

FAȚETE ALE FEMINITĂȚII ÎN DRAMATURGIA BLAGIANĂ – (DE) LIMITĂRI

DENISA-MARIA FRĂȚEAN

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu

Abstract: The aim of this paper is to identify the way in which Blaga's feminine characters deconstruct the canon of femininity imposed at the time. This deconstruction is based on the theory of *performative gender* imposed by Judith Butler, who emphasized the fact that gender is not innate, but rather constructed. In the second part of the essay, in the form of an ecocritical approach, we proved the idea that there is a tight connection between women and nature on the one hand and natural disasters and patriarchy on the other hand.

Keywords: feminity, feminism, deconstruction, patriarchy, ecocriticism

Deși puțin dezbătut și analizat, „teatrul poetic de idei”¹ al lui Blaga a intrigat și a stârnit interesul criticilor în special datorită ideilor filosofice și psihanalitice transmise prin intermediul personajelor feminine. Acestea au fost catalogate drept „catalizatori” ai experiențelor și combustiei interioare ale actanților masculini, motiv pentru care Dan C. Mihăilescu descrie femininul ca o „energie distructiv-constructivă.”² Cu toate acestea, în încercarea de sondare a personalității și viziunii feminine s-a pierdut din vedere faptul că feminitatea nu este decât un construct social care, așa cum vom vedea în paragrafele ulterioare, a fost redefinit în mod indirect de către dramaturg sub influența culturii și a mentalității occidentale.

Lucrarea de față, în cele două părți componente, își propune o analiză detaliată a modului în care se conturează imaginea femeii în operelor dramatice, atât din punct de vedere social, cât și din punctul de vedere al atitudinii și mentalităților acestora. Vom putea determina, astfel, în ce măsură pot fi aduse în discuție elementele feministe în opera dramatică

1. Dan C. Mihăilescu, *Dramaturgia lui Lucian Blaga*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1984, p.15.

2. *Ibidem*, p.96.

și, de asemenea, cu ajutorul metodelor criticii ecofeministe, se va constata dublul rol pe care îl joacă raportarea continuă la natură și comparația cu elementele organice în ceea ce privește conturarea unei viziuni de ansamblu asupra feminității.

I. Feminitate vs feminism

Înainte de a începe, însă, dezbaterea legată de feminitate și feminism în opera dramatică blagiană, simțim nevoia unor delimitări teoretice a celor două concepte. În primul rând, feminitatea, așa cum a fost ea percepută, în special în comunitățile tradiționale, se referă la un set de valori și atribute tipic feminine sau, în termeni moderni, putem vorbi de niște stereotipuri culturale și personale care „sunt propriile noastre convingeri în privința atributelor unui grup [...]. De obicei considerăm că grupul respectiv are anumite trăsături care îl caracterizează, respectiv trăsături bărbătești și femeiești.”³ Mihaela Miroiu, în cartea „Gen și societate. Ghid de inițiere” stabilește un canon al feminității, în opoziție cu trăsăturile tipic bărbătești, după cum urmează⁴:

Trăsături bărbătești

Independență

Raționalitate

Agresivitate

Obiectivitate

Încredere în sine

Spirit de competiție

Capacități analitice

Înclinație spre esență

Tărie

Înclinație spre științe

Ambiție

Autoafirmare

Trăsături femeiești

Dependență

Emotivitate

Blândețe

Subiectivitate

Nevoie de protecție

Teama de a nu-i răni pe alții

Sensibilitate la context

Înclinație spre detaliu și aparență

Slăbiciune

Înclinație spre arte

Tact

Grijă față de alții

3. Laura Grünberg și Mihaela Miroiu, *Gen și societate. Ghid de inițiere*, București, Editura Alternative, 1997, p.89.

4. *Idem*.

