

ANTON PANN BY LUCIAN BLAGA. POVESTEA VORBEI VS. CÂNTUL MUT

Lucian Vasile Bâgiu

Senior Lecturer, PhD, Lund University

Abstract: “Anton Pann” (1945), Lucian Blaga’s last drama is highly autobiographical. When writing about the popular poet, musicologist and composer Anton Pann, about his love for life and his sacrifice for his literary work, Lucian Blaga is writing, more than ever, about himself. “The Story of the Word” is to be made up out of the people’s proverbial sayings brought together by Anton Pann. The book becomes an artistic expression of the Romanian apriorism, of the ethnical genius in a balance realm. This is possible for the autochthonous “mioritic” space has preserved its connections to the magic even in the modern prosaism. The contacts with the age of the superstition, of the myth are not lost forever. The poet finds himself in a tragic state, caught between vow and denial. Just like Manole the Master Mason, he has both the awareness he is predestinated for the daimonic mission to create and the intuition he cannot dissociate the act of creation from the most specific feeling of human life, which is to be sacrificed, the love. On the night he creates “The Silent Song” the poet gives away everything for his work. The poet is anchored both in the near horizon and “beyond”, bearing both the human bit and the daimonic predestination in his genius nature, leaving from history and making a halt, eternally, into the story.

Keywords: Anton Pann, The Story of the Word, The Silent Song, creation, artist, sacrifice, life, love.

Ultima dramă scrisă de Lucian Blaga a rămas nepublicată antum și de aici speculațiile că ar constitui doar un crochiu. Stângăciile stilistice și aspectul de produs literar nefinisat nu pot însă constitui un argument suficient pentru desconsiderarea unui manuscris redactat de autor într-o a doua variantă, gest care presupune măcar un minim de reflexie asupra actului de creație, asumat cu responsabilitate ca atare și nemodificat până la finele vieții, timp de șaisprezece ani. Drama blagiană a anului 1945 face notă discordantă dacă o raportăm la scriitura celorlalte opt piese, excepție *Daria*, și tocmai această excepție ne poate oferi perspectiva pertinentă. Observam în capitolul rezervat *Dariei* că autorul nu s-a delimitat de drama sa psihanalitică, altfel destul de derutantă, ba dimpotrivă, o considera chiar superioară piesei *Ivanca*. Dacă în *Daria* ceea ce surprinde neplăcut rămâne banalitatea aparentă a temei și artificiozitatea replicilor protagoniștilor, în *Anton Pann* subaprecierea e determinată de simplismul, aparent și amăgitor, al dezvoltării conflictului factologic și al replicilor ce-l susțin. Într-o oarecare măsură, cele două drame se aseamănă doar prin ceea ce le descalifică: absența dimensiunii esteticului. Observam că *Daria* poate fi revalorizată dacă ne oprim exclusiv asupra esenței ideatice. Tot

nucleul ideologic salvează și drama *Anton Pann*, în acest caz importanța ei constând și în valoarea autobiografică, întrucât Anton Pann se constituie în mod evident într-un „simbol poetic”¹, expresie a „geniului nostru etnic”². Și ca un posibil argument suplimentar pentru menținerea limbajului nestilizat, oferim o accepție a poeziei primitive: „poezia secolelor primitive era colectivă în sensul că poetul nu compunea pentru o clasă cu care n-are de a face, ci numai pentru «colectivitate». Trebuia ca în lucrarea sa el să țină seama de gusturile și preocupările acestei colectivități. Poezia primitivă era deci o poezie eminentemente socială.”³. Amintim cu își califica rapsodul Anton Pann culegerea de istorioare: „de la lume adunate și lumii iarăși date”. E foarte posibil ca dramaturgul Lucian Blaga să fi construit și să fi păstrat programat un limbaj simplist, folcloric, al creației sale culte, pentru a se menține cât mai aproape de spiritul popular, social al scriiturii lui Anton Pann. „În Anton Pann s-a încarnat întâia și ultima oară proverbul românesc: apariția lui e în felul său desăvârșită (...) nu s-a mai găsit un al doilea amator, care să trăiască în aceeași măsură proverbul, să aibă același tact, aceeași dragoste în întrebuintărea lui, ca Anton Pann”⁴. Însă drama lui Blaga se abate enorm de la datele biografice, și aceasta întrucât autorul urmărește exprimarea propriilor sale neliniști existențiale și ideatice prin intermediul unei ultime drame în care se regăsesc multe din amprentele unui lung periplu anterior.

