

ANXIETATEA CĂSĂTORIEI ÎN DARIA LUI LUCIAN BLAGA
MARRIAGE ANXIETY IN LUCIAN BLAGA'S DARIA

DOI: [10.56177/AUA.PHILOLOGICA.2.26.2025.art.16](https://doi.org/10.56177/AUA.PHILOLOGICA.2.26.2025.art.16)

Drd. LUCIAN ALEXANDRU RADU
Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia
Școala Doctorală de Filologie

Abstract: *Between passion and marriage, among other things, we can also place anxiety. Our world seems to be caught, like Daria (the character from the play of the same name published by Lucian Blaga in 1925) between idealizing, on the one hand, the passion of falling in love and, on the other hand, marriage, oscillating, like a pendulum, between them. Some find that passion and marriage are mutually exclusive, others can even see in marriage a... Sisyphian passion. Beyond the way we look at the act of marriage, there are facts that, many times, are not beautiful, starting from boredom and reaching the Expressionist Scream, sometimes, regrettably, passing through abuses that find in children a scapegoat for the spouses' repressions. Inspired by real events (the love of his married sister, Letiția, for a friend of Lucian Blaga), the play Daria, under expressionist and psychoanalytic influences, exposes the effects of the lack of real dialogue, of the lack of empathy in marriage, the consequences of a husband's brutal, tyrannical behavior, effects that can even cause death by suicide (as in the case of Daria). Some critics received Lucian Blaga's psychoanalytic plays (Fapta [The Deed]) and Daria) with reservations, but there were also some critical analyses that noted the important innovations that these plays brought to the Romanian dramatic stage. Starting from Kierkegaard's concept of anxiety, from Freud's observations on the power of words, failed acts, and the obstacles necessary for libido to intensify, but also from Denis de Rougemont's perspective on the relationship between passion and marriage in the West, in this work, marriage as an idea is philosophically analyzed, emphasizing the traumas it can sometimes cause when the monotony of a marital relationship is interrupted by a love affair that manifests itself as a "failed act"... as in Daria.*

Keywords: anxiety; marriage; passion; failed act; reality; fiction

1. Căsătoria ca problemă

Influențele psihanalitice (legate de patologie, refulare, sexualitate, puterea inconștientului, acte ratate) ce s-au strecurat în construcția piesei *Daria* au fost observate de mulți critici. G. Călinescu, de exemplu, observa că „În *Daria* se pune la suprafață o problemă de patologie psihică. *Daria*, femeie încă foarte tânără, căsătorită cu un pedagog bătrân, are idei fixe, care (idee freudistă) nu sunt decât inhibarea impulsunii erotice. Vindecarea *Dariei* nu poate veni din partea soțului

*pedagog care caută să reprime fixitățile, ci prin dezlănțuirea patimilor refulate (s.n.).*¹

Constantin Cubleşan, așezând eternul feminin între sacru și profan, subliniază calitățile dramatice pe care Blaga și le etalează în această piesă: „*E în aparență o dramă conjugală de maximă banalitate. Dar dincolo de această întâmplare pur ilustrativă, Lucian Blaga face să se străvadă drama profundă a destinului existențial feminin, ca o fatalitate a înseși condiției sale decăzute din datul etern sacral în opționalul efemer profan al trăirilor sangvine.*”²

Cel care, de obicei, a surprins just caracterul tragic al pieselor lui Blaga și le-a apreciat ca atare, Alexandru Paleologu, în cazul *Dariei*, un exemplu clar de tragedie reală asupra căreia e indicat să medităm, cel puțin pentru a înțelege mai bine implicațiile ideii de *Căsătorie* (cu anxietățile și traumele ei specifice), „nu vede idei” în această piesă. Pentru Al. Paleologu, *Daria* e „total lipsită de valoare și de o neașteptată vulgaritate”³.

Dar ia/ ea, Daria... poate nu-i chiar așa lipsită de valoare, dacă stăm să analizăm, de exemplu, problemele ridicate de această piesă în legătură cu actul căsătoriei ce poate fi văzut uneori ca o problemă ce se cere rezolvată, fiindcă, citind sau asistând la jucarea piesei, așa cum observa Carmina Tămăzlăcaru, ne putem aminti, printre altele, și de viziunile despre real regăsite în teatrul expresionist ce are ca subiect viața conjugală trăită de unii: „*Cuplul Daria – Filip, lipsit de orizont, mereu limitat, duce la imaginea vieții de familie: automatizată, plictisită, absurdă (s.n.), întâlnită frecvent în piesele lui Henrik Ibsen, August Strindberg, Eugen Ionescu.*”⁴

Ideea majoră ce ne poate da principala cheie de interpretare a acestei piese e *căsătoria*: văzută din multiple perspective (majoritatea negative): căsătoria ca instrument de tortură, ca justificare pentru abuz, fixarea în (ideea) de casă a unui comportament obsesiv-compulsiv ș.a.