În completarea acestei liste de atribute feminine vine și Chris Weedon care, în studiul „Feminism, theory and the politics of difference”, stabilește un cod al „polului feminin” ce „tends to be identified with a long list of predictable characteristics including lack of aggression, lack of independence, indecisiveness and lack of confidence, stereotypical traits which continue to surface in popular representations of gender difference.”⁵

Urmărind acest canon al feminității impus de societate, putem observa cât de dificilă ar fi plasarea personajelor feminine blagiene în tipar. Singurele care par să se încadreze perfect, sunt, totuși, Patrasia, mama din pantomima „Învier” și mama lui Avram Iancu, un personaj absent despre care ni se spune că „s-a coborât mai degrabă decât trebuia în mormânt, fiindcă prea s-a ostenit pentru casă.”⁶ Prima dintre cele menționate întruchipează „imaginea casnică a femeii”⁷, care își îndeplinește rolul, fără a avea însă mulțumire lăuntrică: „Nu mai răzbesc nici eu cu toate./ Eu – cu clăcașii, tu cu cărțile/ Eu – cu oile, tu numai cu cărțile./ Eu – cu orașul, tu cu cărțile./ Eu – cu pământul, tu veșnic cu cărțile/ Singură îmi macin puterile/ din zori până-n noapte.”⁸ Aceasta e conștientă de statutul pe care îl are, de rolul său în gospodărie și nu își pune probleme existențiale în legătură cu valoarea și înțelesul ascuns al operelor scrise. De asemenea, atunci când Moșneagul îi vorbește despre „Isus-Omul”⁹ și „Isus-Pământul”¹⁰ ascultă cu atenție și chiar naivitate, fiind impresionată de spusele acestuia, chiar dacă ele contraveneau credinței prea puțin înțelese pe care o avea. În ceea ce o privește pe mama Voichiței, aceasta este simbolul unei „Mater Dolorosa”¹¹, așa cum afirma Zenovie Cârługea,

5. Chris Weedon, *Feminism, theory and the politics of difference*, Blackwell publishers, 1999, p.10, „tinde să fie identificat cu o lungă listă de trăsături previzibile, printre care lipsa de agresivitate și independența, nehotărârea și lipsa de încredere, trăsături stereotipice care continuă să domine reprezentările tradiționale referitoare la diferențele de gen.” (t.n.)

6. Lucian Blaga, *Opere, Volumul III: Teatru*, București, Academia Română Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2012, p.195.

7. Dan C. Mihăilescu, *op.cit.*, p.96.

8. Lucian Blaga, *Opere, Volumul II: Teatru*, București, Academia Română Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2012, p.68.

9. *Ibidem*, p.102.

10. *Idem*.

11. Zenovie Cârługea, *Lucian Blaga. Dinamica antinomiilor imaginare*, Sibiu, Editura Media Concept, 2005, p.394.

care este afectată de plecarea ficei, întreaga suferință resimțindu-se și asupra satului, datorită încălcării „orânduiei ancestrale.”¹²

Toate celelalte personaje, vom vedea, se distanțează într-o măsură mai mare sau mai mică de aceste trăsături prestabilite, având personalități puternice. Acest lucru este vizibil, în primul rând, în piesele „Daria” și „Ivanca”. În ceea ce privește prima operă menționată, putem spune că protagonistă se definește prin dorința continuă de a-și obține independența, simțindu-se ca un „dobitoc”¹³ sau „animal de cușcă”¹⁴ încuiată în casă. Aici e vizibilă societatea patriarhală care încearcă să domine întreg spiritul feminin, anihilându-l. Aceasta și-a exprimat de nenumărate ori dorința de a se despărți de Filip, fără a reuși să-și îndeplinească planul, însă, deoarece soțul consideră că știe ce e mai bine pentru femeia în sufletul căreia „zac cincisprezece ani de groază și chin.”¹⁵ Doar în momentul în care aceasta îl întâlnește pe Loga realizează starea de acută dependență în care s-a complăcut și acesta îi aduce eliberarea, nu doar de propriile temeri, ci și de supunerea bolnăvicioasă pe care a avut-o: „În sângele meu mocnesc catastrofe. Lucru de necrezut, dar adevărat, așa cum mă vezi: sunt sufletește bolnavă... Și, ce e mai trist, mi-am acceptat boala ca o soartă, stau în fața ei cu priviri fără protest.”¹⁶ Aceeași stare de nesupunere e vizibilă și în „Ivanca”, al cărei scop nu e acela de a înălța și de a lumina spiritul masculin, ci de a-l tulbura, încălcând canonul sensibilității la context, al slăbiciunii și al griii față de alții „Oh, de ce-ai venit? De ce-ai venit? Eu cred că nenorocirea cu tine va începe.”¹⁷