Prima dintre acestea este consacrarea eroului inițiat: „Vedeți voi raza asta, măi blajinilor? O poți pipăi ca o întrupare de sus! O poți prinde cu mâna!”. „Minunea” de lumină ce coboară este o expresie a perspectivei sofianice, fenomen ce poate fi conștientizat doar de cel inițiat în absolut, omul care se apleacă peste margine: „Te uitați cam ducăuș adineauri – până dincolo de pereți!”; „ai cam ieșit din matcă – de-o vreme”. Totodată Anton Pann este și determinat să devină parte din acest absolut, are intuiția că, mai devreme sau mai târziu, va purcede către calea supremă: „Anton Pann, te cheamă clopotele de la biserică!”; „zilele trec și nu mă-ndur să plec!”. Eroul trăiește un impas de moment, refuză să intre în legendă; asemănător indeciziei lui Avram Iancu de a porni în vreo direcție în crâșma lui Erji, Anton Pann adastă în crâșma Nușcăi, într-o zi de duminică. Precizarea duminicii devine importantă dacă ne vom referi la afirmațiile Moșului din *Arca lui Noe*: „omul e făptură de Duminică! Buruiană de sărbătoare! Cu omul începe altă poveste. El e făcut după chipul și asemănarea cuiva și e pus într-o slobozenie. Iar slobozenia încurcă multe socoteli”. Fiind duminică și „făptură de Duminică”, Anton Pann are la rândul său „slobozenie”, adică liberul arbitru, frântura de umanitate din pricina căreia ezită să se angajeze definitiv în „Marea poveste” a vorbei.

Crâșma Nușcăi, numită „La Povestea vorbei”, reprezintă spațiul magic specific dramaturgiei blagiene, asemănătoare în acest sens „cetății de hotar” din *Cruciada copiilor* sau Apusenilor din *Avram Iancu* ori morii lui Noe din *Arca lui Noe*. Apartenența crâșmei la magic e sugerată de însăși denumirea sa care include afirmarea accesului la poveste. Însă magicul se complică în momentul în care se referă la logos: „Povestea vorbei” presupune proiectarea în mitologia originară, generatoare de ontologie prin logos, cei care adastă în crâșmă viețuiesc nemijlocit în sacral și primordial. Cea care o patronează, Nușca, este, desigur, „fata din poveste!

¹ Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mitul dramatic*, Timișoara, Ed. Facla, 1985, p. 190.

² Lucian Blaga, *Apriorism românesc* în vol. *Spațiul mioritic*, București, Ed. Humanitas, 1994, p. 218.

³ A. H. Kroppe, *La Genese des mythes*, Paris, Ed. Poyot, 1938, p. 18, *apud* Eugen Todoran, *op. cit.*, p. 190.

⁴ Lucian Blaga, *Studiul proverbului* în vol. *Ferestre colorate* în vol. *Zări și etape*, text îngrijit și note bibliografice de Dorli Blaga, București, Editura pentru Literatură, 1968, p. 316-317.

Fata dintre cele două-mpărății, a Neamțului și a Turcului!”. Situația crâșmei între două împărății nu ne poate determina decât să o considerăm tărâm de cumpănă: „noi nu ne găsim nici în apus și nici la soare răsare. Noi suntem unde suntem: cu toți vecinii noștri – pe un pământ de cumpănă”⁵. Crâșma „La Povestea vorbei” pare a fi întrupare a apriorismului românesc, replica artistică a acestuia urmând a fi cartea *Povestea Vorbei*. Cartea în sine va fi alcătuită din preluarea zicalelor populare de către Anton Pann, după cum o dovedește avalanșa de proverbe debitate de Bidu cu gura plină, erudiție folclorică în fața căreia Pann nu poate decât să constate: „Au curs bine zicalele din gura păcătosului, gata înmănunchiate și gata de tipar”. Ne reamintim cum definea filosoful Blaga apriorismul românesc: „nu înseamnă altceva decât o circumscriere filosofică mai pregnantă a afirmației despre existența unor factori stilistici activi care-și pun pecetea neîndoielnică pe produsele geniului nostru etnic”⁶. „La Povestea vorbei”, „la așa încrucișare de drumuri se-ntâmplă multe și se mai află câte ceva”; aici Anton Pann își va întâlni umbra: haiducul Groza.

Haiducul Groza este un om intrat deja în legenda populară, Anton Pann închinându-i un cântec din care aflăm tărâmul în care adastă proscrisul: „Ziua el și-aprinde vatră / între iezero și piatră”. „Vatra” haiducului se identifică cu natura primară, astfel Groza reprezentând tinerețea primitivă a ontologiei, mai apropiată de absolut, după cum sugerează prezența iezerului, „ochi al lumii” în care cerul poate fi contemplat pe pământ, în care transcendența se înfiripă în contingentă. Iezerul este un motiv frecvent în lirica blagiană, prezent în *Tulburarea apelor* și în *Arca lui Noe*. Haiducul sălășluiește „pe tavă de mușchi verde, în margine de stejariș. Acolo-i hotarul fără de statornicie al lui Groza”. Așadar tărâmul său e unul de cumpănă, care cunoaște tentația ancestralului magic. Proscrisul însuși este o entitate magică: „Are fantezie haiducul! Pe poezi îi scutește de orice osteneală de a mai născoci basme”, adică este el însuși o făptură de basm. Dacă prima întâlnire cu Anton Pann se va produce duminică, interesant este și faptul că „haiducul Groza își încearcă loviturile numai duminică sau în zilele de sărbătoare”, adică acționează când are liberul arbitru, omul având slobozenie tocmai pentru că e făptură de Duminică... Coincidența între Pann și Groza, între poet și haiduc, pare a ține și de liberul arbitru, nu doar de daimonie, după cum se va vedea Haiducul Groza este pretutindeni și nicăieri, o făptură ce pendulează între statutul de nălucă ori aievea, lasă în urma sa umbră, zvon și dor. „Zvon” ține de povestea vorbei, astfel apropiindu-se de făptura lui Anton Pann. Dar o identificare între cei doi devine mai evidentă prin raportul la umbră și dor. Dorul este acela de ancestral, prima apariție a lui Groza fiind aceea disimulată în Ursar, iar faptul nu este întâmplător, întrucât ursarul constituie omul inițiat și păstrător al ancestralului, personaj din galeria Mumei pădurii din *Avram Iancu*; Ursarul apare pentru a ura bun venit lui Anton Pann, pentru a-l consacra.

