

Prof. univ. dr. Claudia Costin

IMAGINAR MITIC ȘI LITERAR

**Suport de curs pentru masteranzii de la
Masteratul Literatură Română în Context European
(LRCE)**

Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava

MITUL PERSPECTIVE DE DEFINIRE

Definirea noțiunii de mit constituie o problemă controversată, cu atât mai mult cu cât tot ceea ce ne înconjoară tinde să devină, la un moment dat, **mit**, produs al imaginației. Granițele sunt labile și o definiție ar trebui mereu îmbogățită.

Ce este mitul? Când și cum au apărut miturile? Acestea sunt interogații al căror răspuns continuă să rămână pentru omul modern una dintre marile necunoscute.

Dominat de dorința de a cunoaște, bântuit de neliniști, aflat în fața unei naturi greu de stăpânit, ființa umană, folosindu-se de imaginație, de acea “fonction fabulatrice”, cum o numește Bergson, a încercat dintotdeauna să limiteze, să micșoreze incognoscibilul, să depășească un cadru real existențial și să creeze modele exemplare. Dintotdeauna, omul a simțit nevoia de a se defini, de a-și explica existența și rolul său în univers, a încercat să descopere misterul nelipsit din toate ale Genezei. Este posibil ca astfel să fi creat mitul, fenomen de cultură, izvor al literaturii și al filozofiei.

Reîntoarcerea către acest izvor primordial al culturii înseamnă încercarea de a descoperi dimensiuni ale universului arhaic în care sunt depozitate arhetipurile originare ale existenței. Aceasta devine necesară, pentru că, așa cum afirmă Adrian Marino, “înțelegând omul în misterele, simbolistica și mitologia sa, fie cât de ascunsă, sfârșim *ipso facto* prin a înțelege în adâncime omul, deci pe noi înșine. Lumea miturilor și simbolurilor trebuie cunoscută pentru a înțelege situația omului în cosmos”¹.

În ultimele două secole, interesul pentru mit s-a dovedit deosebit și s-a concretizat în studii de referință, în care conceptul a fost abordat din multiple perspective. Nume ilustre de exegeți ai mitului, dintre care îi amintim pe Mircea Eliade, Ernst Cassirer, Felix Buffiere, Roger Caillois, Claude Levi-Strauss, Lucian Blaga, Georges Dumezil, Pierre Brunel, au adus o valoroasă contribuție la definirea unui fenomen atât de complex. Din diverse unghiuri de cercetare au fost formulate, până în prezent, peste cinci sute de definiții ale mitului², însă niciuna nu a reușit să înglobeze toate sensurile noțiunii.

Din antichitate și până în zilele noastre, epoci, curente literare sau creatori au manifestat atitudini dintre cele mai diferite în fața acestei complexe probleme care este mitul, cu atât mai mult cu cât de la receptarea religioasă sau de la cea cu funcție gnoseologică s-a ajuns la receptarea estetică.

Nu se poate face o analiză a interpretărilor moderne ale conceptului de mit fără a surprinde datele necesare înțelegerii lui, pe care istoria umanității le păstrează din antichitate, întrucât mitul

¹ Adrian Marino, *Hermeneutica lui M. Eliade*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1980, p.60.

² Cf. Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, Editura Albatros, București, 1983.

antic este și va rămâne o permanență a culturii, o sursă de inspirație pentru toți acei creatori care au considerat și consideră literatura drept o ”fiică” a mitologiei.

Revelatoare este atitudinea lui Platon față de mit. În opera filozofului antichității întâlnim texte legate de mituri, în care vorbește de o lume supracerească destinată substanței autentice, lume din care fac parte dreptatea, înțelepciunea, știința și ființele desăvârșite. Acestea pot fi văzute doar de către zei. Platon vorbește și de o lume inteligibilă, vizibilă, aparținând spațiului terestru. Cele două reprezentări se deosebesc, prima fiind guvernată de zei, de idei, în timp ce a doua se caracterizează prin cunoașterea imperfectă a ființei. Platon considera că mitul aparține primei lumi, în care este posibilă cunoașterea adevărului. Mitul însuși este văzut ca un mijloc de accesare către adevăr. Autorul celebrelor *Dialoguri* era de părere că numai filozofii pot crea mituri autentice.