Căsătoria (ideea de căsătorie și modul cum e ea pusă în practică) ne este prezentată ca o traumă ce-i mascată de o anxietate. Poate chiar de anxietatea specifică păcatului făcut de Adam, a primului păcat, în viziunea lui Søren Kierkegaard: „*Prin primul păcat a venit pe lume (s.n.) păcatul. Exact la fel stau lucrurile și cu primul păcat al oricărui om de mai târziu; păcatul vine pe lume prin el.*”⁵, deoarece, putem completa, înainte să vină pe lume păcatele unui om, evident, trebuie mai întâi să vină pe lume chiar omul acela. Și poate că exact pe acolo pe unde s-a strecurat omul în lume o fi intrat și păcatul... „*Prin păcatul lui Adam a*

¹ G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Editura Minerva, 1986, p. 880.

² Constantin Cubleşan, *Lucian Blaga, dramaturgul. Eseuri*, Târgu-Mureș, Editura Ardealul, 2021, p. 114.

³ Alexandru Paleologu, *Teatrul lui Lucian Blaga*, în vol. ***, *Lucian Blaga*. Studiu, antologie, tabel cronologic și bibliografie de Emil Vasilescu, București, Editura Eminescu, 1981, p. 205.

⁴ Carmina Tămăzlăcaru, *DARIA – Daria*, în Constantin Cubleşan (coord.), *Dicționarul personajelor din teatrul lui Lucian Blaga*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2005, p. 110.

⁵ Søren Kierkegaard, *Scrieri I (Conceptul de anxietate)*, Timișoara, Editura Amarcord, 1998, p. 65.

pătruns păcătoșenia în lume, precum și sexualitatea, care pentru el a ajuns să însemne păcătoșenie (s.n.). Sexualul a fost instituit.”⁶

Cugetând la primul păcat și la păcătoșenia venită pe lume odată cu el și întrebându-ne ce a fost mai întâi: primul păcat sau păcătoșenia (capacitatea de a face păcatul), putem observa că Kierkegaard e de părere că mai întâi a fost... anxietatea: „*anxietatea este realitatea libertății ca posibilitate a posibilității*”⁷, sugerându-ne că înainte să păcătuiască (sexual? conjugal?) Adam, anxios fiind, a presimțit libertatea (de a nu păcătui?) ca pe o posibilitate... umană.

Fiindcă, ontologic vorbind, trebuie să constatăm, analizând mitul biblic al facerii, că există o diferență fundamentală între Adam și ceilalți oameni: el nu a venit pe lume (pretinde mitul) ca restul ființelor umane: adică prin sexualitate. El nu a avut un tată, precum au restul oamenilor, sau o mamă, care să-l zămislească „în păcat”, suferind din cauza aceasta, precum ei, cum scrie Kierkegaard: „*Este adevărat, un om poate spune, cât se poate de serios, că s-a născut în mizerie, iar că mama lui l-a zămislit în păcat (s.n.) [Psalmi 51,5], dar, la urma urmelor, el suferă cu adevărat numai fiindcă a fost adus el însuși pe lume (s.n.) – din care i s-au tras toate.*”⁸

Da, omul nu s-a născut (pe sine), ci a fost născut de cineva, de multe ori, doar de dragul „neamului” (poate chiar a neamurilor, ce fac presiune tradițională în acest sens): „*Odată cu păcătoșenia a fost instituită și sexualitatea. În aceeași clipă începe și istoria neamului.*”⁹

Tragedia din *Daria* e a neamului început de cei doi soți, în special tragedia copilului lor, despre situația căruia Carmina Tămăzlăcaru precizează: „*Când Daria îl șantajează, îi ordonă să o asculte, îl bate, se prefacă că înnebunește, Puiu reacționează rațional („PUIU: **Puteai să faci un copil mai reușit care să te asculte în orice împrejurări (s.n.).**”)*”¹⁰

Cu naivitatea specifică copilăriei, proiectată de autor asupra personajului Puiu, ni se ridică problema următoare: oare poate o mamă să facă ce copil vrea ea? Hotărăște ea ce fel de copil o să nască: „mai reușit” sau mai puțin „reușit”? Nu e de fapt doar o loterie aici?

Din aceeași replică se mai ridică apoi și următoarea întrebare: acesta să fie oare scopul facerii unui copil: să ai un „sclav” lipsit de gândire proprie, care să execute ca un robot tot ce-i comandă „sfînți” lui părinți, care să-i asculte „în orice împrejurări”?

C. Tămăzlăcaru ne atrage atenția asupra efectelor negative pe care conflictul conjugal le are asupra copilului: „*prezența tatălui fixist și a mamei terorizate în căsnicie îl influențează negativ pe Puiu.*”¹¹

⁶ Ibidem, p. 106.

⁷ Ibidem, p. 78.

⁸ Ibidem, p. 74.

⁹ Ibidem, p. 89.

¹⁰ Carmina Tămăzlăcaru, *PUIU – Daria*, în Constantin Cubleşan (coord.), *Dicționarul personajelor din teatrul lui Lucian Blaga*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2005, p. 353.

¹¹ Ibidem, p. 354.