Ursul mai apăruse în pantomima *Înviere*, semnificația dansului ursului putând fi legată de ieșirea acestuia din hibernarea temporară și întâmpinarea unui nou ciclu al luminii, simbolic întâmpinarea lui Anton Pann. Și aici Ursul joacă, Ursarul cântând din cimpoi, ceea ce ne trimite către orfic, ce ține totodată de cenzura transcendentă, evidentă în cazul lui Noe, dar ține și de împlinirea Ființei prin Cântec, dobândirea „viului contur / în armoniile treptat depline” cum afirma poetul în *Unde un cântec este*. Dacă Avram Iancu avea permanent și pistolul asupra sa,

⁵ Idem, *Apriorism românesc* în vol. cit., p. 219.

⁶ *Ibidem*, p. 217-218.

expresie a liberului arbitru sau a dionisiacului, se poate presupune că și haiducul Groza va fi având pistolul său. Dar principala funcție a apariției lui Groza ca Ursar este aceea de a sugera trăirea lui Anton Pann de către principiul suprem, consacrarea acestuia prin daimonie. Ursarul îi cere Ursului să arate „unde sălășluiește Sfântul Duh!”: „ursul s-apeacă și-l linge pe Anton Pann pe frunte”. Dacă în *Avram Iancu* Muma pădurii este șamanul descins din preistorie, în *Anton Pann* eroul e investit de preistoria însăși, de ancestral, prin spiritul totemic al Ursului. Cugetul lui Anton Pann e trăit de Sfântul Duh, așadar *Povestea Vorbei* va fi o creație așezată sub auspiciile absolute, similară cu arca lui Noe, mănăstirea lui Manole. Ursarul exprimă în cuvinte gestul Ursului: „Acolo sălășluiește Sfântul Duh, chiar acolo” și concluzia inerentă: „Ești alesul, jupâne Anton Pann! Asta vrea să-ți spună pe limba lui dobitocul!”. „Alesul” va avea însă o soartă împovărătoare, ca toți inițiații blagiene. Se va consuma „în ritm grăbit de tragică baladă, vieți scurte repede mistuite de demonicul sălășluit în ei ca o fatalitate de neînlăturat”⁷.

Anton Pann se va identifica, la nivel ludic, cu haiducul Groza căutat de panduri: „să nu trageți, panduri, că încă nu mi-am scris testamentul”. Am relevat ludicul ca o modalitate specifică dramaturgiei blagiene de a exprima prin detensionare esențele grave, de la jocul copiilor daci din *Zamolxe* și zidirea Mirei în *Meșterul Manole* până la jocul de șah al lui Radu din *Cruciada copiilor* și planul arcei în *Arca lui Noe*. Și aici ludicul maschează o esență a dramei, căci Anton Pann nu „nu umblă cu șoalda și cu prefăcătorii”, ci chiar reprezintă, împreună cu haiducul Groza, frânturi ale uneia și aceleiași făpturi: omul descins din absolut. Dacă pe fruntea lui Anton Pann locuia Sfântul Duh, și haiducul Groza are valențe absolute: nefiind de găsit nicăieri, Spuderca afirmă, ludic, schimbarea acestuia în cimpoi. Astfel Groza este asimilat sursei a însuși Cântecului magic, ființa proiectată în cântec fiind aspirația supremă a poetului în *Lăcaș*: „Locuiesc într-un cântec de pasăre”. Ambii reprezentanți ai absolutului în zodia umanului, Anton Pann și haiducul Groza vor fi identificați unul cu celălalt pe tot parcursul dramei: Nușca îi spune „Semeni, Anton Pann, dar numai când îmi suflă mie cântece de lume!”, stabilind și deosebirea complementară a celor doi: haiducia lui Groza presupune fapta socială, cea a lui Anton Pann – creația artistică, după cum afirmă just Anton Pann însuși: „Este în Brașov unul singur care ar putea să le facă la fel isprăvile, nu cu fapta, dar cu închipuirea, și-acela sunt eu, Anton Pann!”, „Am s-o iau pe urmele haiducului! Într-un fel, începutul l-am și făcut, fără voia mea” se lamentează Pann, având premoniția și conștiința intuitivă că soarta îi e predestinată.

