

RELAȚIA TATĂ-FIU ÎN TEXTUL DRAMATIC *IVANCA* DE LUCIAN BLAGA

Georgeta ORIAN

The Father-Son Relation in Lucian Blaga's Theatrical Play 'Ivanca'

Lucian Blaga's theatrical plays have always been open to mythological interpretations. The text of the play 'Ivanca' is prone to interpretation frames such as Oedip's complex: the rivalry with the same-sex parent, in particular with the male one, the sexual tension which is felt amongst the three main characters of the play (the Father, Luca - the Son, and Ivanca), the solving of the the conflicting situation by Doctor Dinu's actions to reveal the complex, but also the Freud-Jung synthesis. The present paper follows the coordinates of the relation between the two characters, the Father and the Son, resorting to a mythological, symbolical and psycho-analytical frame analysis.

Key-words: Lucian Blaga, Ivanca, mythology, symbol, psycho-analysis

Dramaturgia blagiană s-a livrat mereu interpretărilor în grilă mitologică.

„Aidoma poeziei, și mult mai explicit decât ea, opera dramatică a lui Blaga își are principala sursă în «fondul băștinaș» al spiritualității românești, îndeosebi în mitosul autohton. Unele dintre piese interpretează mituri nemijlocit (*Zamolxe*, 1921, *Meșterul Manole*, 1927, *Arca lui Noe*, 1944), altele proiectează în zarea mitului situații istorice sau istorico-imaginare (*Tulburarea apelor*, 1923, *Cruciada copiilor*, 1930, *Avram Iancu*, 1934, *Anton Pann*, 1962); două, de inspirație modernă (*Daria*, *Ivanca*, 1925), *împlântă în mit sonde menite să transporte spre mitologic drame consumate în zone de psihologie abisală alterată* (subl.n., G.O.). Ca în creația sa lirică, scriitorul valorifică și în cea dramatică – pe suprafețe mult mai vaste – zăcăminte de spiritualitate arhaică, pătrunsă de «duhul eresului».¹

Tocmai cele două piese pe care Dumitru Micu le numește „de inspirație modernă” reprezintă zona favorabilă interpretărilor în grilă

¹ Dumitru Micu, *Istoria literaturii române. De la creația populară la postmodernism*, București, Editura Saeculum I.O., 2000, p. 228.

Incursiuni în imaginar

psihanalică din teatrul lui Blaga. În timp, exegeții le-au plasat, valoric, sub nivelul celorlalte, ca răspunzând unor imperative ale „modei” momentului și nerezistând probei timpului.

Textul „jocului dramatic” *Ivanca* ar putea trimite, înainte chiar de finalul primei lecturi, de descoperire, la chei de interpretare cum ar fi complexul lui Oedip: rivalitatea față de părintele de același sex, în speță masculin, tensiunea sexuală care se intuiește între cele trei personaje principale ale piesei (Tatăl, Fiul-Luca și Ivanca), rezolvarea stării conflictuale prin provocarea complexelor de către medic (Doctorul-Dinu), dar și sinteza Freud-Jung, așadar determinarea vieții psihice nu numai de către impulsurile individuale inconștiente, dar și de către inconștientul colectiv (cei zece bărbați care apar în visul lui Luca). Iată, așadar, toate ingredientele pentru o interpretare în grilă psihanalitică a piesei, lucru care adesea i s-a reproșat lui Blaga. De reținut sunt modificările pe care autorul le-a operat în timp asupra textului¹, convins fiind, probabil, de facilitatea interpretării (titlul modificat din *Fapta* în *Ivanca*, personajul cu nume generic *Doctorul* devine *Dinu*, ziarele pe care le vinde în gura mare băiatul etc.) și încercând o estompere a etichetei facil-psihanalitice.

Coordonatele relației dintre cele două personaje² includ trimiteri de ordin mitologic și simbolic.

Personaj principal al *jocului dramatic*, „50 ani, mare și vânjos”, Tatăl (lui Luca) apare în scenă chiar din primul Tablou, inaugurându-l. Într-o discuție cu Dinu (prieteni al lui Luca și medic), Tatăl expune un soi de „facere a lumii”, secvență care trimite clar spre mitul biblic al Genezei:

„Vântul cald suflă iar – ca totdeauna în zilele astea de martie. Nu șuieră deloc. E moale și puternic, adoarme cugetul și trezește sângele.

¹ A se vedea, în acest sens, ediția Lucian Blaga, *Opere. 3. Teatru*, ediție critică și studiu introductiv de George Gană, București, Editura Minerva, 1986, pp. 590-605, unde George Gană cuantifică toate modificările și variantele cu care a lucrat dramaturgul.

² Vezi și Georgeta Orian, *Complementaritatea contrariilor în „jocul dramatic” Ivanca (I-II)*, în „Tomis”, Revistă de cultură, septembrie/2005, pp. 104-107, și decembrie/2005, pp. 77-80, text reluat în vol. *Meridian Blaga 5. Tom 1 – Literatură*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2005, pp. 185-192.

Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

Suntem în preajma echinocțiului. Într-o noapte vântul mănâncă zăpada, dezbracă copacii, în trei zile zvântă munții și ogoarele. A patra zi urșii se trezesc de sete în peșteri, a cincea orașul se uscă și satele și-aruncă cojoacele. A șasea zi vântul se furișează fierbinte în case, oamenii încep să-și simtă trupul gol sub straie, și-n codri s-aude surd pasul jivinelor. E ca un larg și nebun duh țâșnit din nărilor taurului sau ale berbecului stelar. *DINU: Și a șaptea zi? TATAȚ: A șaptea? (râde)* A șaptea zi Domnul se odihnește și zice: sunt bune și frumoase toate foarte.”.

Replica livrează personajul, de la început, unor interpretări dintre cele mai complexe. Vântul devine și el un fel de personaj, cel puțin Tatăl îl recunoaște ca atare, de vreme ce, câteva pagini mai încolo, crede că pe Ivanca „a adus-o vântul ăsta cald de martie”, iar Luca îl echivalează cu pornirile reprimite: „Tot ce am învins s-a ridicat în mine ca un vânt cald și rău.”

Discuția despre Luca îi prilejuiește Tatălui și un scurt moment de violență verbală față de Slujnică (în varianta din 1925 a piesei, o lovește cu ștreangul pe care îl ține în mână), fiindcă nu știe nimic despre el. Pânzele fiului, pe care nu le consideră prea reușite, reprezintă ocazia de a discuta cu Dinu despre arta acestuia. Nu înțelege subiectele exagerat de spirituale ale pictorului:

„În cele din urmă ce tot vrea cu aceste gesturi extatice? Mai bine ar face să picteze sănătatea nebună a unor tauri veseli de lumină și bucușii de pașiște. De ce tot îngerii? De ce nu – mai bine – niște tauri din cari aburesc toate poftele pământului?”.