În legătură cu Filip, autoarea observă că „*Prin închiderea forțată a Dariei în cameră, trăsături de tiran îi înăspresc firea, reliefând-o, și îi dau în vileag mentalitatea rudimentară, schematică, lipsită de scrupule.*”¹². Carmina Tămăzlăcaru face un portret psihologic destul de elocvent al acestui personaj aflat la putere în relația lui conjugală, mai ales, spre nefericirea soției sale iubite (de pornirile lui tiranice) și iubitoare (de altul): „*Orgolios, răzbunător și șmecher, utilizând diverse modalități de păcălire sau convingere, vorbind fie cu glas tremurat și plângăreț, fie cu hotărâre și convingere, lăsând să pară atât nepriceput, nesigur, cât și rațional, lucid, Filip întruchipează tipul meschinului mediocru, o perfectă combinație a falsului cu prostia și cruzimea* (s.n.)”¹³

Doina Modola, scriind despre starea lui Filip după ce află că i s-a sinucis băiatul, completează portretul acestui soț astfel: „*Luciditatea cu care își privește Blaga eroii e de-a dreptul crudă. Egocentrismul tatălui e stupefiant. Între tragic și grotesc – nici o tranziție. Obiectualizat în mintea acestui pedant intratabil – totuși zdrobit de suferință –, copilul își pierde identitatea, devenind material de exercițiu pentru veleitățile sale pedagogice, un „subiect” demn de luat în seamă, ofertant experimental, compensatoriu pentru complexe și neîmplinirile lui umane.*”¹⁴

Decriptând semnificația simbolică a personajelor, G. Călinescu a considerat că în *Daria* putem observa în acțiune conflictuală dihotomia natură-cultură: „*Conflictul real este însă între natură, care nu suferă constrângere, și convenția socială* (s.n.), simbolizată de pedagogul Filip”¹⁵

Dacă, în funcție de intensitate, putem considera cinci forme ale iubirii: *deloc, puțină, cumpătată, prea multă, sufocantă*, atunci iubirea sufocantă e aceea ce se manifestă în *Daria* din două părți strângând-o ca într-un clește: iubirea ca îndrăgostire totală de amantul nesperios, ezitant... și iubirea ca sufocare conjugală, rezultatul încercării de evadare din aceste constrângeri (ale inimii, respectiv ale actului semnat la primărie spre trista tolerare a unui comportament intolerabil) fiind urmată de închiderea în casa devenită pușcărie, închiderea în sine și, apoi, glonțul.

Printre factorii generatori de anxietate putem să plasăm și imobilul locuit de cei căsătoriți, casa lor. Aceasta e, uneori, mult mai importantă decât orice altceva (lucru observabil mai ales cu ocazia unui partaj). Casa, ce se dovedește a fi, uneori, doar un instrument de tortură (emoțională), nu-i legată totuși și de omonimul ei – a casa – a sfârâma, a sparge, a zdrobi, a anula (o hotărâre), a scoate din uz?... Frământarea interioară a Dariei pune în conflict două tendințe: una în care ea se identifică cu teama de a ieși singură din propria casă (ce trădează un anumit infantilism în gândire și comportament) și cealaltă (stimulată de dragostea ei pentru Loga) axată pe dorința de distruge un spațiu resimțit ca fiind carceral, spre a-și urma (ca un adult) propriile ei dorințe. Psihanalitic, ea e provocată să facă

¹² Carmina Tămăzlăcaru, *PETRU FILIP – Daria*, în Constantin Cubleşan (coord.), *Dicționarul personajelor din teatrul lui Lucian Blaga*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2005, p. 330.

¹³ *Ibidem*, p. 327.

¹⁴ Doina Modola, *Lucian Blaga și teatrul: jocurile dramei: Tulburarea apelor, Fapta, Daria, Înviere*, București, Editura Anima, 2017, p. 285.

¹⁵ G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Editura Minerva, 1986, p. 880.

trecerea de la soțul de tip patern la iubitul eliberat de proiecția complexelor ei parentale, dobândite în trista ei copilărie – DARIA: „*copilăria nu e frumoasă. O știu din proprie experiență. Copilăria mi-o simt încă și azi în toată oribila ei cruzime și suferință* (s.n.). *Copilăria mea a fost foarte tristă. Și măritându-mă am rămas tot tristă. Și tristețea continuă până în ziua de azi.*”¹⁶

2. Capetele balaurului

În *Daria*, urmărind formele anxietății, putem vedea și căsătoria ca moarte a pasiunii, dar și ca obstacol în calea fericirii și multe alte oglinzi pot fi puse pe scena critică spre a reflecta deformările de circ pe care le ia, de multe ori, ideea de căsătorie, spre neliniștirea soților.

„(Se aude un pocnet de armă.) Grigore (însălmântat): Ce face dincolo Daria? (Sare, deschide ușa din dreapta) Bălaurul! Bălaurul! Bălaurul!”¹⁷

Dacă e să privim căsătoria (nefericită) ca pe un Balaur, atunci am putea să vorbim de cel puțin șapte capete ale acestui balaur revelate de analiza piesei *Daria*, de șapte agresive forme ale răului care mușcă din femeile ce au semnat naive contractul casnic cu vreun Demon oarecare, urmând a fi consumate emoțional și abuzate corporal de colții feroși ai capetelor balaurului conjugal.

Primul cap: casa de piatră bazată pe o inimă de piatră: pe nesimțire, indiferență, lipsă de empatie. Al doilea cap: camera („*Aceeași cameră.*”): rutina, **plictiseala**, saturația. Al treilea: camera închisă cu cheia: colivia, lipsirea de libertate, tratarea nevastei ca pe un câine. Al patrulea: șantajul emoțional ce apelează la copil. Al cincilea: trista copilărie („*teroarea nebună de-acasă*” de care își amintește Daria în legătură cu părinții ei), căci și „nebunii” fac copii. Al șaselea: profesorul smintit, experimentele făcute pe copii, joaca narcisistă de-a părintele. Al șaptelea: împrăștierea cu forța asupra trupului soției, sclavia conjugală.