Ce-a de-a doua întâlnire dintre ego și alter-ego are semnificații adiacente: „Alta era să fie soarta mea, alta! Dar, pesemne, mi-a furat-o cineva. Mi-a furat-o haiducul Groza!” continuă a se lamenta Pann, moment în care apare poștașul Panțu, cea de-a doua deghizare a haiducului, la rândul ei nelipsită de semnificații: poștașul este cel care aduce vestea. Intrarea poștașului imediat după replica adresată lui Pann „Poate ți-a intra Dumnezeu în voie!” consacră, o dată în plus, predestinarea și fatalitatea daimonică a poetului. Coana Safta sintetizează rolul poștașului, pe care noi îl vom înțelege cu referire la soarta lui Pann: „Ai adus răvașe și duci nădejdi!”.

Cea de-a treia întâlnire dintre cei doi se va petrece într-un moment crucial pentru poet. Acum haiducul Groza este Paznicul de noapte, iar ceea ce păzește el nu e cetatea Brașovului, ci viața lui Pann, și pe bună dreptate, căci poetul e împușcat pe la spate de Napoleon Furnică, un înamorat gelos și laș cu care intrase într-un involuntar conflict de interese pentru o „floare”,

⁷ Lucian Blaga, *Demonicul ca fatalitate în Daimonion* în vol. *Zări și etape*, p. 233.

o fecioară preafrumoasă, sursă de inspirație poetică. Semnificația apariției lui Groza este aici și mai complexă. Este, în mod evident, spiritul protector al lui Anton Pann, căci îl scapă cu viață. Dar Paznicul de noapte pare a împrumuta ceva din semnificația lui Caron, afirmație ce poate fi susținută prin vorbele Paznicului însuși, împovărat cu o sarcină imensă: „Și umblu, cu pași grei, târâș, prin cetate – parcă aș duce în spate veacurile”, deși el însuși se grăbește să-și disculpe moștenirea gravă și grea: „Nu te speria, Anton Pann, eu nu sunt moartea (...) sunt paznicul de noapte, atâta tot”. Argumentul mai convingător ar fi spusele poetului, care crede, în mod repetat, că Paznicul îl conduce către moarte: „Hans, dumneata esti ... moartea!”; „Vrei să mă duci?”; „Moartea îmi scoate papucii și haina”; „Du-te Moarte peste drum, la casa din față...”. Paznicul de noapte este o versiune antinomică a lui Caron, în sensul că îl preia pe Anton Pann și-l trece un prag, dar nu spre moarte, ci înapoi spre viață. În acest context de incertitudine a ontologiei se oprește ceasornicul, prilej cu care motto-ul volumului *În marea trece* își află o soluție paradoxală. În 1924 poetul implora: „Oprește trecerea. Știu că unde nu e moarte, nu e nici iubire, - și totuși te rog: oprește, Doamne, ceasornicul cu care ne mășori destrămarea”. În 1945 dramaturgul, tot prin vocea unui poet, imploră: „Și ceasul - s-a rupt – i-atârnă greul până-n fundul pământului. Singur sunt. Doborât și pustiit. Cel puțin ceasul de-ar învia, să-mi ție de urât”. Dorința anterioară a poetului s-a transformat în faptă împlinită, prilej cu care însă omul nu se poate constata decât singur, doborât, pustiit. Suspendarea trecerii nu este o soluție pentru individ, sinele nu se mai poate petrece, nu-și mai poate valoriza „timpul rostitor”, pentru a folosi o sintagmă a lui Noica. Când ceasornicul e oprit, omul se constată și fără iubire, soția sa Ioana tocmai l-a părăsit, și fără moarte, viața îi e suspendată în sterilitate și neîmplinire. În cruntă deznădejde, poetul își dorește tovărășia ceasului reînviat, „să-i ție de urât”. La maturitate, Lucian Blaga exprimă artistic faptul că destrămarea sinelui este strict necesară pentru dobândirea „viului contur”, pentru împlinirea în absolut, „în armoniile treptat depline”.

Începând din acest moment, Anton Pann are tot mai adesea premoniția morții: „cu gândul mă port spre alt tărâm”; „Cine să se târască? Până unde și cum? Mai sunt eu – aici? N-am plecat? Toate mi s-au dus – obrazii și puterea! Ce-a mai rămas din mine? Nimic!”. Pare un ecou al vorbelor lui Avram Iancu: „Eu nu mai sunt”. După ce este concediat de către episcopie din postul de cantor, în urma publicării a mai multe volume de scrieri laice, Pann declară: „Cel puțin mă despart fără păreri de rău de lumea aceasta cu grădini atâtea și cu lumini, cu beznă și cu prăpăstii! E multă frumusețe aici și mult cutremur! Toate împrejurările se leagă împotriva mea, așa ca să nu-mi pară rău că mă despart. Mi se face ușoară – plecarea, parcă m-ar lua cineva de subțiori și-ar prinde aripi”. Se poate distinge vocea auctorială, relațiile lui Blaga însuși cu ortodoxismul fiind foarte tensionate, până la o ironie fină prezentă în text, din care se subînțelege caracterul discutabil al divinității creștine: „Dacă Visul Maicii Domnului ar avea și un autor, i-ai spune că ...”. Cum autorul visului nu există, nu ai ce să îi spui... Anton Pann se întâlnește pentru ultima dată cu haiducul Groza în noaptea în care moare, noapte în care, la modul simbolic, poetul îmbracă hainele lui Groza și apoi abandonează masca înainte de a rosti ultimele cuvinte: „Mi-e dor cumplit...”. Dor de absolutul către care purcede purtat fiind de haiducul revenit sub înfățișarea poștașului Panță pentru a duce ultimele nădejdi: „Îl ducem acasă pe umeri – vom trece noaptea prin cetate – El va ține ochii deschiși în sus, și va ști că mergem după drumul robilor ...”.