Pentru un alt celebru gânditor al antichității, Aristotel, mitul este o formă de artă, de exprimare a atitudinilor umane. El ar explica fapte verosimile, pe care le pune în corespondență cu cele închipuite: ”De aceea și iubitorul de mituri e oarecum un filozof, căci mitul a fost născocit pe baza unor întâmplări minunate, pentru explicarea lor”³.

În *Poetica*, Aristotel utilizează termenul ”mythos” de la început, încă din primele fraze: ”mi-e în gând să vorbesc despre poezie în sine și despre felurile ei: despre puterea de înrăurire a fiecăreia dintre ele; despre chipul cum trebuie întocmită materia (=mythos) pentru ca plămuirea să fie frumoasă”⁴. Deci, de modul în care materia unei opere literare este organizată, adică de ”mythos” depinde realizarea frumosului. Este evidentă valoarea estetică pe care Aristotel o atribuie mitului. Tot în *Poetica*, Stagiritul menționează mitul alături de caractere și de judecată, ca element constitutiv al tragediei: ”Imitația acțiunii este ceea ce constituie subiectul oricărei tragedii (cu alte cuvinte, îmbinarea faptelor ce o alcătuiesc); caracterul, ceea ce ne dă dreptul să spunem despre eroi că sunt așa sau altminteri; judecata, ceea ce îngăduie vorbitorilor să dovedească ceva ori să enunțe vreo părere”⁵. Întrucât mitul este cel care deține faptele ce s-au întâmplat, apare ipoteza ca filozoful antic să-l fi perceput drept cel mai vechi și cel mai important instrument al tradiției (cu precădere al celei orale) pe care istoria umanității îl cunoaște și îl păstrează.

Exceptând Evul mediu care a respins miturile, celelalte epoci și-au manifestat preferința pentru anumite mituri și pentru anumiți eroi mitici. Astfel, secolul luminilor manifestă interes pentru miturile celtice și scandinave, prefigurându-se studiul mitologiei comparate ale cărei baze vor fi puse mai târziu de către Max Muller. Prin traducerea cunoscutei opere literare *O mie și una de nopți* se naște gustul pentru miturile orientale, cultivate de Voltaire și Diderot. Iluminismul deschide și o nouă perspectivă, și anume aceea a interpretării filozofice a mitului. Giambattista Vico elaborează conceptul de ”mito-poezie” și pune accent pe fantezie ca element esențial în geneza poeziei și a mitului. Vico e de părere că miturile sunt rodul logicii poetice anterioare logicii raționale. El este primul dintre filozofi care remarcă faptul că existența oamenilor primitivi s-a modelat pe/ prin mit⁶.

³ Aristotel, *Metafizica*, Editura IRI, București, 1998, I, 2, 982b.

⁴ *Idem*, *Poetica*, Editura IRI, București, 1998, I, 10, 1447a.

⁵ *Ibidem*, VI, 5, 1450a.

⁶ Giambattista Vico, *Știința nouă*, Editura Univers, București, 1972, p.134.

Renașterea și clasicismul sunt dominate de miturile grecești revalorificate în opere dramatice la Corneille, Racine, Shakespeare, Calderon, Lope de Vega, Moliere. De exemplu, Shakespeare îmbină uimitor lumea mitologică, cea reală și cea supranaturală, îndeosebi în piesa *Visul unei nopți de vară*. Scriitorii din perioada renașcentistă au fost atrași și de mitul lui Don Juan, care prin creația lui Tirso de Molina dobândește funcție mito-poetică, dar și de mirajul călătoriilor, fiind generat un nou mit: al insulei sau al lui Robinson Crusoe.

Începând cu romantismul asistăm la revalorificarea miturilor și la redescoperirea miturilor și legendelor naționale și a miturilor biblice. Victor Hugo, Lamartine, Chateaubriand manifestă un deosebit interes pentru miturile creștine, *Biblia* fiind considerată cartea fundamentală a miturilor și o înaltă sursă de poezie. În acest context putem aminti *Le Genie du Christianisme* al lui Chateaubriand și *Eloa* de Alfred du Vigny.

Odată cu secolul al XIX-lea, miturile sunt prezentate și interpretate din unghiul diverselor discipline: filozofie, sociologie, literatură, psihologie, istorie și etnologie.

