apare modul metaforic de rezolvare a conflictului creației din perspectiva masculin/ feminin, esența filozofică a conceptului teoretic, în raport cu experiența corului de spectatori.

Mira este un simbol al dăinuirii vieții, curmate ca artă și ultimul act al piesei dezvoltă estetic opoziția dintre viață și artă, în replica Domnitorului, care observă relația între timpul scurt și limitat al omului și ilimitarea creației. Stihialul se opune forțelor culturii, de aceea Meșterul pleacă (V, 3) să se odihnească în piatră ca aripă. Demonicul este semnul sub care stă Meșterul Manole<sup>2</sup>. Mira se împotrivesc conștient unui Zid, construit cu ajutorul morții (II, 3), discursul ei sugerează că un joc ar exista și că se aude un vaet în *Zidire*, (II, 3) alegorie anticipativă a propriului destin, pentru Dan C. Mihăilescu, *Zidirea* Mirei ar fi rostul propriei ființe.

Față de alte personaje din dramele lui Lucian Blaga, Mira femeie copil se construiește ca o ființă pură, sugerând că moartea ei ar fi simbolizată de apariția bisericii. (I, 3), o alternare între sistemul apolinic/ calm și dionisiac/ răzvrătit al personajelor feminine dramatice din piesele lui Lucian Blaga. Ceea ce propune se propune în analiza personajului Mira cu alte personaje feminine din creațiile cu același subiect<sup>3</sup> este relația dintre orice operă cu subdiviziunile genului literar și relația cu perspectiva lectorilor dintr-un anumit moment. Dacă opera literară este făcută din cuvinte, iar acestea aparțin unor fraze, descrierea registrelor vorbirii se referă la proprietatea abstractă sau concretă a textului. Un text dramatic este făcut din gesturi și cuvinte, din comunicare verbală și non-verbală. Numele piesei transferă accentul asupra relației dintre un *vir* și o *femina*.

În ceea ce privește viziunea, discuția se referă la răspunsurile posibile cerute de întrebările: „Cine vorbește?“, „Cât percepe naratorul?“, „Cum percepe naratorul?“, „Cât percepem?“ reluând schema propusă de un cititor sau de un spectator, sau de un critic, viziune care răspunde folosindu-se de prepoziții circumstanțiale: viziunea, *par derrière*, în care naratorul știe mai

<sup>2</sup> Constantin Cubleșan, *Dicționarul personajelor din teatrul lui Lucian Blaga*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2005, pp. 223–240. (L.B.).

<sup>3</sup> *Ibidem*, pp. 240–253 (L.B.).

multe decât personajul a cărui existență ne-o propune (autorul – Demiurg, omniscient și omnipotent), viziunea, *avec*, în care apare o aparentă egalitate între narator și personaj, neoferind o explicație a evenimentelor, înainte ca personajele să o fi găsit deja și viziunea, *du dehors*, în care naratorul știe mai puțin decât oricare dintre personaje și care presupune, mai mult decât celelalte cazuri, acceptarea convenției narative (o scriitură de această natură, lipsită de aplicarea codurilor narării ar fi imposibilă). În funcție de situarea personajului actor pe scenă se poate discuta despre aceste viziuni și în teatru, când un personaj monologhează, se adresează celui de al treilea ascultător, mereu prezent, dar, aparent invizibil scenic, inserția acestuia, ca prezență duce la *Commedia dell'Arte* și la *happenings*.

Tot astfel se poate discuta raportul dramaturg – personaj: personajul văzut de sus („omul de rând“) s-ar încadra în ipostaza naratorului viziunea, *par derrière*, personajul privit dintr-o poziție de egalitate („omul reprezentativ“ și, în sfârșit, personajul privit de jos în sus (nu neapărat divinizat) („Sfântul“, după cele trei tipuri propuse de T. Vianu<sup>4</sup> în *Estetica* sa) în ipostaza de viziunea, *du dehors*.