Dar drama *Anton Pann* ascunde multe alte semnificații. Una dintre acestea se referă la devalorizarea magicului și a spiritualității în timpurile moderne, demitizarea poveștilor

originare. În acest sens Coana Safta joacă rolul unei Madame Sosostriș din poemul lui T. S. Eliot *The Waste Land*, oferind soluții false impasurilor erotice ale ființelor din cetatea Brașovului. Mai periculos este că ea și-l arogă de șase ani, în piesa blagiană, pe Anton Pann, într-o operă de falsificare a Erosului și ontologicului. Poetul apare astfel arestat spiritual în epoca modernă, compunând stihuri la comandă și nu lirism autentic. Din această perspectivă cetatea Brașovului e divulgată ca un tărâm în care magicul agonizează, deturnat în scopuri ignobile. Astfel *Anton Pann* se apropie ca semnificație de dramele blagiene psihanalitice „ale zilelor noastre”, în care ființa nu mai are o comunicare genuină cu fondul absolut al Firii: „Amoroasă cetate! Primăvara plutesc aici prin văzduh stihurile, ca toamna funigeii!”. Cetatea este idealizată doar de Coana Safta, care nu o poate consacra decât negativ, ținând cont de falsitatea proprie-i persoane. De altfel Anton Pann o și sancționează drastic, printr-o ironie sarcastică: „Parcă vorbești de pe cea lume! Ți-ai însușit tonul sublim! Dar oare de ce n-ai spune școalei matale pe nume? Zi-i «Spitalul amorului», și ne-am înțeles!”. „Spitalul amorului” sugerează tocmai agonia Erosului în vremurile moderne, devitalizarea acestuia de autenticitate. Diferența între cei doi o stabilește clar poetul veritabil: „ce-ți pasă că-ntr-o zi în raiul matale eu am să dau peste dracul?”. În acest context, cartea programată de Pann, *Povestea Vorbei*, se va constitui într-o recuperare și revalorizare a ontologicului modern, aparent prozaic, prin proiectarea acestuia în plan artistic. Va reprezenta un receptacol similar arcei lui Noe, o nouă șansă oferită vieții: „Și are să fie *Povestea Vorbei* o carte în care înțelepciunea se toarce singură, ca poveștile din *O mie și una de nopți!* Va miroși cartea, îmbelșugat și peștriș, ca piața de lângă Turnul Sfatului, cu adieri și verdețuri și pește, de cașcaval, de garoafe și mătăsurii și vor suna vorbele precum galbenii zarafilor, cari stau cu șetrile în șir, schimbând florini austrieci cu ruble rusești și cu parale otomane. Și *Povestea Vorbei* va fi hotarul dintre Apus și Răsărit!”. Adică se va institui în expresie artistică a apriorismului românesc, a geniului nostru etnic, pe un pământ de cumpănă. Și aceasta este posibil întrucât spațiul mioritic și-a păstrat tangențele cu magicul chiar și în prozaismul modern, legăturile cu vârsta eresului, a mitului, nu sunt definitiv pierdute: „Noi nu suntem de pe când poveștile, ci mai dincoace cu vreo două-trei zile!”. Anton Pann este cel indicat să dea glas geniului etnic al poporului întrucât el se identifică cu soarta acestuia: „întâmplările din țara asta au totdeauna câte-un cârlig și în soarta mea”.

Probabil că dimensiunea cea mai ambițioasă a ultimei drame blagiene se dorea a fi relevarea condiției tragice a poetului, surprins între făgăduință și tăgadă, între conștiința predestinării sale cu misiunea daimonică de a crea și intuiția că nu își poate disocia actul creației de cel mai specific sentiment al vieții, iubirea. Viața și creația fuseseră surprinse într-o paradigmă a antagonismelor încă din *Meșterul Manole*. Ne vedem nevoiți să recunoaștem că dramaturgul nu reușește să alcătuiască o nouă capodoperă dramatică în *Anton Pann* în ceea ce privește expresia artistică a acestei disocieri din sufletul creatorului. Deși fiorul liric nu lipsește nici în cazul *Anton Pann*, esteticul este departe de împlinirea anterioară, poetul balcanic are savoare, dar este inferior creatorului mioritic, fie și în ceea ce privește postura tragică. Poetul balcanic își recunoaște misiunea funciară a ființei sale: „Eu nu-s nimic! Eu nu sunt decât Anton Pann, poet și cântăreț de strană!”. „Poet și cântăreț” sugerează că Anton Pann e hărăzit cu daimonia unei duble creații, a cuvântului și muzicală, transformându-și astfel versul în cântec. Departe de a fi „nimic”, Anton Pann, tinde să reprezinte totul: „de lumina din dosul frunții nu mă pot lipsi!”. Lumina din dosul frunții e deja identificată de către Urs cu Sfântul Duh, poetul e mult mai mult „decât” personajul istoric. Ambii vor intra într-o lume a mitologiei românești,