„Loga (spre Grigore): „*Amenințăm cerul cu metafore și smulgem pământului secretele, dar 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. Bieți oameni – ne zbatem între bălaur și rânduilele lumii* (s.n.) *și ieșim măcinați.*”¹⁸

Mergând pe urmele anxietății conjugale, dacă e să privim căsătoria ca delir (social) legat de „rânduilele lumii”, iar balaurul ca fiind și impulsiva, nebuna, îndrăgostire, zbaterea clocotitoare a sângelui în inimă, vedem că Sfântul Gheorghe (Loga), în acest caz, nu și-a salvat prințesa nici de balauru-i căsătorie, nici de balauru-i pasiune, ba dimpotrivă: a privit scriitoricește cum balaurul (de data aceasta cu două mari capete) a sfâșiat-o... prin trauma specifică căsătoritei îndrăgostită de un... Altul. Carmina Tămăzlăcaru observă următoarele în ce privește schimbarea de percepție pe care Daria o are în legătură cu iubitul ei, Loga: „*Portretul „salvatorului” se distruge în actul al III-lea. „Sfântul Gheorghe” devine în ochii Dariei „ticălos” și „mizerabil” datorită faptului că nu primește scrisoarea prin care ea îi cere ajutor și eliberare de propriile limite psihice și*

¹⁶ Lucian Blaga, *Opere 4, Teatru*, București, Editura Minerva, 1977, p. 185.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 283-284.

¹⁸ *Ibidem*, p. 283.

sociale.”¹⁹ Situația e chiar mai gravă în această piesă: prin cuvintele adresate copilului purtător (fără voie) de scrisoare (de ajutor), Loga îl împinge spre actul sinuciderii pe acesta și pentru că, așa cum observa și Freud, „*Prin cuvinte, un om poate să-l facă fericit pe celălalt sau să-l aducă la disperare*”²⁰

3. Psihanalitică

Pornind de la observația lui Freud legată de actele ratate (greșeli de vorbire, scriere, auzire; uitarea unui nume, a unei intenții; rățăcirea, pierderea sau luarea din greșeală), cum că în cazul acestor acte avem de-a face cu două intenții diferite, ba, adeseori, contrare („*actele ratate sunt rezultatele interferenței dintre două intenții diferite, dintre care una poate fi denumită perturbată, cealaltă cea perturbatoare*”²¹), am putea spune că și actul de îndrăgostire al Dariei e, într-un fel, un „act ratat”, fiindcă s-au luptat aprig în ea ideea de căsătorie și cea de despărțire, iar ea a rămas apoi *rătăcită într-o pierdere de sens* ce a împins-o spre sinucidere.

Sigmund Freud mai observa și următoarele: „*Este nevoie de un obstacol pentru ca libidoul să fie împins la un nivel înalt, și, acolo unde piedicile naturale contra satisfacției nu sunt suficiente, oamenii din toate timpurile au introdus unele convenționale pentru a putea savura iubirea.*”²² Simțirea libertății ca posibilitate, despre care vorbea Kierkegaard când cugeta la anxietate, dacă o vedem, în cazul Dariei, ca fiind manifestată ca o posibilitate a eliberării (prin îndrăgostire) de tirania casnică a soțului, Freud confirmă și el, e generatoare de anxietate (ba chiar, în cazuri patologice, de nevroză de angoasă), fiindcă, printre altele, anxietatea se leagă de nou, de neașteptat: „*Această stare de alarmă anxioasă se va manifesta cu cea mai mare putere în toate ocaziile care se abat de la ceea ce este obișnuit, care aduc cu sine ceva nou, neașteptat, neînțeles, nefamiliar.*”²³

În ce privește valoarea terapeutică neașteptată adusă de surpriza anxioasă specifică îndrăgostirii, Perpessicius observă că iubirea poate vindeca, dar poate produce și răni mortale sufletului și trupului omenesc: „*Daria este ilustrarea unui caz de terapeutică prin iubire, căci, deși pradă unor obsesii malade, Daria renaște din iubirea scriitorului Loga, după cum se îmbolnăvește din nou și se sinucide când bărbatul o clăustrează și o separă de amant.*”²⁴

În acord cu vibrația anilor tinereții filosofului (*Pietre pentru templul meu*), astfel, tragismul personajului Daria (piesa apare în 1925) izvorăște și din „voința de credință” (ca să-l parafrăzăm pe Nietzsche, citându-l pe Lucian Blaga): „*Crezul zilelor noastre nu mai începe cu conștiința „cred”, nici cu scepticul „nu cred”, ci cu tragicul „vreau să cred” (s.n.).*”²⁵

¹⁹ Carmina Tămăzălăcaru, *LOGA – Daria*, în Constantin Cubleşan (coord.), *Dicționarul personajelor din teatrul lui Lucian Blaga*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2005, p. 202.

²⁰ Sigmund Freud, *Despre actele ratate*, București, Editura Trei, 2021, p. 15.

²¹ *Ibidem*, p. 113.