Un alt personaj atipic este Ana din piesa „Arca lui Noe” care întruchipează „factorul de cenzură”¹⁸ a energiei lui Noe, deși la prima vedere pare „un ajutor potrivit” pentru morar, o întruchipare a docilului, îndeletnicindu-se, în prima scenă, cu treburi casnice. În momentul în care observă că nu mai e ascultată așa cum fusese înainte, „Noe, niciodată tu n-ai ieșit din voia mea! Sub ce ascultare ai început să stai?”¹⁹, începe să aibă o atitudine rece, încercând cu orice mijloc posibil să-l împiedice pe

12. *Idem.*

13. Lucian Blaga, *op.cit.*, vol. II, p. 232.

14. *Ibidem*, p.225.

15. *Ibidem*, p.185.

16. *Ibidem*, p.185.

17. *Ibidem*, p.300.

18. Dan C. Mihăilescu, *op.cit.*, p.73.

19. Lucian Blaga, *op.cit.*, Vol.III, P.269.

soțul ei în a-și finaliza proiectul. Aici e vizibilă dorința ascunsă a femeii de a domina, de a se ridica mai presus de normele impuse de comunitate și, implicit, mai presus de voința bărbatului. Deși e descrisă ca „arhetipul femeii de țară: fidelitate, respect conjugal, iubire, muncă și acceptare”²⁰, se poate constata că acest model e redefinit sub influența unor circumstanțe nefavorabile.

Aceeași dorință de evadare de sub tutela patriarhatului e vizibilă și în piesa „Anton Pann” unde Ioana, nemulțumită de atitudinea neglijentă a lui Pann, hotărăște să fugă de acasă împreună cu fica lor. Aici nu mai e respectată teama de a nu-și răni soțul, nici nevoia de protecție, ci iese la iveală răzvrătirea și puterea lăuntrică. În aceeași paradigmă se înscrie și coana Safta care este independentă din punct de vedere financiar, făcând afaceri, acceptând și refuzând oferte. În plus, în „Cruciada copiilor”, Ileana, fiind conștientă de atitudinea obișnuită a femeii, își declară preferința pentru îndeletnicirile masculine: „Nu știu la ce mai sunt bune și fetele. Purtăm haine lungi, ne-mpodobim, ziua întregă cu nasul și cu salbele în oglindă. Ne strâmbăm și ne gătim [...] Mai frumos ar fi să ne putem bate și noi pentru Sfântul Mormânt, așa cum vă bateți voi, bărbații. Să purtăm zale. Și arc. Și suliiță. Și platoșă. Și coif. Să lovim în dreapta și-n stânga”²¹, iar Doamna, deși e dominată de spiritul matern, motiv pentru care nu îl lasă pe Radu să plece, e capabilă să ia decizii pe cont propriu, să conducă și să își învingă emotivitatea prin raționalitate atunci când e nevoie.

Aceste trăsături menționate și exemplificate anterior se înscriu, mai degrabă, în teoria feministă al cărei scop a fost acela de a „Rethink the canon”²², opunându-se ideii constructului de feminitate și luptând împotriva societăților patriarhale. De asemenea, feminismul „Raise the question of whether men and women are «essentially» different because of biology, or are socially constructed as different.”²³ Un răspuns posibil la această întrebare vine și din partea lui Judith Butler care, în cartea „Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity”, propune termenul de „performative gender”, ceea ce înseamnă că faptele, în special cele repetate, ne definesc.