în care simpla evocare a numelui lor va activa conștiința „geniului nostru etnic”: „Anton Pann...” sunt, nu întâmplător, ultimele sonorități ale dramei și ale dramaturgiei blagiene.

Inițial eroul trăise tentația anonimatului: „Cântecul ți l-au tipărit, dar numele – nu!”, anonim determinat voluntar de creator: „Eu sunt vinovatul, care le-am trimis poezia așa – fără nume!”. Anonimatul constituie o modalitate, discutabilă, de a dobândi accesul la absolut, la nemurire, strict prin intermediul creației, creatorul nefiind relevant. Atitudinea nu e străină eseistului Blaga și ar constitui o soluție opusă individualismului: „Gânditorii se simt așa de mult în dependență unul de celălalt și sunt așa de puțin stăpâniți de orgoliul individualității, că nu-și înseamnă numele pe răbojul vremii; individualitatea ține doar de împărăția iluziei, individualitatea e «maya». Anonimatul se declară aici, ca mod inevitabil al spiritului și se desprinde din pornirile cele mai adânci, ce însuflețesc viața trăită în mistice contemplații”⁸. Plecând de la acest colectivism spiritual al înțelepciunii indice, Blaga încearcă să susțină transcenderea individualului ca o modalitate de a-ți apropia absolutul la modul estetic prin expresionism: „Expresionismul *exagerează* uneori acest individual, cum de altfel îl poate și complet *înlătura* (...). Aci, în acest «supraindividual» e punctul decisiv și rodnic, de unde se poate încerca o definiție. De câte ori o operă de artă redă astfel un lucru încât puterea, tensiunea interioară a acestei redări transcendează lucrul, trădând relațiuni cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul, avem de-a face cu un produs artistic expresionist”⁹. Pentru Blaga „a crea întru absolut înseamnă a crea anonim, a fi impersonal, colectiv”¹⁰. Deși ar fi oarecum hazardat să argumentăm apartenența ultimei drame blagiene, datând din 1945, la curentul expresionist, putem să susținem că dramaturgul încă încearcă să atingă absolutul prin colectivismul spiritual, întrucât, deși numele lui Anton Pann dăinuie ostentativ, la finele dramei, acesta rămâne în conștiința spirituală a neamului tocmai ca o expresie simbol a geniului etnic, a colectivismului spiritual, a valențelor stilistice ale apriorismului românesc. Anonimatul este o soluție nu când creatorul este uitat ca identitate creatoare, ci atunci când se confundă cu spiritul neamului. În această perspectivă Anton Pann poate fi asimilat simbolului poetic blagian. Dar, ceea ce-l înlanțuie pe creatorul blagian este, veșnic, iubirea, aici reprezentată de Ioana, soția lui Anton Pann: „N-am avut în viață decât o singură primăvară, primăvara când am cunoscut grădinile Ioanei mele!”. Ioana pare o reminescentă a aceleiași soții de creator, Mira Meșterului Manole: „Tu, Ioana, tu poți să rămâi ceea ce ești. Lumină, numai lumină!”; „Mira, tu ești lumina omului” afirma, anterior, Manole. Mai mult decât „puritatea însăși”¹¹, Ioana este principiul Vieții imposibil de disociat de cel al Creației, ba, eventual, chiar opus acestuia: „Toți prometeii lui Blaga sunt înlănțuiți: de o femeie, de pământ ... Și în femeie – mamă sau soție, nebună sau amantă – realizează el principiul de apărare a vieții împotriva dumnezeirii ...”¹². Cert este că Anton Pann are conștiința că ambele, Iubirea și Creația, îi sunt sortite și nu poate alege între ele fără a se dezintegra ontologic: „Te iubesc Ioana. Pe tine și cântecul, gluma și tristețea, și iarăși pe tine! (...) Dumnezeu m-a ademenit cu tine și cu cântecul!”. Anton Pann merge până la

⁸ *Idem*, *Probleme estetice*, în vol. *Zări și etape*, p. 71.

⁹ *Ibidem*, p. 74.

¹⁰ *Ibidem*, p. 76

¹¹ George Gană, *Teatrul lui Lucian Blaga*, studiu introductiv la Lucian Blaga, *Opere*, 3, *Teatru*, București, Editura Minerva, 1986, p. LVIII.