Deja personajul este conturat: *taurul* simbolizează putere, pornire irezistibilă, masculinitate exacerbată, dezlănțuirea violenței, energia sexuală, pofta de a poseda, dominația perversă; este animalul consacrat lui Dionysos, zeul virilității fecunde; trimite la puterea elementară a sângelui, la căldura care însuflețește orice ființă vie; simbolistica este conexă cu cea a fecundității, a furtunii, a ploii, a nopții și lunii; „întruchipare a forțelor htoniene, taurul [...] ține

Incursiuni în imaginar

povara pământului în spinare sau între coarne”¹. Tatăl este, așadar, un reprezentant al dionisiacului, al energiei vitale debordante, al senzualității. Din aceeași categorie face parte și Ivanca, cele două personaje situându-se în opoziție cu Luca și dând naștere unei dialectici de tipul dionisiac/apolinic. Natura animalică a personajului răzbate din prima replică, astfel încât poate fi lesne numit „satir bătrân, [...] are o psihologie primitivă, simțind ca jivinele apropierea primăverii, ca o schimbare de anotimp al sângelui”².

Teoria existențialistă a doctorului Dinu, despre singurătățile însumate și ambulante ale oamenilor, e un prilej de ironie pentru Tatăl: „Ha-ha! Lasă-mă – teoria asta-i prea complicată pentru mine. Nu-mi face nici un haz. Du-te la academie cu ea.” El, care își consideră fiul nebun, e adeptul unei concepții de viață mult mai simple: o concepție care acordă importanță „poftelor pământului”. De altfel, o etapă esențială în construirea personajului o reprezintă replica Băiatului cu ziarele: „Mare scandal în sinod. Uite aici, cu litere cât potcoavele lui Bucefal – «Popa și maicele». [...] e vorba de tatăl dumitale. L-a răspopit sinodu!” (în *Fapta* anului 1925 exista și amănuntul „orgii într-un altar”).

Preot ortodox, precum cel din *Tulburarea apelor*, „însă fără nimic din drama aceluia”³, Tatăl intră cu Luca într-o relație care nu-și găsește un cod comun pentru comunicare. Când fiul își adună toate puterile pentru a-și pune sufletul la vedere, preotul (!) are o replică mai mult decât cinică:

„La ce atâta frământare? Închide-te într-o cușcă dacă nu ești sigur de tine. Prietenul tău mi-a făcut filosofia cuștelor ambulante în care oamenii se-nchid de bunăvoie rânjind fericiți ca zeii în intermundii. Sau dacă nu – îți stau la dispoziție cu un alt sfat – Nu ești făcut pentru viață. Ascultă-mă pe mine. Sunt om bătrân.”

¹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, vol. 3, București, Editura Artemis, [f.a.], pp. 337-338.

² Mircea Vaida, *Lucian Blaga. Afinități și izvoare*, București, Editura Minerva, 1975, p. 320.

³ George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, București, Editura Minerva, 1976, p. 377.

Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

Sugestia sinuciderii este evidentă în indicația regizorală („*a înmodat repede un belt din ștreangul ce l-a avut în mână și-l lasă să cadă*”), dar este și o invitație, extrem de subtilă, la alternativa vieții, o provocare pentru indecisul Luca. Tatăl este „monstruos în ordinea morală, dar nu acesta este planul propriu piesei”¹.

Lui Luca i s-ar potrivi ca replică versurile din *Înviere de toate zilele*: „Tată, te iert că-n adânc,/ m-ai semănat între brazdele lumii.” Sensibilității fiului i se opune brutalitatea Tatălui. Regăsim la Titus Bărbulescu aceeași idee:

„În opoziție cu el, tatăl său e un uriaș brutal și cinic. Un preot bărbos, senzual, care mai și predică o filosofie vitalistă îndemnând oamenii să se bucure de bunurile din această lume. Tot ce este sânge e viață și trebuie să se afirme. Fiecare *se făurește* după dorințele sale și puterea constă în a ști să le îndeplinești. Opera vieții înseamnă pentru el să ai bunurile din această lume. Arta hieratică și sublimată a fiului său îl uimește”².

Concilierea celor două personaje nu se va produce niciodată – aceasta e atmosfera pe care o inspiră cititorul/spectatorul. Este necesară moartea unuia dintre ei astfel încât celălalt să-și poată trăi propria versiune – este necesară o *faptă*.

Tatăl apare ca prezență și în Tabloul al doilea, în visul lui Luca (episodul cel mai evident psihanalitic), demonstrând, în grilă freudiană, că este o prezență inhibitoare, „castratoare”, a cărei influență privează, limitează, reprimă, sterilizează pornirile fiului. Dorința de suprimare a tatălui ca alteritate (complexul oedipian) va conduce la pornirea de a-l ucide, din final. Fiul nu se poate emancipa atâta vreme cât simbolul procreării sale este încă prezent și îl domină (aceeași funcție o îndeplinește personajul Filip, în piesa *Daria*³).

În finalul Tabloului al treilea, Ivanca află de la Luca un alt amănunt despre Tatăl: „Se culcă între patru scânduri, ca într-un coșciug. Și cântă. [...] E un monstru. E mândru de barba lui ca de o

¹ *Ibidem*, p. 378.

² Titus Bărbulescu, *Lucian Blaga. Teme și tipare fundamentale*, București, Editura Saeculum I.O., 1997, p. 60.

³ Ion Bălu, *Opera lui Lucian Blaga*, București, Editura Albatros, 1997, p. 196.