20. Dan C. Mihăilescu, *op.cit.*, p.97.

21. Lucian Blaga, *op.cit.*, Vol.III, p.9.

22. Peter Barry, *Beginning Theory. An Introduction to Literary and Cultural Theory*, Manchester and New York, Manchester University Press, 2002, p. 134, „regândi canonul” (t.n.)

23. *Idem*, „pune întrebarea dacă bărbații și femeile sunt esențialmente diferiți din cauza construcției biologice sau sunt construiți diferit din punct de vedere social.” (t.n.)

Făcând o scurtă analiză a gesturilor personajelor feminine din teatrul blagian, putem observa că, în multe situații, acțiunile și impulsurile sunt unele de ordin masculin. O aducem în discuție, în primul rând, pe Erji, cârciumărița din piesa „Avram Iancu”, ce are un comportament mai degrabă masculin decât feminin față de gardiștii unguri și nu își arată slăbiciunea în niciun moment al întâlnirii lor, ci încearcă să își facă dreptate de una singură. Gestul instinctual de a lua „o bătă de după vatră”²⁴ și de a-i lovi pe soldați cu ea este dovadă a spiritului răzvrătit al fetei, iar violența din limbaj demonstrează ura, însoțită de duritate tipic bărbătească „Acu’ nu vă mai las, acu’ plata, ori vă crăp țeasta!”²⁵ Un alt exemplu este Ioana din „Cruciada copiilor” care, într-un instinct animalic și războinic, sare asupra lui Teodul, determinându-i moartea.

II. Interpretări ecofeministe și rolul elementelor organice în conturarea spiritului feminin

O altă dimensiune importantă în conturarea imaginarului feminin este raportarea la natură. La o analiză amănunțită a operelor dramatice ale lui Blaga, se poate determina faptul că femeia este adeseori comparată cu elemente organice, precum lumina, piatra sau unda... Aceste asocieri nu sunt întâmplătoare, ci ele contribuie la conturarea unei viziuni de ansamblu cu privire la atitudinea și spiritul feminin. De menționat este faptul că această apetență înspre natural și înspre elanul dionisiac vine la Blaga dinspre latura expresionistă care „trădează relațiuni cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul.”²⁶

Un caz foarte interesant atunci când intră în discuție corelația între entitatea feminină și natură este piesa „Arca lui Noe”, careia îi vom aduce o nouă abordare din perspectiva criticii ecofeministe. Această nouă paradigmă critică „asumă alianța între feminism și ecologie prin faptul că socotește indisolubil legate ideologiile dominării femeilor și naturii.”²⁷ Cu alte cuvinte, ecofeminismul urmărește să stabilească o legătură între modul în care e exploatată natura și maniera în care e supusă femeia unei dominante masculine. Deși pare greu de imaginat, acest lucru este perfect ilustrat în piesa amintită anterior. Dacă la începutul operei Ana este comparată cu „făina”, element esențial și vital „Ce caldă e făina! Parcă

24. Lucian Blaga, *op.cit.*, vol. III, p.111.

25. *Ibidem*, p.112.