¹² Dragoș Protopopescu, *Lucian Blaga și mitul dramatic*, în „Gândirea”, dec. 1934, *apud* Alexandru Paleologu, *Teatrul lui Lucian Blaga* în vol. *Lucian Blaga interpretat de ...*, studiu, antologie, tabel cronologic și bibliografie de Emil Vasilescu, București, Ed. Eminescu, 1981, p. 206-207.

identificarea Ioanei cu sursa de vitalitate și inspirație creativă a propriului eu, o așează, alături de el, în absolut. „Căci noi suntem una. Tu ai intrat în mine tu ai devenit sângele meu, ziua mea și noaptea și străfundul! Tu ești izvorul, cerul, lumina”. Femeia, parte din creator, asigură plenitudinea ființării, a petrecerii sinelui către absolut. „Minunat lucru e viața!” concluzionează poetul, după publicarea *Poveștii Vorbei*, când simte că moare... În lipsa Ioanei, principiul vieții, creatorul se stinge: „Încă o primăvară se vestește, și eu nu mă pot bucura. Mișună gândăniile prin vreascuri și sună albinele-n prisacă. Dar gândul meu merge mai vârtos spre larvele ursuze de pe sub pietre și din pământ”.

Pe tot parcursul dramei poetul știe că există un „cântec spre care se-ndrumă”, simte că trebuie să se-mplinească prin destrămare, să se destrame întru împlinire: „Este în mine o nebunie care vrea să se cheltuiască, și-o căldură care crește când se dăruie, care se stinge când vrei s-o aduni!”. Paradoxal sau nu, *Povestea Vorbei* zămislită de poet este însoțită de *Cântecul mut*. Dincolo de necesitatea exprimării „imaginei – sinteze” prin vorbe, poetul intuiește că absolutul îl vei atinge dacă refuzi cuvântul și adopți tăcerea: „Cum n-aș tăcea dacă Dumnezeu mi-a pus gura-n paranteze? Cuvântul meu e suspendat”. Starea de necuvânt constituie o caracteristică a liricii blagiene și a fost relevată în capitolul referitor la pantomima sa, *Înviere*, ca o modalitate de a reda artistic absolutul, prin grila eseistului din *Probleme estetice*. *Cântecul mut* este compus de poet într-un moment de răscruce al existenței sale, în pragul morții, și constituie mai mult decât o terapie prin artă, este o profesiune de credință. După ce îl așterne pe hârtie, creatorul are conștiința că și-a împlinit destinul și se abandonează etapei finale, morții: „Acum lasă-mă, coană Saftă, să dorm. Și să nu ma mai trezesc!”. Cheia dramei blagiene ne pare a se regăsi tocmai în acest moment: deși încă nu a redactat *Povestea Vorbei*, Anton Pann se simte împlinit în urma creării *Cântecului mut*. Dihotomia „vorbă – mut” surprinde esența esteticii blagiene: vorba constituie prilej de poveste, adică de ritualizare a absolutului prin eres, prin mitologie, modalitate de permanentizare a misterului ontic, de asigurare a supraviețuirii acestuia în conștiința contingentei. *Povestea Vorbei* menține iluzia revelației, prin zero cunoaștere, minus cunoaștere luciferică și, eventual, destramă această iluzie prin plus cunoaștere. Dar, pe de altă parte, muțenia constituie prilej de cântec, adică de proiectare a ființei în absolut, abandonând orice ritualuri, orice canoane, este modalitate de revelare a misterului ontic, de a asigura supraviețuirea Ființei, a contingentei, prin integrare în absolut. *Cântul mut* constituie o depășire a iluziei revelației, este revelația însăși. „Unde un cântec este, e și pierdere, / zăiește, dulce pierdere de sine. / Dar cel ce-ascultă, dobândește viu contur, / în armoniile treptat depline”. *Unde un cântec este* exprimă ceea ce sugerează tăcerea *Cântecului mut*. Iată cum, în ultima sa dramă, un aparent crochiu, Lucian Blaga exprimă magistral, sub aparența unei pledoarii pentru *Povestea Vorbei*, aderarea la *Cântul mut*, construind o dublă dihotomie: vorbă vs. muțenie, poveste vs. cântec. Poetizarea nerostitului este o deschidere estetică ce structurează subtextul ontologic al creației blagiene inclusiv la finele dramaturgiei sale. Mitul lui Orfeu, sublimarea cuvântului în cântec, ideal maxim al lirismului modern, își află ecou târziu, dar semnificativ, în opera marelui gânditor, alături de relevarea tăcerii ca „șansă de a-ți contopi universul subiectiv cu nepătrunsul cosmic prin aducerea amândurora la același principiu de a fi”¹³.

¹³ Vasile Fanache, Cursul special *Scritorii filosofi: Lucian Blaga*, Universitatea „1 Decembrie 1918”, anul universitar 2001-2002.