Incursiuni în imaginar

buruiană rară” (*barba* este simbol al virilității), iubește și acum femeile, „zeițe și slujnici, fără deosebire, ca-n vârsta pubertății.” După ce constată că „are mâni, uite ochi, uite brațe, barbă și frunte: e om”, Ivanca îl *recunoaște*, fiindcă aparțin aceleiași dimensiuni („Numai el m-ar putea răpi în poveste”). Ochii, cale de acces și cunoaștere, îi dezvăluie că „Bătrânul nu-mi face bine. El are ochiul rău.”, iar Luca *știe* că inevitabilul s-a produs, „animalul a intrat decum în sufletul tău.” *Fîcã a pãmântului*, Ivanca știe că Tatăl vine din „altă lume”, din „celălalt tărâm”. În propriii termeni, el este „viu: jumătate pământ, jumătate spirit rău”. Unirea celor doi este iminentă. Rândurile suprimate de Blaga din ediția finală cuprind o secvență care conține niște simboluri nu lipsite de importanță:

„IVANCA: Arată-mi cosciugul. TATĂL (*o duce în brațe în odaia de-alături. Ușa se închide după ei. Pauză. Scena rămâne goală. Vocile lor s-aud bine ca și când ar fi pe scenă*). EA: Lebedă, unde plutim? Oh, ce baltă. Întindeți gâtul peste pieptul meu. (*Țipă speriată*). Broască țestoasă, broască țestoasă. EL: Nu sunt nici lebedă, nici broască țestoasă. Eu sunt marele eu. Steaua care seacă sângele și soarbe fântânile. EA (*țipă*): Ne cufundăm în pământ. Ne cufundăm. Ne cufundăm.”¹

Lebăda, simbol arhetipal androgin, are și o complexă încărcătură sacrală. Din punctul de vedere al inconștientului, pentru G. Bachelard, care analizează o scenă din *Faust*, ea devine „simbolul dorinței primare care este dorința sexuală”². *Broasca țestoasă* completează replica inițială a personajului: animal htonian, amestec de masculin și feminin, uman și cosmic, imagine a universului; emană ideea de putere, masivitate, forță; este, ca și *taurul*, un susținător al lumii, un cosmofoar; longevitatea sa binecunoscută a fost asociată cu ideea de *nemurire*, legată de ideea de *fertilitate* a apelor primordiale. În jurul acestui animal s-a dezvoltat și imaginea

¹ Lucian Blaga, *Opere. 3. Teatru*, ediție critică și studiu introductiv de George Gană, București, Editura Minerva, 1986, p. 603.

² Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, vol. 2, București, Editura Artemis, [f.a.], p. 206.

Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

strămoșului mitic, punct de plecare al evoluției, mediator între cer și pământ.

Tema creației dramatice a lui Blaga din primele piese, raportul omului cu natura, evidențiată de G. Gană, pune accentul pe „semnificația pe care o dă poetul fondului instinctual al ființei, transfigurarea lui într-o putere cosmică.” Tatăl reprezintă aceeași forță despre care vorbește personajul Loga din *Daria*:

„dușmanul pe care nu-l putem învinge, e puterea absurdă și cu mii de fețe a sângelui. Numește această putere cum vrei, numește-o blestem, sau lăuntrică lege, numește-o bălaur”¹.

Toate referirile, directe sau indirecte, la acest personaj duc convergent către aceeași idee: Blaga a întruchipat în Tatăl inconștientul, *marele eu*, puterea de nestăvilat a sângelui, a instinctualității primare. Trimiterea la teoria lui Goethe, despre *multipla pubertate* a geniului, este explicită:

„Goethe susține că în vreme ce oamenii de duzină au de obicei o singură pubertate, o singură perioadă de exuberanță erotică, în cursul căreia se simt lăuntric asaltați de-o caldă, stranie, vrăjită apă vie, o singură perioadă în care puterile topite în sânge le dau îndrăzneli dezinteresate și în care cei mai mulți, chiar fără chemare, își încearcă într-un fel darul creației, omului de geniu, creatorului prin excelență, vrăjitorului și demonicului, îi este hărăzită o repetată pubertate. Această repetată pubertate ar explica și tinerețea intermitentă a geniului creator și, uneori, imposibilitatea de a secătui până la cele mai albe bătrâneți.”².

Inconștientul în concepție goetheană circumscria atât pe cel al romanticilor, cu caracter magic, ocult, divinator, cât și pe cel al psihanalizei, pe care îl prefigura. Dublată de încercarea de a da o

¹ George Gană, *Teatrul lui Lucian Blaga*, în vol. Lucian Blaga, *Opere. 3. Teatru*, ediție critică și studiu introductiv de George Gană, București, Editura Minerva, 1986, p. XXVII.

² Lucian Blaga, *Daimonion*, în vol. *Zări și etape*, București, Editura Minerva, 1990, p. 196.

Incursiuni în imaginar

viziune proprie inconștientului, pendularea lui Blaga între mit și freudism se produsese încă din drama *Tulburarea apelor*, preferința pentru psihanalitic devenind clară cu cele două piese din 1925, *Daria* și *Ivanca*.

„Însăși intriga *Faptei* pare a nu fi decât o ilustrare a «complexului lui (E)dip»: bărbosul tată, un răspopit, este prototipul masculinității agresive și izbutește să o fascineze pe Ivanca, iubita fiului său.”¹.

Îndepărtând excesul de freudism din piesă, în varianta finală din 1942, Blaga ambiguizează ușor personajul, plasându-l la intersecția mai multor concepte: demonie, creație, vitalitate, mit. Tatăl este un Seth adaptat: demon, forță pervertită, putere răufăcătoare, personaj al conflictului cosmic și moral dintre bine și rău, simbolizând forțele primitive abătute de la țelul lor².

În termenii lui Alexandru Paleologu,

„«Demonicul» e cheia întregii viziuni și creații a lui Blaga și joacă în teatrul lui un rol covârșitor. Cu excepția, inexplicabilă, a nereușitei *Daria* (1925) și a savuroasei comedii biblice *Arca lui Noe* (1944), [...] toate piesele lui Blaga au o încărcătură «demonică», purtată de personaje ca Zamolxe, Domnișoara Nona, din *Tulburarea apelor*, tatăl, din *Ivanca*, Meșterul Manole, călugărul Teodul, din *Cruciada copiilor*, Avram Iancu și, într-o mai slabă măsură, Anton Pann.”³.

Demonismul/daimonia personajului este un fapt recunoscut. În concepția lui Goethe, teoretizată de Blaga, care face distincția între demonicul magic și demonicul creator, „*demonicul* înseamnă originar o putere de înrăurire magică, căreia nimic nu i se poate opune”⁴. De aici și importanța în ordine dramatică a Tatălui:

¹ G. Brătescu, *Freud și psihanaliza în România*, București, Humanitas, 1994, pp. 75-76.

² Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, vol. 3, București, Editura Artemis, [f.a.], p. 221.

³ Alexandru Paleologu, *Teatrul lui Lucian Blaga*, în *Lucian Blaga interpretat de ...*, Studiu, antologie, tabel cronologic și bibliografie de Emil Vasilescu, București, Editura Eminescu, 1981, col. „Biblioteca critică”, p. 200.

⁴ Lucian Blaga, *Zări și etape*, București, Editura Minerva, 1990, p. 214.

Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

„Personajul tatălui, preot răspopit în urma unor aventuri scandaloase, un soi de faun tomnatec, cinic și intelectualizat, are o încărcătură demonică ce-i dă o anumită intensitate dramatică”¹.

„Celălalt țărâm” amintit de Ivanca are, pe cale de consecință, implicații ambivalente: psihanalitice și mitologice. După Eugen Todoran,

„este o introducere «subterană» în drama omului provocată de distanța dintre el și imediat, în năzuința spre un «dincolo» revelat printr-o transcendere în propriul său orizont. Marginile acestuia, în depărtări mereu bănuite, se vor configura pe dimensiunea căutării absolutului în celelalte piese ca întâlniri ale omului cu limitele propriei sale vieți, cu propriile sale drame, în condițiile istorice și sociale ale existenței sale.”².

La zece ani de la scrierea *Faptei*, Blaga reia, în *Orizont și stil*, problema *Celuilalt țărâm*, accentuând că

„inconștientul nu e adică un simplu subsol al conștiinței, un subsol în care ar cădea fără curmare, ca efect al unui sever triaj, elemente ale conștiinței. Inconștientul ni-l închipuim ca o realitate psihică amplă, cu structuri, de o dinamică și cu inițiative proprii; inconștientul ni-l închipuim înzestrat cu un miez substanțial organizat după legi imanente. [...] o realitate psihică de mare complexitate, cu funcții suverane, și de o ordine și de un echilibru lăuntric, grație cărora el devine un factor în mai mare măsură sieși suficient decât e «conștiința»”³.

Inconștientul are, așadar, un caracter *cosmotic*, nu *baotic*. Tatăl, ca întruchipare a inconștientului, în cele mai complexe accepțiuni ale sale, se dovedește a fi ceva mai mult decât simpla figură inhibitoare a

¹ Al. Paleologu, *op. cit.*, p. 205.

² Eugen Todoran, *Lucian Blaga – Mitul dramatic*, Timișoara, Editura Facla, 1985, p. 46.

³ Lucian Blaga, *Trilogia culturii, I. Orizont și stil*, București, Humanitas, [f.a.], pp. 28-29.

Incursiuni în imaginar

psihanaliștilor, iar conduita lui Luca – mai mult decât ilustrarea lexicului freudian de specialitate.

Fără a nega posibilitățile venind dinspre psihanaliză, să rămânem, alături de criticul Dan C. Mihăilescu, la dimensiunea psihologică a personajului:

„psihologicul înseamnă, în teatrul lui Blaga, întâi de toate adecvarea personajului la ideea pe care o reprezintă și abia apoi adecvarea lui la contextul situațional în care evoluează”¹. Conjugând ideea cu ambivalența daimoniei, putem accepta că „Negativul nu numai că nu distruge, la Blaga, energiile Pozitivului, dar le favorizează izbucnirile și, mai ales, împlinirea”²,

deci potența creatoare a fiului nu poate deveni viabilă fără intervenția brutală a demoniei paterne. Lupta mută a celor doi se spiritualizează,

„tot ce face Luca de-a lungul piesei este o continuă *exorcizare a Tatălui*, căruia, pentru a-l învinge, el trebuie să-i preia perfectă stăpânire de sine. Din acest punct de vedere, Blaga a greșit eliminând din ediția a doua a textului o afirmație a Tatălui: «Eu sunt marele eu, prietene. Iubesc fapta», pentru că aceasta ar fi pus încă de la început în lumină întreg efortul ulterior al fiului, de a învinge prin asimilarea condiției opuse”³.

Într-o dinamică a partiturilor individuale, pusă în evidență de același critic, Luca face parte din categoria *celor care așteaptă*, conștientizând spațiul-limită și suportând consecințele claustrării, în jurul cărora își fac apariția *cei ce vin* din spațiul exterior, tulburând ordinea și declanșând conflictul latent în psihologia celor dintâi (Dinu și Ivanca, în acest caz), iar Tatăl aparține categoriei *celor care știu* sau intuiesc menirea eroilor axiali (din aceeași categorie face parte și personajul Bogumil din *Meșterul Manole*)⁴. Totuși, conflictul

¹ Dan C. Mihăilescu, *Dramaturgia lui Lucian Blaga*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1984, p. 72.

² *Ibidem*, p. 78.

³ *Ibidem*, p. 86.

⁴ *Ibidem*, pp. 137-138.

Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

mocnit de mai bine de douăzeci de ani are la bază relația a două singurătăți care, uneori, interferează dramatic. Reflectându-se reciproc, Tatăl și Fiul se caracterizează fiecare prin negarea celuilalt. În cele din urmă și o problemă de alteritate, relația celor doi este și una între creator și opera sa. Lăsând la o parte consangvinitatea, fără a o nega, să conchidem că există un micro-cosmos în care trinitatea Tatăl – Luca – Ivanca ființează după legi subînțelese. Teoria lui Dinu despre cuștile ambulante nu-i departe de acest spațiu („trăim despărțiți, eu în odaia mea, tu aici, el dincolo” – spune Ivanca).

Celălalt personaj principal al „jocului dramatic”, tânăr (25 ani) pictor, Luca nu apare de la început în piesă, intrarea lui fiind „anunțată” de discuția dintre Tatăl și Dinu, cărora li se alătură și Ivanca. Așadar, până la apariția propriu-zisă, se știe despre el că

„se adună în colț, uite colo, nemișcat ca o piatră. S-ar zice că ține judecată asupra oamenilor. De multe ori stă ziua întreagă așa. Nu și-ar mișca un deget. Când se uită în jur, parcă se miră că e încă tot pe pământ”.

Cuvintele aparțin Tatălui și vin să completeze ceea ce spusese, câteva rânduri mai sus, Slujnica: „Domnu’ Luca nu prea are obiceiul să-mi vorbească.” Și prietenul Dinu, medic, confirmă impresia de bizar pe care acest personaj, încă absent, o creează: „Luca dă mult de gândit”, deși „bolnav – nu(-i)”. Intrarea (precedată de bătăile Orologiului) într-o scenă goală confirmă apariția unui Luca „palid și de-o neliniște aproape neomenească”.