²² Sigmund Freud, *Despre psihologia vieții erotice*, București, Editura Trei, 2021, p. 73.

²³ *Ibidem*, p. 94.

²⁴ Perpessicius, *Opere 2, Mențiuni critice*, București, Editura pentru Literatură, 1967, p. 406.

²⁵ Lucian Blaga, *Zări și etape*, București, Editura Minerva, 1990, p. 13.

4. Realitate și ficțiune

După cum mărturisește Lelia Rugescu în cartea *Cu Lucian Blaga*, personajul Daria i-a fost inspirat unchiului ei (cam de aceeași vârstă cu ea), chiar de mama sa (mama Leliei), sora mai mare a lui Lulu (cum era alintat în familie Lucian), **Letiția**.

Lelia ne povestește că, adus inițial în casa lor de către Lucian, un prieten de al lui a început să vină și singur... să discute „diferite probleme” cu mama sa. Apoi, într-o zi, Letiția vine să o ia de la școală, se duc în parc, se așează pe o bancă și mama ei îi spune: „*Am venit să-mi iau rămas bun de la tine. Plec de la voi.*”²⁶ Dar s-o lășăm pe Lelia să povestească mai departe, căci a reconstituit o scenă foarte emoționantă: „*Am sărit de pe bancă – mă uitam cu ochi îngroziți la ea: «Unde să pleci? Cum să pleci? Mamă» – am strigat și m-am aruncat la picioarele ei, îi străngeam genunchii cu brațele, îmi îngropam fața în rochia ei – simțeam o sfâșiere de moarte și știam că dacă pleacă, eu n-am să mai pot trăi.*”²⁷

Mama e rugată cu lacrimi în ochi să rămână. Mama îi răspunde: „*Bine – a zis cu voce sugrumată – n-am să plec, dar să știi că toată viața voi fi nefericită (s.n.).*”²⁸ Frumos răspuns! De ținut minte o viață. E interesantă și atmosfera din casă – destul de tensionată: „*Mama n-a plecat. Dar a urmat o ceartă mare în casă. Au venit unchii – Lionel, Lucian – era și tata de față, și au judecat-o. Mai ales Nenea Nel a fost foarte aspru cu ea, o certa și-i striga că și-a pierdut mințile că vrea să plece cu așa țiflindar cu 12 ani mai tânăr și să-și lase copiii și un soț atât de bun, prea bun – la un moment dat mi s-a părut că vrea s-o lovească, dar a sărit Lulu, și tata, și l-au oprit.*”²⁹

În ce privește, deci, anxietatea simțită de Daria/ Letiția în legătură cu relația ei (de căsătorie), poate că Kierkegaard surprinde destul de bine contradicțiile specifice acestei stări când ne spune că „*Anxietatea este o antipatie simpatică și o simpatie antipatică.*”³⁰ La fel, când vorbește de situația omului (anxios): „*Să fugă de anxietate nu poate, fiindcă o iubește, deși – de vreme ce fuge de ea – n-o poate iubi de-a binelea.*”³¹ Și tot așa, Kierkegaard, prin felul în care a înțeles anxietatea, parcă ne ajută să surprindem destul de bine situația Dariai/ Letiției de captivă în sine, dar și situația specifică căsătoriei în care ea e angajată, ce poate fi văzută ca o „libertate captivă”: „*Anxietatea nu poate fi definită nici de necesitate și nici de libertate, ea este o libertate captivă, unde libertatea nu este liberă în sine, ci captivă; nu în necesitate, ci în sine-însăși.*”³² Sau poate chiar mai sugestivă e

²⁶ Lelia Rugescu, *Cu Lucian Blaga*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1985, p. 139.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*, p. 141.

³⁰ Søren Kierkegaard, *Scrieri I (Conceptul de anxietate)*, Timișoara, Editura Amarcord, 1998, p. 78.

³¹ *Ibidem*, p. 80.

³² *Ibidem*, p. 86.

formularea următoare: „*Anxietatea este o slăbiciune femeiască, în care libertatea leșină.*”³³

Ideile fixe ale Dăriei se pare că tot de la Letiția i se trag, după cum aflăm tot de la Lelia Rugescu: „*Letiția a suferit într-adevăr de unele idei fixe. După ce a asistat și ea la omorârea câinelui turbat de către un țăran, scenă descrisă de Lucian în **Hronicul** său; a rămas pentru mult timp cu o frică bolnăvicioasă de turbare. Fapt pentru care s-a claustrat de bună voie pentru un timp în casă.*”³⁴ Și, exact ca în piesă, dragostea o vindecă pe Letiția: „*Curios, idila cu tânărul a fost apoi imboldul care i-a dat putere să renunțe deodată la ideea fixă și să înceapă să circule neînsoțită prin oraș.*”³⁵