Am mai putea puncta permanenta raportare a dramaturgului la dimensiunea visului, *Anton Pann* reluând mai vechea incertitudine a sintagmei „aievea vs. nălucă”. *Anton Pann* trăiește frustrări existențiale și artistice în cetatea Brașovului: „am rămas apoi ca o nălucă fără de căpătâi în Scheii – Brașovului”. Năluca poetului este imaterialitatea ființei creatorului aflată în lipsa unei fapte prin care să-și asigure un ilimitat cutreier în univers. Când trăiește o primă revelație legată de propria faptură, aceea a identificării haiducului Groza, umbra sa ontologică, în persoana poștașului Panțu, prieten ce i-a fost tot timpul aproape, *Anton Pann* are aceleași ezitări: „Ceea ce se petrece e ca un vis. Ca un vis pe pragul de a muri visez, sau este aievea?”. Această incertitudine a ontologiei este programată de autor pentru a sugera dimensiunea specifică de ființare a creatorului, undeva, la „răscrucea dintre zi și noapte”, ancorat deopotrivă în orizontul imediat și „dincolo”, purtând frântura umană și determinarea daimonică în aceeași faptură de geniu, plecând din istorie și poposind, etern, în poveste. În acest sens ultimul tablou al ultimei drame nu este întâmplător o montare a unui bal mascat. O aparentă „Noapte a Valpurgiei” în care revin cei trei prieteni ai lui *Anton Pann*, personaje histrionice, versiuni autohtonizate ale celor trei crai biblici, reluări ale celor trei muntarițe ce-l întâmpină pe *Avram Iancu*. Acești trei tovarăși, care pot reprezenta, la fel de bine, fie liberul arbitru, fie decadența, fie vulgul, fie detensionarea atmosferei ce-l învâluie pe geniu prin apelul la bahic, substituit al dionisiacului și ludicului, *Spuderca*, *Bidu*, *Cocorandu* apar costumați ca draci. Simbolic ei o condamnă pe *Coana Safta* „la judecata de apoi” „c-a ținut în robie pe Sfântul Duh”, adică pentru faptul că a denaturat misia geniului. *Anton Pann*, costumat în haiduc, își însușește autenticitatea umbrei sale justițiare, dar, de pe această poziție, o iartă pe matroană. *Nușca*, crâșmărița, este doamnă de societate. Se construiește o lume halucinantă, de vis, supapă de manifestare a inconștientului fiecăruia, o lume în care va fi posibilă și revenirea *Ioanei* în preajma poetului, recuperarea iubirii. În acest tărâm fantast și suprem cel amintit este *Cântul mut*, nu *Povestea Vorbei*: „Cum ai putut să faci acel cântec să vorbească și totuși să rămână mut?”. Minunea imposibilă s-a revelat, totuși, printr-o condiție specifică creatorului blagian: „În noaptea aceea mi-a fost dat să pierd ... totul!”. Ne amintim cum „totul” jertfiseră și *Meșterul Manole* și *morarul Noe*, ulterior desăvârșindu-și creația și împlinindu-se în absolut. Situația lui *Anton Pann* este identică: în noaptea zămisirii *Cântului mut* lui *Anton Pann* i se furase principiul vieții, *Ioana* și, mai mult decât atât, chiar viața sa i se scurgea nestingherită către sfârșit. În noaptea creării *Cântului mut* poetul renunțase la tot pentru operă.

Înainte de a muri, poetul se mărturisește biografic: „M-am dăruit ... Am îndrăgit patima ... mi-a plăcut jocul ... în străfund n-am cunoscut decât suferința ... Gluma și râsul meu au scânteiat câte-o clipă peste un adânc de tristețe ... S-a întâmplat, nu arar, să-ncerc o aventură sau alta, stăpânit am fost totdeauna numai de suferința iubirii unice, care-mi devenea de neîndurat...”. Visul este abandonat înainte de saltul peste margine al creatorului: fără masca haiducului, poetul se stinge în brațele iubirii unice murmurând: „Mi-e dor cumplit ...”. De viață?

Bibliografie

Blaga, Lucian, *Apriorism românesc* în vol. *Spațiul mioritic*, București, Ed. Humanitas, 1994

Blaga, Lucian, *Zări și etape*, text îngrijit și note bibliografice de Dorli Blaga, București, Editura pentru Literatură, 1968

Fanache, V., *Chipuri tăcute ale veșniciei în lirica lui Blaga*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2003

Fanache, Vasile, Cursul special *Scriitorii filosofi: Lucian Blaga*, Universitatea „1 Decembrie 1918”, anul universitar 2001-2002

Gană, George, *Teatrul lui Lucian Blaga*, studiu introductiv la Lucian Blaga, *Opere*, 3, *Teatru*, București, Editura Minerva, 1986

Protopopescu, Dragoș, *Lucian Blaga și mitul dramatic*, în „Gândirea”, dec. 1934, *apud* Alexandru Paleologu, *Teatrul lui Lucian Blaga* în vol. *Lucian Blaga interpretat de ...*, studiu, antologie, tabel cronologic și bibliografie de Emil Vasilescu, București, Ed. Eminescu, 1981

Todoran, Eugen, *Lucian Blaga. Mitul dramatic*, Timișoara, Ed. Facla, 1985