Mitologia devine obiect de interes în romantism și pentru filozofi, semnificativ fiind aportul lui Schelling în explicarea mitului. Concepția și-o exprimă în *Filozofia mitologiei și a revelației* și în *Filozofia artei*. Mitologia este considerată condiția permanentă, “condiția necesară și materia primă a oricărei arte”, este “universul într-un veșmânt superior, în întruchiparea sa absolută”⁷, singurul teren pe care îl ascundea lumea zeităților mitologice. El vede în zeii din mitologie (în special cea greacă), zei “fericiți în mod absolut”, întruparea ideilor care formează realitatea ultimă, care “deschid absolutul” și prin care devine posibilă intuirea limitată și nelimitată a absolutului. Filozoful consideră că arta poate atinge absolutul prin intermediul simbolurilor pe care le oferă mitologia. Pentru Schelling mitologia este “poezia absolută”, “materia veșnică din care ies la iveală atât de minunat și divers, toate formele”, iar mitul este produsul fanteziei inconștiente atât colective cât și individuale. De asemenea, filozoful german opinează că închegarea unei mitologii reprezintă semnul invaziei divine în conștiința umană. Astfel, și în apariția mitologiei și în revelația divină, inițiativa aparține spiritului universal, puterii absolute.

Un loc aparte în receptarea estetică a mitului îl ocupă Wagner și Nietzsche. Pentru Wagner, mitul este cea mai autentică expresie a omenescului, deoarece exprimă ceea ce viața are etern. Wagner scria că “mitul este poemul primitiv și anonim al poporului și îl găsim în toate epocile, reluat, înnoit fără încetare de marii poeți ai perioadelor de cultură. Într-adevăr, în mit relațiile dintre oameni își leapădă aproape cu totul forma lor convențională și inteligibilă doar pentru rațiunea abstractă, ele arată ce are viața cu adevărat omenesc, înțelesul ei etern, și o arată sub acea formă concretă, incompatibilă cu orice imitație, care dă adevăratelor mituri caracterul individual pe care-l recunoașteți dintr-o ochire”.

Wagner face apelul la o mitologie națională, printr-o “reîntoarcere la mituri”. Prin *Inelul Nibelungilor*, Wagner realizează o întruchipare desăvârșită a mitului germanic.

xxx

⁷ Schelling, *Filozofia artei*, Editura Meridiane, București, 1992, p.99.

În încercarea de definire a mitului și de stabilire a rolului mitologiei, o contribuție semnificativă are și filozoful idealist **Hegel**. El cerea o mitologie care să stea în slujba ideilor, deoarece revitalizarea unei culturi este dependentă de renașterea mitologiei. Hegel postulează instituirea mitologiei în studiul spiritului și al istoriei. Pentru Hegel totul este idee și mișcare dialectică. Distanța de la mit la filozofie este parcurgerea unui proces prin care spiritul absolut ia cunoștință de sine. Filozoful vorbește de o “devenire” a lui Dumnezeu în conștiința umană. Mitul îi apare ca întâia realizare a spiritului, fiind depășit însă de gândirea filozofică: “Semnificația mitului, adevărat, este în general gândirea, dar în vechile și adevăratele mituri gândirea încă n-a fost prezentată în forma sa pură. Nu era vorba deci de a fi fost concepută mai întâi idea și apoi a se căuta a o ascunde. Nu acest procedeu îl putem observa în poezia noastră de gen meditație. Poezia primitivă nu pleacă de la separarea prozei gândirii, a gândirii abstracte de poezie, adică de expresia sa. Când filozofii folosesc mitul ideea le-a venit cu mult timp înainte și apoi imaginea, ca și cum ei au căutat vestmântul pentru a reprezenta ideea”⁸.

Lui Hegel îi revine meritul de a conferi mitului semnificațiile simbolice, care sunt plasate într-o etapă denumită a “simbolicii inconștiente”: “Forma simbolică a artei în înfățișarea ei încă nemijlocită, încă neștiută și neafirmată, ca simplă imagine și simbol este simbolicul inconștient”⁹.

În viziunea estetică hegeliană, “simbolul ia naștere în artă numai prin sesizarea unei semnificații generale de nemijlocită prezență naturală în a cărei existență concretă este intuit totuși absolutul, ca realmente prezent, dar intuit de imaginație”¹⁰.

Hegel eliberează termenul “mit” de semnificațiile sale religioase și îi atribuie un rol important în constituirea gândirii simbolice: “prima condiție a naturii simbolului este acea unitate a absolutului și a existenței lui în lumea fenomenală, unitate neprodusă de artă, ci găsită de ea în obiectele reale ale naturii și ale activității omenești”¹¹.