În idila reală există și o scrisoare buclucașă, precum cea din piesă: „*O asemănare: Letiția a trimis într-adevăr prin fiul ei o scrisoare acelui tânăr: fiul a consimțit doar constrâns de amenințarea mamei că altfel se va sinucide. Neasemănarea: tânărul a primit scrisoarea din mâna fiului, dar nu i-a făcut nici o morală; în plus, desigur, fiul nu s-a sinucis, cum face copilul din piesă.*”³⁶ Totuși, după problemele ridicate de simpla expediere a unei scrisori, apar complicații: „*În viața reală a Letiției (ca urmare a certe teribile din partea unchiului Lionel și importanței ce o atribuiau ei pe bună dreptate trimiterii scrisorii de ea prin propriul fiu) se declanșează nașterea unei noi idei fixe: teama că va încerca din nou trimiterea unei scrisori nepermise. Deci, teama o face să nu mai pună mâna pe vreun toc de scris sau creion timp îndelungat și îi supune obligatoriu pe toți cei ce plecau din casă să-și cerceteze minuțios toate buzunarele pentru a nu le fi strecurat ea cumva vreo astfel de scrisoare. Ideea cu căutatul prin buzunare a fost preluată în piesă.*”³⁷

Letiția, spre deosebire de Dăria, nu s-a sinucis, ba chiar a trăit foarte mult cu soțul ei: până la adânci bătrânețe. Lucian Blaga a optat însă pentru o variantă tragică în construcția personajelor sale probabil și pentru a pune mai bine în evidență anxietățile căsătoriei.

Lelia ne mai spune că mama ei a renunțat destul de repede... „*spontan și complet la orice urme de astfel de idei fixe*”. Cât despre „tânărul” iubit, mai aflăm de la fata Letiției că „*El a mărturisit mai târziu lui Lucian că nicicând nu va mai putea iubi altă femeie cum a iubit-o pe Letiția, «cea mai cinstită și mai sublimă femeie din lume».*”³⁸

În legătură cu această poziționare în sfera sublimului a iubirii pentru Letiția, putem să amintim aici și părerea lui Albert Camus, care subliniază capacitatea de idealizare pe care o are dragostea... ratată, în contrast cu birocraticului specific căsătoriei: „*Toți specialiștii pasiunii ne învață că nu există dragoste eternă decât dacă este neîmpărtășită.*”³⁹

³³ *Ibidem*, p. 99.

³⁴ Lelia Rugescu, *Cu Lucian Blaga*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1985, p. 141.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*, pp. 141-142.

³⁷ *Ibidem*, p. 142.

³⁸ *Ibidem*, p. 141.

³⁹ Albert Camus, *Mitul lui Sisif. Eseu despre absurd*, Iași, Editura Polirom, 2020, p. 102.

5. Pasiune, căsătorie și credință

„Credința fără de fapte moartă este”⁴⁰ (Iacov 2:26), dar, la fel e și iubirea lipsită de fapte.

Închipuim Iubirea (în calitatea ei de Idee) ca având multiple posibilități de interpretare, dar, indiferent cum am defini-o sau am simți-o la nivel de inimă, rațiune sau la nivel de interacțiune socială, ceea ce contează cu adevărat, atunci când urmărim să înțelegem cum se manifestă metafizicul prin immanent, sunt faptele iubirii, fiindcă, se știe, „pomul se cunoaște după roade, iar omul după fapte”. Ideile devin fapte, faptele inspiră texte dramatice și astfel ele capătă un chip, un stil de a fi, un fel de a juca pe scenă. A te îndrăgosti (de o Idee) e o stare de a fi, dar nu e gratuită, căci are consecințe: îndrăgostirea unui scriitor (de o *Muză*, de exemplu) generează fapte: scrieri de texte, dese vizite, apropieri, conversații.

Dacă e să privim „Constelația Dragostei” proiectată demiurgic pe cerul românesc de textele dramatice scrise de Lucian Blaga din perspectiva faptelor generate de Iubire, atunci putem spune că Muza (sub multiple înfățișări), prin comportamentul ei (conștient sau inconștient, intenționat sau neintenționat, real sau doar închipuit, prin priviri și prin gesturi, prin atingeri și tăceri, prin ascunderi și prin vorbe, prin lipsa sau prin prezența ei) „tulbură apele” *poetului-dramaturg-filosof*, generând Inspirație vindecătoare, iar acesta scrie poezie, teatru, romane, eseuri, filosofie: creează opere de artă. Îndrăgostirea (poetică, dramatică) după fapte se cunoaște: *Fapta, Daria, Tulburarea apelor, Anton Pann, Meșterul Manole*. Dar... îndrăgostirea fără fapte de dragoste, aceea guvernată de Eros, de Vesta, cea neîmpărtășită sau limitată, blocată, cea care e doar poetică... e moartă. De aceea iubirea (împărtășită, de obicei) generează, în afară de ludicul și idilicul liric, și alte fapte: *Nunta*, de exemplu, și *Căsătoria*, care, la fel ca iubirea, își găsește multiple forme de manifestare așezate de alegere între anxietate și împlinire. *Daria* exemplifică unele fapte negative ce pot ieși din ideea de iubire constrânsă de gura lumii sau de un act numit Certificat de Căsătorie, sau, mai ales, de răutatea unor semeni.