Între agenții unei drame (personajele subiecte și obiecte ale acțiunii) și predicatul ei se stabilesc combinațiile care vor da un tip anume de naratiune. Aici vor funcționa prin urmare *regulile de acțiune*, plecând de la cele trei predicate fundamentale enunțate: a) *axa dorinței*: regula 1: fie A și B doi agenți și A iubește pe B (sau dorește să-i impună voința sa). Atunci A va acționa pentru ca și transformarea pasivă a acestui predicat să se realizeze (adică propoziția „A este iubit de B“).

Introducând pe aceeași axă distincția suplimentară între planurile *a fi* și *a părea*, putem obține regula 2: fie A și B doi agenți și A iubește pe B la nivelul „a fi“, el va acționa împotriva acestui sentiment; b) *axa participării*: regula 3: fie A, B, C trei agenți: A și B au fiecare câte un raport cu C. Dacă A ia cunoștință de faptul că raportul B-C este identic cu raportul A-C, el va acționa împotriva lui B; c) *axa comunicării*: regula 4: fie A și B doi agenți; B este confidentul lui A. Dacă A devine agentul unei situații care conduce regula 1, atunci el își va schimba confidentul (renunțarea totală la confident echivalează cu un caz limită al confidenței)<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> T. Vianu, *Estetica*, studiu introductiv de Ion Ianoși, București, Editura Pentru Literatură, 1976, p.136.

<sup>5</sup> \*\*\**Analiză și interpretare. Orientări în critica literară contemporană*, București, Editura Științifică, 1972, pp.425-426.

Din punctul de vedere al lui E. M. Forster, “actanții”, acești oameni imposibil de întâlnit în realitate, sunt construiți din cuvinte și se organizează în jurul axelor esențiale ale vieții: nașterea, dragostea, somnul, hrana și moartea. *Homo fictus* devine, în funcție de perspectivele în care este pus, un personaj plat sau unul rotund. Personajele plate sunt nealterabile și ușor recunoscute de către lector, pe când personajele rotunde solicită diferite perspective: „testul unui personaj rotund este capacitatea lui de a surprinde într-un mod convingător. (Dacă nu ne surprinde niciodată, atunci avem de-a face cu un personaj plat. Dacă nu ne convinge, atunci e un simplu personaj plat care pretinde că-i rotund)”<sup>6</sup>.

Personajul presupune o tehnică de prezentare și structurare complexă, pornind de la implicațiile numelui (o primă formă de caracterizare), despre care vom nota câte ceva mai jos, și până la morfologia psiho-socială. În acest sens amintim un fragment din 1922 al lui Miguel de Unamuno<sup>7</sup>: „Aici trebuie să mă refer încă o dată la atât de ingenioasa teorie a lui Oliver Wendell Holmes (...) în legătură cu cei trei Ion sau cei trei Toma.

Wendel ne spune că atunci când stau de vorbă doi, Ion și Toma, la conversație iau de fapt parte șase, care sunt:

– trei *Ion*: (1. Ion cel real, cunoscut doar de Creatorul său; 2. Ion cel ideal al lui Ion – niciodată cel real și adeseori foarte deosebit de acesta; 3. Ion cel ideal al lui Toma, niciodată Ion cel real și nici Ion al lui Ion, ci, adeseori, deosebindu-se foarte mult de amândoi)

– trei *Toma*: (1. Toma cel real; 2. Toma cel ideal al lui Toma; 3. Toma cel ideal al lui Ion“).

Personajul prinde viață datorită numelui, în cadrul componentelor personajului, stratul semantic și lumea obiectelor reprezentate plămădind personajul. G. Ibrăileanu analizează importanța numelui în opera lui I. L. Caragiale, dar Marian Popa, în *Homo fictus*<sup>8</sup>, realizează o interesantă clasificare a numelor, precum și a personajelor ce le poartă, sugerând prin comentariile sale pertinente că numele, deși are o funcție pur socială, în literatură el poate deveni o posibilitate de cunoaștere, exemplificând:

<sup>6</sup> E. M. Forster, *Aspecte ale romanului*, traducere și postfață de Petru Popescu, București, Editura Pentru Literatură Universală, 1968, p. 82–83.