Hegel a judecat filozofia grecilor și, deci implicit, mitul antic din perspective concretului subiectivității absolute, situându-se la nivelul lui “încă nu”, adică al neîmplinirii¹².

Chiar dacă teoriile formulate de gânditorii romantici germani nu au influențat în mod deosebit interpretările date mitului în secolul XX, totuși ele au impus mitul ca un spațiu fertil al artei, al culturii. Nu întâmplător, în 1861, Baudelaire exclama, plin de entuziasm: “mitul este un arbore care crește pretutindeni, în orice climat, sub orice soare, spontan și fără butași”.

În secolul al XX-lea, este interpretat dintr-o nouă perspectivă, fiind deplasat accentul de pe “născocire, ficțiune”, “fabulă” pe “istorie adevărată”. Etnologii, psihologii, istoricii religiilor, psihanaliștii se referă mai ales la miturile societăților arhaice, care păstrează acel caracter de sacralitate, de model exemplar.

XXX

⁸Hegel, *Prelegeri de estetică*, Editura Academiei Române, București, 1966, p.188.

⁹ *Ibidem*, p. 332.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Cf. Martin Heidegger, *Hegel și grecii*, în vol. *Repere pe drumul gândirii*, Editura Politică, București, 1988.

Interpretări inedite a oferit școala psihianalitică.Întemeietorul acesteia, **Sigmund Freud**, pornind de la analogiile care ar exista între Eu și psihologia maselor, între psihologia primitivului și cea a nevropaților, descoperă elemente similare între vis și mit. Părintele psihianalizei afirmă că visul prin rădăcinile sale infantile coboară în “preistoria” individului și exprimă nuanțe multiple ale complexelor personale, în timp ce mitul coboară în “preistoria” rasei și exprimă complexele primitive comune întregii rase.

Studiind manifestări esențiale ale psihicului uman, Freud le găsește corespondențe în simbolistica mitică.Structurile psihice ale omului sunt interpretate în analogie cu imaginile mitologice.Astfel, zeii luminii ar reprezenta simbolic conștiința umană, iar demonii, zei ai întunericului, ar reprezenta inconștientul cu pornirile sale monstruoase. Așadar, luptele din mitologie, tensiunea antagonistă dintre stăpânii luminii și ai întunericului reflectă, în viziunea lui Freud, lupta dintre conștiință și pornirile inconștiente ale individului. Reducând gândirea mitică la astfel de semnificații, psihianalistul degradează mitul, îl transformă în alegorie.Într-unul din studiile sale, *Totem și tabu*, el afirmă că primitivii au dezvoltat o imagine a lumii, a universului, proiectând în exterior percepțiile lor interioare, deci subiective.Proiecția, în care vede tendințe negative atribuite demonilor, este “un element al unui sistem devenit concepția despre lume a primitivilor și pe care o vom cunoaște drept animism”¹³. Fără îndoială, Freud preia ideea de “animism”de la Wundt (potrivit căruia, “se găsesc aceleași reprezentări ale sufletului la cele mai diverse popoare din toate timpurile și aceste reprezentări sunt produsul psihologic necesar al conștiinței creatoare de mituri, animismul primitiv trebuind să fie considerat ca expresia spirituală a stării naturale a umanității, în măsura în care această stare este accesibilă observației noastre”¹⁴.

Pentru Freud, animismul este un mod de gândire care permite nu numai explicarea unor fenomene particulare, ci și “conceperea întregii lumi ca un tot unitar, pornind de la un punct”¹⁵. Fără a fi o religie, acest concept creează condițiile apariției tuturor religiilor de mai târziu.Freud e de părere că umanitatea, în evoluția ei, ar fi cunoscut trei mari concepte despre lume, trei moduri de gândire, și anume: concepția animistă(mitologică), concepția religioasă și concepția științifică.Dintre acestea, animismul i se pare “*cel mai logic și mai complet*”, pentru că “*explică esența lumii, fără a neglija nimic*”.În stadiul animist, omul își atribuia atotputernicia, pe care mai târziu, în stadiul religios, ar fi cedat-o zeilor pe care i-ar fi influențat în așa fel încât aceștia să guverneze potrivit dorințelor sale.

Mitul se întemeiază- opinează Freud- pe premise animiste. Din păcate, psihianalistul recurge doar la câteva speculații generale, fără a trata în profunzime raporturile care ar exista între mit și animism.