În tonalitate camilpetresciană, trama sună cam așa:

„Un tânăr pictor, Luca, știe că are o cumplită ascendență. Se trage dintr-un neam de ucigași. Tatăl lui, aprig senzual, impulsiv și orgolios, un fel de Karamazov, îi e un cotidian memento al blestemului sângelui. Băiatul știe bine că va trebui într-o zi să ucidă. Ca și Lordul Saville din nuvela lui Oscar Wilde. Deodată apare în casă o fată de optsprezece ani cu «părul roșu, scurt, sprintenă, ciudată». Bătrânul libidinos se va culca cu fata dornică să fie frământată de brațe voinice, Luca va căuta să-i împuște, dar un doctor care la începutul piesei invocă pe Freud, se așază în dreptul ușii gata să primească el glonțul. Chiar cere, însuși,

Incursiuni în imaginar

pacientului, să tragă. O dată cu descărcarea revolverului, s-a scurs printr-o *faptă* și puroiul sufletesc al pictorului. De acum are sufletul vindecat, cum e vindecat un pântec care a fost înțepat ca să se scurgă tot din el¹.

Accentul pe implicațiile psihanalitice ale piesei a constituit o variabilă exegetică. Autorul *Patului lui Procust* găsește că „a întemeia opere de artă pe o teorie medicală e o profundă eroare.” Impresia de „scriere accidentală” menționată în 1976 de George Gană² se poate conserva, în virtutea lecturii în grilă psihanalitică. Alexandru Paleologu găsește piesa „artificioasă”, iar personajul pictorului Luca, „bizar și neverosimil”³. *Fapta* rezolvă finalul dramei, ilustrând ceea ce Titus Bărbulescu intuiește ca fiind „tema *operei* sau a acțiunii împlinite”:

„un inevitabil și parazitărilor «cordon ombilical», care îl leagă de imaginea fixă a mamei sale moarte la naștere, va fi, în sfârșit, tăiat. Copilul va fi, în același timp, eliberat și de un «tată castrator», pe care el trebuie să-l «ucidă», în termeni freudieni, pentru a se putea «asuma» pe sine. Tatăl nu va muri în urma acestei «viteji terapeuțice», dar copilul se va vindeca”⁴.

Îndepărtând balastul psihanalitic după prima ediție, virând către ambiguitate, Blaga ne permite să subscriem unor opinii contemporane cum este aceasta: „indiferent de intenționalitatea teoretică a autorului, forța dramatică a textului surclasează teza, dezvoltându-se normal – și pregnant – în favoarea finalității *psihologice*”⁵. Conflictul este concentrat în personajul axial Luca.

O caracterizare cvasi-completă îi face prietenul Dinu:

¹ Camil Petrescu, „*Fapta*” de Lucian Blaga, în *Teze și antiteze*, ediție îngrijită de Florica Achim, București, Editura 100+1 Gramar, 2002, p. 157.

² George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, București, Editura Minerva, 1976, p. 372.

³ Al. Paleologu, *op. cit.*, p. 205.

⁴ Titus Bărbulescu, *op. cit.*, p. 89.

⁵ Dan C. Mihăilescu, *op. cit.*, p. 41.

Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

„E cel puțin tot atât de normal ca și noi. Că e tăcut – ce are a face? Că îl prigonește un gând? Pornirile lui – de care se teme! De! Poate că sunt mult mai generale și mai normale decât ne place să credem. Eu le am, dumneata le ai, toți le avem. Și, ca și noi și toți ceilalți, s-a închis și el de bunăvoie într-o cușcă. De teama de sine. La fel facem toți. Închiși în cuști ambulante umblăm pe străzi, în societate, și pretutindeni, și rânjim fericiți ca zeii în intermundii. Ecce homo.”

Prenumele personajului este unul cu frecvență mare în lumea creștină. Cuvânt latin, *Luca* reprezintă forma scurtă de la Lucanus, un adjectiv format de la toponimul Lucania. Autor al uneia dintre cele mai frumoase Evanghelii, Sf. Luca (numit de Sf. Apostol Pavel „Luca doctorul”) a revelat de-a lungul vieții sale și un alt talent, pe lângă literatură și medicină: *pictura*. Se știe că Sf. Luca a pictat șapte icoane cu Maica Domnului, icoane care i-au fost arătate Fecioarei, care le-a încuviințat¹. Așadar, personajul lui Blaga pare să aibă în comun cu sfântul al cărui nume îl poartă *sensibilitatea, sfințenia și pictura*. În plus, prin 1924, Blaga semna cu pseudonimul Luca Moga (numele de familie al mamei sale). Subtile trimiteri biografice se pot găsi, după cum remarcă George Gană:

„Eroul e pictor, Blaga picta el însuși în tinerețe [...] și era foarte interesat de artele plastice, în special de pictură, după cum o dovedesc numeroase articole și eseuri. Nu vreau să sugerez că Luca e o mască a lui Blaga, ci doar că nici acest erou – ca mai toți protagoniștii teatrului său – nu este în întregime inventat și nu e fără legătură cu personalitatea scriitorului”².

Pictor de arhangheli, Luca e și poet (reiese din fragmentele eliminate de autor din ediția 1925³, că o cunoscuse pe Ivanca în urmă cu vreo patru ani, într-o călătorie la munte, când i-a scris niște versuri pe care și le reamintește:

¹ Vezi Aurelia Bălan Mihailovici, *Dicționar onomastic creștin. Repere etimologice și martirologice*, București, Editura Minerva, 2003.

² G. Gană, în vol. Lucian Blaga, *Opere. 3. Teatru*, ediție critică și studiu introductiv de George Gană, București, Editura Minerva, 1986, p. 591.

³ *Ibidem*, pp. 601-602.

Incursiuni în imaginar

„Subt cortul unor verzi aluni/ aseară stam pe-o bancă singur./ Tu ai venit să-mi spui minuni/ despre fel și fel de lucruri./ Apoi – fără să știu de ce –/ m-ai înțepat drept în genunchi c-un ac,/ și m-ai rugat frumos să-ți fac/ o poezie sau să-ți spun vreo poveste veche,/ subt varătecul alun./ Toată noapte-am așteptat/ îngerul să mi-o șoptească la ureche,/ dar n-a venit decât un pui de drac./ O, negricios răsad/ de neam din Bielograd,/ ești singură o mică poezie,/ cea mai neagră, cea mai vie/ poezie-n sat./ Pentru ce mai vrei deci versuri/ de la un înalt și trist bărbat?”). Și Dinu remarcă în final că Luca găsește „întotdeauna cuvintele cele mai frumoase.”