26. Zenovie Cărlugea, *op.cit.*, p. 369.

27. Otilia Dragomir și Mihaela Miroiu, *Lexicon feminist*, București, Polirom, 2002, p. 84.

e vie! E caldă ca trupul tău, Ano [...]”²⁸, în cele din urmă ajunge să fie asociată cu o sălbăticiune, cu o forță neîmblânzită a cărei voință trebuie supusă „Când arca va fi gata și încăperea împlinită, am să te ascund în ea, sălbăticiune nedomolită! Și-ți voi zice: cu vietățile a fost ușor, numai cu tine a fost mai greu! Totuși, te-am răzbit!”²⁹ Această schimbare de atitudine nu este nici pe departe întâmplătoare, așa cum ar putea părea, ci un element esențial intervine în distrugerea armoniei și a echilibrului original. Acest element perturbator nu este nici apariția Moșului, nici sfatul acestuia, ci defrișarea pădurii, așa cum poate rezulta din Actul III, Scena I: „O pădure întregă a fost culcată! Și afară de asta s-ar mai pune în socoteală și pagubele ce-or mai veni de acu peste sat de sub Fruntea Rea! Căci, vedeți dumneavoastră, pădurea aceea nu era menită tăierii, ci să așină calea ploilor, să apere așezările noastre de puhoai ca o stavilă vie.”³⁰ În momentul în care dorința Anei este neglijată, devenind o simplă „marionetă” în mâna destinului și a soțului, se întâmplă dezechilibrul general și dereglarea mediului natural. Astfel, dintr-o perspectivă ecofeministă, puhoiul care urma să vină asupra satului poate fi interpretat ca un efect al lipsei de comuniune între bărbat și femeie, al dorinței masculinului de a se ridica deasupra legilor naturale. Așadar, această nouă modalitate de interpretare a textului ne oferă posibilitatea să o privim pe Ana ca pe o victimă a societății patriarhale. În cazul de față, asocierea cu natura sau corelația dintre cele două entități scoate în evidență feminismul, dorința femeii de a fi ascultată și de a-și depăși propria condiție. Neîmplinirea acestora va duce la un dezechilibru în plan textual și natural.

O altă piesă în care e prezentă această dualitate feminitate-feminism este „Meșterul Manole”, o dramă a nesupunerii față de legile lumii înconjurătoare. De-a lungul piesei, Mira este conturată ca „o stea”³¹, ca o întruchipare a idealului feminin atât de către Găman: „tu – înger, tu, copil, tu piatră”³², cât și de către Manole: „De-atâtea ori ai fost căprioară neagră, când suiai drumul la noi. De-atâtea ori ai fost izvor de munte, când coborai de la noi. Acum ești aici încă o dată: nici căprioară, nici izvor, ci altar.”³³ În acest context sunt introduse în mod foarte subtil

28. Lucian Blaga, *op.cit.*, vol. III, p.224.

29. *Ibidem*, p.269.

30. *Ibidem*, p.283.

31. Lucian Blaga, *op.cit.*, Vol. II, p.473.

32. *Ibidem*, p.393.

33. *Ibidem*, p.446.

elemente de feminism, deoarece Mira își depășește statutul, devenind forța integratoare în jurul căreia se reorganizează universul. Ea devine spiritul bisericii care va continua să dea coerență lumii: „eu sunt biserica – jucăria puterilor!”³⁴ Moartea fizică a acesteia poate fi interpretată, de asemenea, dintr-o perspectivă ecofeministă ca un efect al încercării omului de a se ridica mai presus de orânduielele exterioare, în încercarea de a supune forțele naturii și forțele femeii, lucru evident în discuția dintre Manole și meșteri din actul întâi, scena IV: „Meștere, pământul nu ne mai suferă”³⁵, „în noaptea aceasta pietrele au fost zvârlite în văzduh. Luna a fost mai roșie deasupra. Și apa a amuțit dedesubt.”³⁶

Cu toate acestea, există și câteva piese în care asocierile cu natura, al cărei semn caracteristic sunt „ondulatoriul. Valul, văile și colinele”³⁷, reprezintă în primul rând un factor de evidențiere a sensibilității și feminității sui generis. Printre acestea, se poate aminti opera „Zamolxe. Mister păgân” în care Zemora, fiica Magului, este „un amestec de solaritate expansivă și instinctualitate umbratică”³⁸, dar, în cazul de față, această „instinctualitate” nu este un semn de revoltă interioară, ci reprezintă legătura originară cu mediul. În actul al treilea, scena I, poartă „ciulini în părul despletit”³⁹, motiv pentru care cioplitorul o întreabă: „Zemora – fiica Magului sau o lăcustă”⁴⁰, iar răspunsul evident este: „Și una, și alta. Căci Zemora turburătoarea/ iubește iarba și soarele/ viu ca lăcustele/ Și-ar vrea să aibă picioarele/ tot atât de verzi/ verzi ca lăcustele/ sau ca linteaa bălților.”⁴¹ De asemenea, „intimitatea cu sevele pământului se exprimă”⁴² și în remarca: „Auzi pădurea? Numai eu știu s-o fac să râdă. Auzi cum râde? Ca un copil mic/ pe care-l gâdili la buric.”⁴³ Toate aceste detalii și replici ne conturează o Zemora juvenilă, un spirit tânăr, o metamorfozare a naturalului.