Într-unul din cunoscutele sale studii, Freud opinează că miturile ar fi “vestigii deformate ale fantasmelor unor întregi națiuni, corespunzătoare visurilor seculare din tinerețea umanității”¹⁶.

Este greu de acceptat , chiar dacă informațiile sunt insuficiente, că în străvechile civilizații comportamentul uman era determinat de inconștient, iar miturile erau “resturi deformate” ale

¹³ Sigmund Freud, *Opere*, vol.I, Editura Științifică,București, 1991,p.74.

¹⁴ Apud *Ibidem*, p. 84.

¹⁵ *Ibidem*, p. 99.

¹⁶ Sigmund Freud, *Scrieri despre literatură și artă*, Editura Univers, București, 1980. p.15.

visurilor unei colectivități, proiecții ale unei dorințe de realizare în stare de reverie a neputinței omului de a fi fericit, de a-și găsi împlinirea în existența cotidiană, o “corectare a realității nesatisfăcătoare”.

Pentru mitologi, interpretarea psihanalitică a lui Freud ridică numeroase interogații. Totuși, explorând fondul obscur al ființei umane, părintele acestei noi științe din veacul al XX-lea, prin ipoteze, a deschis frontiere spre o lume posibilă.

XXX

O altă interpretare a miturilor, din perspectivă psihanalitică, cu unele influențe freudiene, ne-o oferă **Carl Gustav Jung**, autorul cunoscutelor studii *Inconștientul în viața psihică normală și anormală și tipuri psihologice*, prin care revoluționează disciplina, orientând-o către o înțelegere mai apropiată de totalitate a psihicului uman. Una dintre problemele predilecte ale lui Jung este mitul. Psihanalistul elaborează teoria arhetipurilor, conform căreia inconștientul constituie un depozit al reprezentărilor colective. Acestea au caracter simbolic și numeroase corespondențe cu imaginile mitice. O idee cu totul nouă este aceea a constanței structurilor mitice. Jung stabilește existența a două straturi în inconștient: “trebuie să deosebim un Inconștient individual și un Inconștient non-individual sau supraindividual. Îl desemnăm pe cel din urmă și cu numele de Inconștient colectiv, tocmai pentru că este detașat de Inconștientul individual și dobândește un caracter cu totul general”.

Potrivit viziunii sale, există în inconștientul colectiv straturi profunde “în care dormitează imagini ancestrale, aparținând umanității întregi”.

În studiul *Tipuri psihologice*, publicat în 1921, el definește inconștientul colectiv drept conținut mitologic: “putem astfel să deosebim un inconștient personal care cuprinde toate achizițiile existenței personale, deci tot ceea ce a fost uitat sau refutat, precum și percepții, gânduri și sentimente subliminale. Alături de aceste conținuturi personale inconștiente există altele care provin nu din achiziții personale, ci din posibilitatea transmisă ereditar a funcționării psihice în genere, anume din structura cerebrală moștenită. Acestea sunt conexiuni mitologice, motive și imagini care pot apărea oricând și oriunde, dincolo de orice migrație sau tradiție istorică. Denumesc aceste conținuturi inconștient colectiv”¹⁷.

Teza despre arhetipuri consideră că imaginile primordiale colective din inconștient au caracter simbolic și prezintă concordanță cu motivele mitice. După Jung, miturile ar fi reprezentările simbolice ale străfundurilor inconștientului colectiv. În imaginile mitologice vede corelații psihice care în totalitate decurg din activitatea inconștientă. Aceste imagini ar fi apărut prin condensarea unor procese asemănătoare. Spre deosebire de simpla imagine primordială, cea cu valoare mitică este mereu activă și reînnoită permanent, având rolul fie de a revela trăiri sufletești, fie de a conferi acestora formularea adecvată. Din acest punct de vedere- adaugă psihanalistul - “ea este expresia psihică a unei situații anatomo-fiziologice determinate”¹⁸. Prin

¹⁷ C.G.Jung, *Tipuri psihologice*, Editura Humanitas, București, 1997, p.486.