Denis de Rougemont nu ar fi deloc surprins de incapacitatea unui act, semnat în vederea căsătoriei, de a schimba în mod semnificativ caracterul oamenilor: „*Dat fiind că oamenii, bărbații ca și femeile, luați unul câte unul, sunt în general niște ștregari – sau niște psihopați, de ce ar trebui să devină îngeri odată grupați pe perechi?*”⁴¹

Dar trecând dincolo de chinurile îndrăgostirii sau/ și ale iubirii conjugale (foarte reale pentru unii/ unele), ajungem (dacă scoatem *Nunta* din poveste și o punem în Real) și la alte fapte ale iubirii, căci stelele din cer, cele din „Constelația Dragostei” specifică dramaturgiei blagiene, de exemplu, au consecințe (ar zice perspectiva astrologică) pe pământ: ideile-stele (aparent abstracte, îndepărtate) nu rămân idei (simple cuvinte), ci își revarsă energia vibrațională în anumite tipuri de

⁴⁰ ***, *Biblia sau Sfânta Scriptură*, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1993, p. 1374.

⁴¹ Denis de Rougemont, *Iubirea și Occidentul*, București, Editura Univers, 1987, pp. 338-339.

acțiuni scenice ce pot avea o vibrație joasă, grosieră, negativă, inconfortabilă; una medie, comună, neutră, mediocră sau o vibrație înaltă, frumoasă, pozitivă, sublimă.

Căsătoria poate fi de tip *Daria* (josnică, agresivă, brutală), de tip *Meșterul Manole* (aparent frumoasă, dar mocnind în ea probleme grave ce sfârșesc în tragedie), de tip *Arca lui Noe* (cu mici/ mari probleme care se rezolvă în timp) sau poate fi de tip *Anton Pann*, unde idilicul romantic (cu sfârșit tragic și el) deschide o cale ratată spre vibrația înaltă a căsătoriei (că iubita personajului Pann, Ioana, cam fuge de acasă pe furiș, fără să dea prea multe explicații artistului casei). Lucian Blaga, dramaturgul, în stil expresionist, a clădit, cu multă pasiune, diferite reprezentări scenice ale dragostei (arătându-și, astfel, esența lui poetică), dar a avut și tendința de a construi sfârșituri tragice pentru piesele lui, chiar și atunci când nu erau în acord cu realul istoric specific evenimentelor ce i-au inspirat opera (de exemplu, în *Daria* sau în *Anton Pann*).

În *Iubirea și Occidentul*, Denis de Rougemont, analizând rădăcinile modului cum e privită în prezent, în Occident, iubirea, ajunge la concluzia că se face o mare publicitate iubirii-pasiune, care subminează bazele tradiționale ale actului specific căsătoriei, fiindcă pasiunea, fiind volatilă, poate oricând pune sub semnul întrebării căsătoria: „**Ori plictiseală resemnată, ori pasiune** (s.n.): iată dilema pe care o introduce în viața noastră concepția modernă despre iubire. Pe această cale se ajunge, oricum, la năruirea căsătoriei ca instituție socială definită de stabilitate.”⁴² Atrăgând atenția asupra unei contradicții ce agită viziunea modernă despre iubire, Denis de Rougemont observa că a întemeia căsătoria pe pasiune deschide porțile dizolvării ei cu prima ocazie când ființa cuprinsă de pasiune își găsește un alt subiect care îi fascinează dorința: „Fie că suntem partizanii uneia, fie ai celeilalte, trebuie să admitem că *pasiunea subminează însăși ideea căsătoriei într-o vreme când se încearcă în mod greșit să se întemeieze tocmai căsătoria pe valorile elaborate de o etică a pasiunii*.”⁴³

Blaga, în *Daria*, pune foarte bine în lumină acest conflict dintre *pasiune și căsătorie*.

Referindu-se la relația dintre *pasiune, căsătorie și credință*, Denis de Rougemont ne reamintește de cele trei stadii (estetic, etic, religios) închipuite ca definind întinderea prin timp a vieții unui om în viziunea lui Kierkegaard: „*Iar Kierkegaard are dreptate mai mult decât toți la un loc, el care preamărește în primul rând pasiunea, ca fiind suprema valoare a „stadiului estetic” al vieții; apoi o depășește, preamărind căsătoria, suprema valoare a „stadiului etic” (ea reprezintă „plenitudinea timpului”); apoi condamnă în fine această căsătorie, supremul obstacol în calea „stadiului religios”, tocmai pentru că ne leagă de timp, pe când credința caută veșnicia!*”⁴⁴

Plecând de la observațiile lui Denis de Rougemont și ale lui Kierkegaard, poate că totuși ar fi bine să nu dispunem pe poziții ce se exclud una pe alta pasiunea și căsătoria, mai ales că mulți oameni, din diferite motive (estetice, etice,

⁴² *Ibidem*, p. 320.

⁴³ *Ibidem*, p. 327.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 339.

religioase) fac *din căsătorie o pasiune*, asemănându-se, poate, astfel, chiar cu Sisif, așa cum îl vede Albert Camus: ca o întruchipare a eroului absurd: „*S-a înțeles deja că Sisif este eroul absurd. Atât prin pasiunile sale, cât și prin chinul său. Disprețul față de zei, ura față de moarte și patima pentru viață i-au adus, în schimb, cazna, imposibil de redat în cuvinte, prin care ființa se consacră pentru a nu duce nimic la bun sfârșit. Este prețul ce trebuie plătit pentru pasiunile pământești.*”⁴⁵

6. Între pasiune și căsătorie: anxietatea

Între pasiune și căsătorie putem să plasăm și anxietatea. Lumea noastră pare a fi prinsă, precum Daria, între a idealiza, pe de o parte, pasiunea îndrăgostirii și, pe de altă parte, căsătoria, oscilând, ca un pendul, între ele. Unii găsesc că pasiunea și căsătoria se exclud, alții pot vedea chiar în căsătorie o pasiune sisifică. Dincolo de modul cum privim actul căsătoriei, rămân însă faptele, care, de multe ori, nu sunt frumoase, plecând de la plictiseală și ajungând până la *Strigătul* expresionist, trecând, uneori, regretabil, prin abuzuri ce găsesc chiar în copii o victimă ispășitoare pentru refulările soților.