34. *Ibidem*, p.391.

35. *Ibidem*, p.394.

36. *Ibidem*, p.395.

37. Andrei Pleșu, *Pitoresc și melancolie*, București, Humanitas, 1992, p.27.

38. Dan C. Mihăilescu, *op.cit.*, p.101.

39. Lucian Blaga, *op.cit.*, Vol. II, p. 45.

40. *Idem*.

41. *Ibidem*, p.46.

42. Alexandru Paleologu, *Teatrul lui Lucian Blaga* în vol. *Lucian Blaga. Studiu, antologie, tabel cronologic și bibliografie de Emil Vasilescu*, București, Editura Eminescu, 1981, p.203.

43. *Idem*.

De asemenea, asocierile cu natura ca simbol al tânjirii spre originar, spre feminitate sunt reflectate și în drama „Ivanca”, în tabloul al treilea când protagonista începe să alege „cu trupul gol prin ploaie și prin vânt peste câmp.”⁴⁴ Comuniunea resimțită între cele două suflete, cel al femininului și cel al naturii e evidențiată în replicile Ivancăi: „Apele cu biciuri moi. Când nu sunt brațe să te cuprindă. Când nu sunt priviri să te bată cu dragostea lor, te mântui zburdând peste holde.”⁴⁵, „Oh, ce căldură. E o vară nebună, o simt în toate încheieturile.”⁴⁶ Totuși, această dorință odată reprimată „Deschide fereastra. De ce nu m-ai lăsat?”⁴⁷, va duce la dezechilibrul psihic al personajelor și, ulterior, va declanșa drama: „Animalul a intrat de-acum în sufletul tău.”⁴⁸

III. Concluzii

După această analiză detaliată a imaginii personajelor feminine în dramaturgia blagiană putem conchide că „majoritatea pieselor lui se construiesc prin raportarea energiei masculine la feminitatea – cenzură sau valorizare.”⁴⁹ Blaga își dovedește subtilitatea în conturarea acestei imagini a feminității, deoarece se detașează de canonul impus de comunitate, introducând, astfel, elemente atipice, echivalente în zilele noastre unui feminism precoce.

44. Lucian Blaga, *op.cit.*, Vol. II, p. 314.

45. *Ibidem*, p.319.

46. *Ibidem*, p.318.

47. *Ibidem*, p.319.

48. *Ibidem*, p.326.

49. Dan C. Mihăilescu, *op.cit.*, p.100.

Bibliografie:

- Barry, Peter, *Beginning Theory. An Introduction to Literary and Cultural Theory*, Manchester and New York, Manchester University Press, 2002.
- Blaga, Lucian, *Opere, Vol. II: Teatru*, București, Academia Română. Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2012.
- Blaga, Lucian, *Opere, Vol. III: Teatru*, București, Academia Română. Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2012.
- Butler, Judith, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York and London, Editura Routledge, 2002.
- Cârlugea, Zenovie, *Lucian Blaga. Dinamica antinomiilor imaginare*, Sibiu, Editura Media Concept, 2005.
- Dragomir, Otilia și Miroiu, Mihaela, *Lexicon feminist*, București, Editura Polirom, 2002.
- Gamble, Sarah, *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*, London and New York, Editura Routledge 2001.
- Gană, George, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, București, Editura Minerva, 1976.
- Grünberg, Laura și Miroiu, Mihaela, *Gen și societate. Ghid de inițiere*, București, Editura Alternative, 1997.
- Mihăilescu, Dan C., *Dramaturgia lui Lucian Blaga*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1984.
- Pleșu, Andrei, *Pitoresc și melancolie*, București, Editura Humanitas, 1992.
- Weedon, Chris, *Feminism, theory and the politics of difference*, Editura Blackwell, 1999.