<sup>7</sup> Miguel De Unamuno, *Trei nuvele exemplare și un prolog*, traducere, tabel bio-bibliografic și postfață de Ioana Zlotescu-Cioranu, Iași, Editura Moldova, 1991, pp. 20–21.

<sup>8</sup> Marian Popa, *Homo fictus, Structuri și ipostaze*, București, Editura pentru Literatură, 1968, pp. 294–398.

„Nume antice. Nume mitologice“ (Oedip, Ulysse) despre care notează că „sunt de fapt niște arhetipuri“, utilizate simbolic sau demitizate, „Numele convenționale“. Cheile (Ghiță, Ana), „Supranumele“ (Jderi) – „intersecții ale numelui propriu cu cel comun“, „Numele fanteziste“(Ochilă, Gerilă, Sumbasacu, Pirgu) – „semn discret al puterii de imaginație a autorului“, „Nume muzicale. Nume stranii. Nume rafinate. Inefabilul unor nume“, (Haia Sanis, Kesarion Breb) în cadrul cărora amintește, detaliind, o părere a lui Vladimir Streinu referitoare la Caragiale: „Onomastica lui Caragiale, în afară de determinarea profesională și caracterologică a personajului (...) mai posedă și calitatea de a fixa acustic figura omenească, fiind construită mai ales după criteriile sonore, constituindu-se așadar ca figuri comice de audiție“<sup>9</sup>.

Apoi enumeră „Nume regionale (Leonida, Fira). Nume internaționale (Jim, Lola). Nume exotice“, „Nume stereotipe“, în cadrul cărora propune tipuri de combinații realizate pe baza similitudinilor și a sufixării, pornind de la unitățile de bază: nume, prenume și supranume, precum și „Numărul – nume“, evocând afirmația „contemporanului“ Horatius: *Nos numeros sumus et fruges consumere nati* (Epistole, I, 2.27). Analizând apoi particularitățile personajului modern, ambiguizat, autorul observă că este necesară depășirea ideii lui Bergson, preluată de fenomenologia husserliană, referitoare la imposibilitatea cunoașterii, datorită „vălului de cuvinte“, pentru a se ajunge la o necesară „asasinare a ființei prin nume“, prin existența unui „context care să favorizeze individul care, prin actele sale să transforme numele într-o certitudine a ființei“, după care adaugă listei „Numele abreviate“ și „Nume composite pentru personaje composite“.

Personajele înseși sunt dezindividualizate, acționează ca niște «idei-forță», iar conflictul dramatic se resoarbe cu totul în antinomia *spirital-teluric*, exprimată de sinteza realizată anume de autor între simbolul expresionist de natură stihială și arhetipul arhaic, reunite în simbolul mitic.

### Bibliografie:

- [1] \*\*\**Analiză și interpretare. Orientări în critica literară contemporană*, București, Editura Științifică, 1972.
- [2] Cubleşan, Constantin, *Dicționarul personajelor din teatrul lui Lucian Blaga*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2005.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 308.

- [3] Forster, E. M., *Aspecte ale romanului*, traducere și postfață de Petru Popescu, București, Editura Pentru Literatură Universală, 1968.
- [4] Popa, Marian, *Homo fictus, Structuri și ipostaze*, București, Editura pentru Literatură, 1968.
- [5] Miguel De Unamuno, *Trei nuvele exemplare și un prolog*, traducere, tabel bibliografic și postfață de Ioana Zlotescu-Cioranu, Iași, Editura Moldova, 1991.
- [6] Vianu, Tudor, *Estetica*, studiu introductiv de Ion Ianoși, București, Editura Pentru Literatură, 1976.