Avându-și inspirația în fapte reale (iubirea surorii căsătorite, Letiția, pentru un prieten al lui Blaga) piesa *Daria*, sub influențe expresioniste și psihanalitice, supune privirilor spectatorilor tragismul lipsei de dialog real, al lipsei de empatie în căsătorie.

Unii critici au primit cu rezerve piesele psihanalitice ale lui Lucian Blaga (*Fapta și Daria*), dar au fost făcute și unele analize critice ce au observat noutățile importante pe care acestea le aduceau pe scena dramatică românească.

Pornind de la conceptul de anxietate la Kierkegaard, de la observații făcute de Freud legate de puterea cuvântului, de actele ratate și de obstacolele necesare libidoului spre intensificare, dar și de la perspectiva pe care Denis de Rougemont o are asupra relației dintre pasiune și căsătorie în Occident, în această lucrare, căsătoria ca idee a fost analizată filozofic subliniind traumele pe care uneori le poate provoca atunci când monotonia unei relații conjugale e întreruptă de o îndrăgostire ce se manifestă ca un „act ratat”, precum în *Daria*.

În ce privește deci relația dintre pasiune și căsătorie, dacă luăm în calcul anxietățile ce le sunt specifice, nu putem ajunge la a le dispune dogmatic în câmpul experienței, dar putem totuși spune, în rezonanță cu Albert Camus, că faptul că lumea e misterioasă (fiind dispusă în orizontul misterului și pentru revelare, cum ar zice Blaga) favorizează apariția artei: „*Dacă lumea ar fi limpede, arta nu ar exista.*”⁴⁶

Poate că... *lumea e o operă de artă*. Și de aceea nu e „limpede” expusă judecății noastre critice.

Bibliografie

⁴⁵ Albert Camus, *Mitul lui Sisif. Eseu despre absurd*, Iași, Editura Polirom, 2020, p. 164.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 135.

A. Lucrări de referință

BLAGA, Lucian, *Opere 4, Teatru*, București, Editura Minerva, 1977.
BLAGA, Lucian, *Zări și etape*, București, Editura Minerva, 1990.

B. Bibliografie critică

a. În volum

***, *Biblia sau Sfânta Scriptură*, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1993.
CAMUS, Albert, *Mitul lui Sisif. Eseu despre absurd*, traducere din limba franceză și note de Magda Jeanrenaud, Iași, Editura Polirom, 2020.
CĂLINESCU, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Editura Minerva, 1986.
CUBLEȘAN, Constantin, *Lucian Blaga, dramaturgul. Eseuri*, Târgu-Mureș, Editura Ardealul, 2021.
DE ROUGEMONT, Denis, *Iubirea și occidentul*, traducere, note și indici de Ioana Cădea-Marinescu, prefată de Virgil Cădea, București, Editura Univers, 1987.
FREUD, Sigmund, *Despre actele ratate*, traducere din germană de Ondine Dăscălița, București, Editura Trei, 2021.
FREUD, Sigmund, *Despre psihologia vieții erotice*, traducere din limba germană de Rodica Matei, București, Editura Trei, 2021.
KIERKEGAARD, Søren, *Scrieri I (Conceptul de anxietate)*, traducere din limba daneză de Adrian Arsinevici, Timișoara, Editura Amarcord, 1998.
MODOLA, Doina, *Lucian Blaga și teatrul: jocurile dramei: Tulburarea apelor, Fapta, Daria, Înviere*, București, Editura Anima, 2017.
PERPESSICIUS, *Opere 2, Mențiuni critice*, București, Editura pentru Literatură, 1967.
RUGESCU, Lelia, *Cu Lucian Blaga*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1985.

b. Studii și articole

PALEOLOGU, Alexandru, *Teatrul lui Lucian Blaga*, în vol. ***, *Lucian Blaga*. Studiu, antologie, tabel cronologic și bibliografie de Emil Vasilescu, București, Editura Eminescu, 1981, pp. 193-210.
TĂMĂZLĂCARU, Carmina, *DARIA – Daria*, în Constantin Cubleșan (coord.), *Dicționarul personajelor din teatrul lui Lucian Blaga*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2005, pp. 109-128.
TĂMĂZLĂCARU, Carmina, *LOGA – Daria*, în Constantin Cubleșan (coord.), *Dicționarul personajelor din teatrul lui Lucian Blaga*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2005, pp. 196-203.
TĂMĂZLĂCARU, Carmina, *PETRU FILIP – Daria*, în Constantin Cubleșan (coord.), *Dicționarul personajelor din teatrul lui Lucian Blaga*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2005, pp. 326-336.
TĂMĂZLĂCARU, Carmina, *PUIU – Daria*, în Constantin Cubleșan (coord.), *Dicționarul personajelor din teatrul lui Lucian Blaga*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2005, pp. 350-355.