¹⁸ *Ibidem*, p. 478.

urmare, imaginea primordială, universală, ar răspunde influențelor exterioare constante, dobândind “*caracterul unei legi naturale*”. Jung nu admite că “*orice mit ar putea fi redus la natură*”, deoarece în imaginile mitice nu există numai o influență a condițiilor exterioare, ci și determinări interioare ale vieții spirituale, o colaborare autonomă a psihicului. Imaginea primordială reprezintă “*solul matricial*” al ideii și atribuie semnificație percepțiilor senzoriale și celor ale spiritului, simțirii care e contopită cu inconștientul. Astfel, miturile apar ca expresii simbolice care, de cele mai multe ori, se reduc la experiențele visurilor, ale subconștientului. Mitul este coborât în alegorie și acest fapt se justifică prin aceea că Jung, la fel ca și Freud, a încercat să descopere adâncile semnificații pe care miturile le ascund, însă folosindu-se de elemente de psihanaliză. Teoria lui Jung despre mituri ca expresii ale inconștientului colectiv, deci în afara accepțiunii literar-estetice, a deschis orizonturi noi în cercetarea acestei problematice.

XXX

Din perspectivă antropologică, o contribuție semnificativă cu privire la natura și semnificația gândirii mitice o aduce **Claude Lévi-Strauss**, prin atât de cunoscutele studii *Antropologia structurală* și *Mitologie* (*Crud și gătit, De la miere la cenușă, Omul gol, Originea manierelor la masă*). El aplică metoda structurală în antropologie și arată că miturile sunt păstrătoare ale unei structuri permanente: “valoarea intrinsecă atribuită mitului provine din faptul că evenimentele care se desfășoară în timp, într-un anumit moment, formează totodată o structură permanentă”. Din analiza structurală nu exclude perspectiva istorică, aceasta fiind importantă pentru stabilirea semnificațiilor unei opere mitice. Pune în evidență dubla structură a mitului-istorică și anistorică-, structurile permanente mitice raportându-se în același timp la trecut, prezent și viitor. Aceste structuri aparțin totodată și domeniului limbajului și se caracterizează prin unitate. Mitul este un tot unitar, a cărui semnificație unică poate fi evidențiată prin surprinderea particularităților artistice.

Formele mitului sunt considerate invariante care au la bază un logos comun, iar conținuturile –caracterizate prin constanță- expresii ale unui limbaj universal: “valoarea mitului ca mit persistă în pofida celei mai proaste traduceri. Oricât de necunoscută ar fi limba și cultura poporului de care a fost creat, un mit este perceput ca mit de către cititorii lumii întregi. Substanța mitului nu se găsește nici în stil, nici în maniera de povestire, nici în sintaxă, ci în istoria povestită. Mitul este limbaj, dar limbaj care lucrează la un nivel foarte elevat și în cadrul căruia sensul ajunge, dacă se poate spune, să se desprindă de fundamental lingvistic în care a început să circule”.

Contrar teoriei lui Freud și Jung, Lévi-Strauss opinează că miturile, prin participarea creatoare a raționalității, nu pot fi considerate creații exclusiv ale inconștientului, pentru că fiecare individ “resimte în funcție de chipul în care îi este *permis sau prescris să se comporte*”, nu în funcție de impulsurile generate de constrângerile sociale, pozitive sau negative. Tradițiile sunt norme externe care determină sentimentele individuale precum și împrejurările în care acestea se manifestă.

Apelând la tehnica asociativă, în *Mitologice*, Claude Lévi-Strauss analizează câteva sute de mituri de pe continentul american. Interesant, demn de semnalat este faptul că el nu acceptă nicio clasificare a miturilor și consideră că nu e necesar să se facă o structurare a acestora în mituri cosmologice, eroice, tehnologice, sezoniere, divine etc., atunci când sunt supuse analizei. În atenția antropologului nu se află cuprinderea totalității miturilor din America tropicală, ci compararea celor mai cunoscute mituri din acea zonă geografică. Cercetătorul declară că este interesat să desprindă “*nu atât ce se află în mituri*”, ci mai degrabă secvențe sau simboluri care pot da o semnificație comună unor mituri aparținând societăților și culturilor aflate la cea mai mare depărtare. Este motivul pentru care, cum însuși afirmă autorul, “*cartea poate fi considerată fără greșală un mit: e mitul mitologiei*”¹⁹.