Slujnica și-l amintește ca pe un copil „așa de bun, n-ai fi scos o vorbă urâtă. Parcă te văd și acum. Mic, mic de tot – te împiedeci de brânduși în livadă și le certai” (nu putem să nu amintim aici imaginea din poezia *Brândușile*. „Tristețea renunțării Dumnezeu o încerca molatic,/ Și lumea toată o făcu,/ sieși străin, c-un gest tomnatic. // O singură mândrie-avu/ gospodărint cenușile:/ în ipostază de amurg/ să-nchipuie brândușile”). Dintr-o ființă dispusă inițial la dialog cu natura, Luca se transformă într-un tânăr trist, prea trist. Autoclaustrarea lui are o cauză: lui Dinu îi mărturisește: „nu mai pot trăi – simt ceva grozav în mine – așa ca o teamă – ca o teamă să nuucid”, iar Tatălui, „am un gând înăuntru prin care mi se scurge tot sângele.” Teama, gândul, viitoarea *faptă*, reprezintă efectul culpei pe care o resimte pentru moartea mamei. În varianta 1925, este explicit faptul că

„slujnica i-a povestit că mamă-sa a murit când l-a născut pe el [...] După ani de zile apoi, nu-i e nici lui limpede cum, s-a înfipt în el ideea că e amenințat să devină ucigaș. Gândul îl chinuie îngrozitor [...] Se ferește de oameni ca să nu aibă vr'un prilej de *alt omor*, cum zice el.”

Întors spre sine, Luca se desprinde de oameni (la fel ca Daria din piesa omonimă). Microuniversul lui se compune din inevitabilul Tată, necesarul Dinu, Slujnica – mamă-surogat și, ulterior, Ivanca, agentul perturbator, elementul venit din afară pentru a-l ajuta să-și *făptuiască fapta* de a cărui iminență este locuit. Antidotul găsit de Luca

Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

este asceza. Pictura lui e populată de arhangheli care-i poartă trăsăturile (Ivanca îl recunoaște în pânze: „Ha! Arhanghelul acesta-i el. Și ăsta-i el. Și ăsta-i el. [...] Sprâncenele, fruntea, lumina – toate sunt ale lui”), cu excepția aripilor. „Prin contrast cu întunecatele sale instincte toate subiectele lui sunt de-o exagerată spiritualitate.”

Tăcerea este pentru Luca o ceremonie (ca-n regulile monastice). Îi acoperă revelațiile sau deschide calea către ele. Lipsa de apetență pentru cuvânt nu l-a caracterizat dintotdeauna, de vreme ce vorbea cu florile. „Bine de cel ce are cuvinte, dar în mine toate vorbele s-au făcut pietre.” Piatra înseamnă cunoaștere, după Meister Eckhart¹. Câteva versuri din poezia *Către cititori*, din volumul *În marea trecere* (1924) par să completeze replica lui Luca:

„cuvintele sunt lacrimile celor ce ar fi voit/
așa de mult să plângă și n-au putut./
Amare foarte sunt toate cuvintele,/ de aceea – lăsați-mă/
să umblu mut printre voi,/ să vă ies în cale cu ochii închiși.”

Cel care *cunoaște* este expus tragicului mai mult decât cel care *știe*, pur și simplu. Luca a asimilat această diferență. Înțelepciunea dobândită prin autocontemplare și cenzură ar putea să pară o *poză* din partea lui. Lupta cu instinctul, cu o ereditate încărcată, lupta cu sine își proiectează efectele pe pânzele pline de arhangheli. Ceea ce a ajuns să *cunoască* Luca este că de îndată ce va ieși din rigoarea pe care și-a impus-o, echilibrul precar se va zdruncina iremediabil:

„ridic un deget – cade zăvorul de pe o poartă ce ar trebui să rămână veșnic închisă. Nu e bine să mai rămân. Toate lucrurile îmi fac rău aici. Nu mai pot. Nu mai pot. Trebuie să plec.”

Poarta este locul de trecere dintre două stări, dintre două lumi, dintre cunoscut și necunoscut și, mai ales, dintre lumină și întuneric. Are și o valență psihologică: nu marchează doar un prag, ci îl și invită pe om să-l treacă... Poarta este o invitație, mascată, la explorare². Luca *nu vrea* să treacă această poartă. Se teme.

¹ Apud. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. 3, p. 82.

² *Ibidem*, p. 113.

Incursiuni în imaginar

Cele două simboluri între care se zbate sunt *lumina și sângele*. Lumina, cu semnificații creștine, corespunde spiritului, cunoașterii, apolinicului, și se regăsește în arta pictorului și în toată... exterioritatea sa. Sângele (Dinu îl numește „al cincilea element”) devenit echivalent cu întunericul în care tânărul refuză să păsească, este vehiculul pasiunilor, căldura, vitală și corporală, dionisiacul, viața. Luca știe că „cineva pe patru labe stă la pândă” în el. Cei zece bărbați din vis sunt „reprezentarea jumătății întunecate a ființei eroului”¹. Dacă ar fi săvârșit *Fapta*, și nu o *faptă*, Luca ar fi devenit al unsprezecelea în acest șir. După Sf. Augustin, „numărul 11 este stema păcatelor”², semnul excesului și al revărsării (fiind alcătuit din zece plus unu), simbol al luptei interioare, al rătăcirii, al transformării legii, al păcatului omenesc, al revoltei îngerilor... Întreaga făptură a lui Luca este un semn al unui conflict virtual, dar poate semnifica, la fel de bine, și reînnoirea ciclului vital (ceea ce se și întâmplă, de fapt, pentru că Luca *renaște*, se salvează, prin faptă).

„Cu Noe, Zamolxe și Luca, problema opțiunii – deși se păstrează la un nivel esențial – își pierde atributul de tragic, dată fiind puterea eroilor de a se domina, de a depăși așadar limita ezitării, nu trecând către cădere sau sinucidere, ci către o nouă condiție”³.

Tânărul pictor optează pentru viață, în urma întâlnirii cu propriii demoni, cu „lumea interioară”. Jung numește acest spațiu „personalitatea nr. 2” („Jocul alternant al personalităților nr. 1 și nr. 2 [...] n-are nimic în comun cu o «scindare» în sensul medical obișnuit. Din contră, el se desfășoară în fiecare individ. Mai ales religiile sunt cele care s-au adresat dintotdeauna personalității nr. 2 a omului, «omului interior»”), echivalentul lui Celălalt⁴. Între „oferta” arhetipurilor și ispita vieții, Luca optează pentru a doua variantă. Plecarea la munte, unde „nu sunt oameni”, promite vindecare și

¹ G. Gană, *op. cit.*, p. 376.

² Apud. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. 3, p. 407.

³ D. C. Mihăilescu, *op. cit.*, p. 53.

⁴ C. G. Jung, *Amintiri, vise, reflecții*, consemnate și editate de Aniela Jaffé, traducere și notă de Daniela Ștefănescu, București, Humanitas, [1996], p. 58.

Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narative

creație. Viață și creație. Însă întâlnirea inevitabilă a celorlalte două componente ale „trinității”, Tatăl și spiritul rău, Ivanca, provoacă latența: „acum nu mai pot să calc peste prag, mi se oprește inima. [...] Pentru toate e prea târziu.” Intervenția salvatoare a lui Dinu anihilează obsesia. Luca este un înger închis în trup, pe deasupra mai este și sexuat, iar cunoașterea aceasta se dovedește pentru el diabolică.

Distanțarea lui Blaga de psihanaliză aduce cu sine și o diferențiere sistematică și punctuală a două concepte: *cenșura morală* și *cenșura transcendentă*. Luca reprezintă cel dintâi concept. Importanței pe care o acorda Freud *rezistenței și refulării*, Blaga îi opune cel de-al doilea concept, care ocupă o poziție axială în construcția sa metafizică. Leonard Gavrilu evidențiază maniera în care Blaga procedează (în *Trilogia cunoașterii*) la negarea oricărei legături între concepția psihanalitică și propria sa concepție, subliniind că

„în viața psihică a omului există – potrivit psihanalizatorilor – o luptă între pornirile instinctive (îndeosebi instinctualitatea) și conștiința morală și că viața psihică din timpul somnului este supusă unei cenșuri morale din partea individului, în așa fel încât visele înseamnă adesea o satisfacere simbolică, moral-cenzurată, a pornirilor inconștiente, respectiva «cenșură morală a psihoanalizatorilor» având loc și în cadrul altor fenomene psihice (amnezii, fenomene psihopatologice)”¹.

Comportamentul ascetic, cenșurat al lui Luca este o expresie a concepțiilor unui Blaga situat încă (în 1924) în orizontul acceptării inconștientului psihanalitic.

În sistemul de (pseudo)relații în care este prins personajul nu-i tocmai ușor de trăit. În umbra Tatălui, personalitatea sensibilă a Fiului (cum este numit în prima ediție a piesei) nu găsește suficient spațiu, nici aer. Așteptările lui s-au convertit, între timp, în tristețe:

¹ Leonard Gavrilu, *Inconștientul în vizajul lui Lucian Blaga. Preludii la o noologie abisală*, București, Editura IRI, 1997, p. 68.

Incursiuni în imaginar

„Nu vin oare din viața ta? Ar trebui să ne înțelegem cu tăcerile cum alții se înțeleg cu cuvintele. [...] De douăzeci și cinci de ani mănânc sufletul pâinii lângă tine. Oh, Doamne. Să nu fie cu puțință nici o punte între noi doi?”

Însă tot Tatăl își salvează Fiul, îl livrează vieții;

„patosul creator al lui Luca se va afirma și se va converti la viață numai prin înfruntarea cu tradiția damnată și cu forța sufocant-demonică a Tatălui. (...) Iată, deci, cum Negativul nu numai că nu distruge, la Blaga, energiile pozitivului, dar le favorizează izbucnirile și, mai ales, împlinirea”¹.

Problema dualismului a fost pusă în discuție, grație episodului când Luca își amintește de povestea în care

„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.”

Interpretările merg în general către bogomilism, perceput ca prezent în mai multe din textele dramatice ale lui Blaga, deci și în *Ivanca*. Sigur că existența unui Tată și a unui Fiu, cu asemenea atribute, precum și a unui înger rău ca Ivanca, deschide posibilitatea unei astfel de discuții. Ugo Bianchi afirmă că

„sunt dualiste religiile și concepțiile de viață conform cărora două principii, coeternă sau nu, întemeiază existența reală sau «aparentă», a ceea ce există și se manifestă în lume”².

Povestea lui Luca se înscrie în această concepție: Dumnezeu și Diavolul au făcut totul în tovărășie, așadar putem vorbi, până la

¹ Dan C. Mihăilescu, *op. cit.*, p. 78.

² Ioan Petru Culianu, *Gnozele dualiste ale Occidentului*, traducere de Thereza Petrescu, cuvânt înainta al autorului, postfață de H.-R. Patapievici, Editura Nemira, 1995, p. 23.

Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

acest punct, de dualism în *Ivanca*. Dualismul își are propriile mituri. Sisteme gnostice ca marcionismul, maniheismul, paulicianismul, bogomilismul sau catharismul se sprijină și pe mituri care n-au legătură cu creștinismul, deși și creștinii și dualiștii utilizează aceleași scrieri, aplicându-le exegeze diferite.

Cum se configurează, așadar, pornind din mit, relația Tată-Fiu? *Geneza* pe care o rostește Tatăl la începutul piesei ar trebui să dea câteva indicii: *vântul* este un *artizan* al lumii descrise de el (*vântul „sufală”, „adoarme”, „trezește”, „mănâncă”, „dezbracă”, „zvântă”, „se furișează fierbinte”*), iar în bogomilism, Diavolul are acest rol, el meșterește lumea plecând de la elementele preexistente, arată I.P. Culianu¹. De asemenea, bogomilismul insistă asupra atotputerniciei divinității bune. Tatăl spune (râzând!) că în a șaptea zi „Domnul se odihnește și zice: sunt bune și frumoase toate foarte”, dar nu reiese din text că El le-ar fi făcut, ci doar că le aprobă, adică le *îngăduie*. În ipostaza celui pentru care „o turmă de mâncători de ghindă n-ar ajunge să bag în ei toți necurații din tine, Marie!”, Tatăl „pozează” într-un soi de Fiu gândit în grilă negativă, sau măcar ironică, dând astfel dovadă de un camuflat docetism. Bogomilismul este caracterizat de antisomatism (ca având aversiune pentru trup), însă Tatăl din *Ivanca* nu are această trăsătură, dimpotrivă. El este *concupiscent*, iar acesta este singurul lucru considerat cu adevărat rău în doctrina bogomilă. Concupiscentei i se opune encratismul, iar Luca este cel care face dovada acestei trăsături. Pe de altă parte, mama lui (a Tatălui, adică), era o preoteasă „țarancă, sănătoasă și nebună, de sat. [...] Umbla totdeauna cu pistolul cela la ea. Chiar și la biserică. Uneori împușca spre cer și striga: vivat, să trăiască dracu!”², așadar originea lui este una din zona diabolicului. Taurul, berbecul, broasca țestoasă sunt indicii care trimit la primordialitatea simbolică a acestui personaj. Am putea spune despre el că este un Demiurg, fără a fi Dumnezeu *Genezei* rostite la început, desigur. *Vântul*, duh larg și nebun țâșnit din nările lui (a ceea ce reprezintă el, mai exact), este suflul pe care îl aruncă peste lume. Tatăl din *Ivanca* nu are un Fiu după chipul și asemănarea lui. Deși îl lasă să-și trăiască patimile care

¹ *Ibidem, passim.*

Incursiuni în imaginar

i se cuvin pentru a fi mântuit, adică *sahvat*, Tatăl nu are atributele unei divinități bune, eventual pe ale unei divinități drepte, fiindcă știe că trebuie să se întâmple ceea ce trebuie să se întâmple, astfel ca Fiul să poată trăi (secvența celor zece strămoși poate fi interpretată ca *metensomatoză*, reîncarnarea aceluiași suflet în corpuri noi, pentru ispășirea vinei de a se fi născut). Tatăl nu-i în totalitate Rău, dar nici Bun. Între sistemele gnostice, bogomilismul insistă asupra răutății Demiurgului lumii. Îngerul inocent, Luca, cel care nu a făcut nimic rău și se străduiește să se păstreze așa, a fost înșelat de îngerul vicelan, Ivanca, și nu va putea depăși condiția blestemată a rasei sale decât prin encratism și asceză. Culiianu a demonstrat că bogomilismul este, până la urmă, o mitologie pseudo-dualistă. În *Ivanca* există indicii care duc la bogomilism, dar și aspecte care-l eludează, așadar am putea numi pseudo-bogomilism ceea ce ne oferă piesa.

Încărcătura mitologic-simbolică și spirituală a personajelor demonstrează, încă o dată, valențele interpretative multiple ale textului blagian. Cuvintele din 1938, ale lui Vasile Bănciță, din *Lucian Blaga, energie românească*¹, își mai păstrează încă o neștirbită actualitate:

„Când românii se vor ridica la nivelul spiritual al dramelor în chestiune, se vor fi vindecat de unele neajunsuri de psihologie [...] e vorba de deosebirea între *dramatismul psihologic* și *dramatismul spiritual*. Epoca noastră lucrează în general cu cel dintâi [...] și se îndepărtează de cel din urmă. Dramatismul spiritual poate să aibă defecte din punctul de vedere al construcției scenice, poate fi chiar aparent static ori pur și simplu nereprezentabil, căci metafizicul nu poate deveni chip cioplit ori devine numai în simboluri, aceasta nu-l împiedică însă să aducă mari și fecunde obsesii dramatice [...] și lucrează cu un dinamism de transfigurare.”

Bibliografie

- BLAGA, Lucian, *Opere. 3. Teatru*, ediție critică și studiu introductiv de George Gană, București, Editura Minerva, 1986.
BLAGA, Lucian, *Zări și etape*, București, Editura Minerva, 1990.

¹ Apud. Dan C. Mihăilescu, *op. cit.*, p. 22.

Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

BĂLAN Mihailovici, Aurelia, *Dicționar onomastic creștin. Repere etimologice și martirologice*, București, Editura Minerva, 2003.

BĂLU, Ion, *Opera lui Lucian Blaga*, București, Editura Albatros, 1997.

BĂRBULESCU, Titus, *Lucian Blaga. Teme și tipare fundamentale*, București, Editura Saeculum I.O., 1997.

BRĂTESCU, G., *Freud și psihanaliza în România*, București, Humanitas, 1994.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, vol. 1-3, București, Editura Artemis, [f.a.].

CUBLEȘAN, Constantin (coordonator), *Dicționarul personajelor din teatrul lui Lucian Blaga* Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2005.

CULIANU, Ioan Petru, *Gnozele dualiste ale Occidentului*, traducere de Thereza Petrescu, cuvânt înainta al autorului, postfață de H.-R. Patapievici, Editura Nemira, 1995.

GANĂ, George, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, București, Editura Minerva, 1976.

GAVRILIU, Leonard, *Inconștientul în viziunea lui Lucian Blaga. Preludii la o noologie abisală*, București, Editura IRI, 1997.

JUNG, C.G., *Amintiri, vise, reflecții*, consemnate și editate de Aniela Jaffé, traducere și notă de Daniela ȘTEFĂNESCU, București, Humanitas, [1996].

Micu, Dumitru, *Istoria literaturii române. De la creația populară la postmodernism*, București, Editura Saeculum I.O., 2000.

MIHĂILESCU, Dan C., *Dramaturgia lui Lucian Blaga*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1984.

Paleologu, Alexandru, *Teatrul lui Lucian Blaga*, în vol. *Lucian Blaga interpretat de ...*, studiu, antologie, tabel cronologic și bibliografie de Emil Vasilescu, București, Editura Eminescu, 1981, col. „Biblioteca critică”, pp. 193-210.

PETRESCU, Camil, „*Fapta*” de *Lucian Blaga*, în *Teze și antiteze*, ediție îngrijită de Florica Achim, București, Editura 100+1 Gramar, 2002, pp. 157-159.

TODORAN, Eugen, *Lucian Blaga – Mitul dramatic*, Timișoara, Editura Facla, 1985.

VAIDA, Mircea, *Lucian Blaga. Afinități și izvoare*, București, Editura Minerva, 1975.

Incursiuni în imaginar

~~~~~

**Georgeta ORIAN:** Conferențiar universitar dr. la Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia, România, Facultatea de Istorie și Filologie, Departamentul de Filologie. Doctor în filologie din 2007 cu o teză despre literatura exilului românesc. Cursuri și seminarii de literatură română interbelică și postbelică, literatura exilului, etnologie și folclor. Membră a Centrului de Cercetări Filologice și Dialog Multicultural (din UAB). Membră a Asociației de Literatură Generală și Comparată din România (ALGCR) și a Asociației Române de Istorie a Presei (ARIP). Volume de autor: *Vintilă Horia – privire monografică* (Alba Iulia, 2000), *Vintilă Horia, un scriitor contra timpului său* (Cluj-Napoca, 2008); volume colective: *Diționarul personajelor din teatrul lui I. L. Caragiale* (coord. Constantin Cubleșan; Cluj-Napoca, 2002, 2012<sup>2</sup>), *Diționarul personajelor din teatrul lui Lucian Blaga* (coord. Constantin Cubleșan; Cluj-Napoca, 2005); *Presă românească și ideea națională. Diționar, antologie, studiu, dosar critic* (coord. Mircea Popa; Alba Iulia, 2006); articole, studii critice și recenzii în volume colective și în periodice culturale și științifice din România și din afara ei. Domenii de interes și cercetare: literatură, istorie și critică literară, istoria mentalităților, etnologie etc.