În primul volum, *Crud și gătit*, examinează 187 de mituri sud-americane, grupând temele în jurul unor nuclee, precum originea focului, viața scurtă apărută odată cu civilizația focului, bucătăria și plantele comestibile, incestul cu mama și răzbunarea tatălui, disjunctiile dintre cer și pământ. La populația bororo din Brazilia, tatăl pedepsit își răscumpără vina creând apa. La băștinașii ge, focul se fură de la jaguar, care era stăpânul lui, acest fapt creând posibilitatea ca alimentele să fie gătite. Leșul jaguarului este ars într-o vatră și așa va apărea tutunul. Din tutun se va naște porcul sălbatic de la care vine carnea care, pentru a fi prăjită are nevoie de foc. Se ajunge astfel la un triumf culinar – veritabil câmp semantic- care are trei vârfuli: crudul(pol nemarcat), gătitul (însemnul culturii) având drept mediator aerul și stricatul (transformare naturală) având ca mediator apa. Friptura, prăjită în exterior(gătit), dar în sânge pe dinăuntru (crud), întruchipează ambiguitatea naturii și a culturii.

Punctul de plecare în fascinanta călătorie pe tărâmul lumii mitice îl reprezintă mitul căutătorului de păsări, cules din America de Sud de la populația bororo. Antropologul este interesat de arhitectura epică a miturilor din cultura americană și folosește analiza semantică pentru a descoperi analogii între diferite secvențe mitice, care aparent nu prezintă nicio asemănare. Inițial, studiază semnificația miturilor în aria lor de circulație, cutuma, ritualurile și concepțiile populației băștinașe creatoare și păstrătoare de mituri și apoi corelează diverse secvențe întâlnite și la alte culturi.

Noutatea pe care autorul *Mitologicelor* o aduce în interpretarea miturilor constă în tratarea secvențelor epice ca fraze muzicale. Lévi-Strauss privește dinspre mit spre muzică și constată că diverse fragmente extrase din mituri sunt asemenea unor părți instrumentale ale unei opere muzicale. Ceea ce apropie cel mai mult mitologia de muzică este proprietatea mitului și a opere muzicale de a opera printr-o grilă externă și una internă. În mitologie, grila externă e constituită din evenimentele istorice. Fiecare societate extrage acele evenimente pe care le consideră relevante și pe baza lor își elaborează miturile. În muzică, grila externă (culturală) este formată din sunete muzicale. Dimensiunea destul de amplă a narațiunii, paralelisme, recurența temelor, pentru a fi corect receptate, solicită o foarte mare atenție din partea receptorului. Deci, “*mitologia pune în cauză mai mult aspectele neuropsihice*”. Toate acestea își păstrează oarecum valabilitatea și în cadrul muzicii care însă exploatează mai mult ritmurile organice, fără a neglija timpul

¹⁹ Claude Lévi-Strauss, *Mitologice*, vol.I, *Crud și gătit*, Editura Babel, București, 1995, p.40.

psihologic. Atât mitologia cât și muzica impun ascultătorului o anumită disciplină: interdicția de a moțai, de a-l întrerupe pe emițător. Comparând muzica și mitologia, Lévi-Strauss ajunge la câteva concluzii pertinente: miturile sunt creații colective, sunt legate de tradiție, li se atribuie o origine supranaturală, iar unitatea “e proiectată asupra unui focar virtual; dincolo de percepția conștientă a auditorului, pe care deocamdată o traversează pur și simplu, și până la un punct în care energia iradiată astfel va fi consumată prin travaliul de reorganizare inconștientă declanșat la început”²⁰.

În ceea ce privește muzica, situația este mai dificilă, pentru că nu putem cunoaște nimic despre “condițiile mentale” ale creației ei. Muzica este un limbaj care poate fi înțeles de cei mai mulți indivizi, dar numai o minoritate este capabilă să elaboreze mesaje, întrucât invenția muzicală necesită aptitudini speciale. Funcțiile conativă, emotivă și cognitivă le regăsim deopotrivă în creațiile muzicale și mitologice. Limbajul muzical și cel din discursul mitologic au ca trăsătură comună: “*înaltul grad de organizare internă*”. În timp ce “*muzica așază individul în fața rădăcinilor lui fiziologice*”, mitologia îl pune “*în fața rădăcinilor lui sociale*”, istorice. Lévi-Strauss ajunge la concluzia că între muzică și mitologie există profunde afinități. Mai mult, muzica aflată în mituri conferă acestora ritm, armonie și chiar o semnificație tainică.

xxx

Mitul ne oferă posibilitatea de a cunoaște anumite forme ale raporturilor dintre om și societatea în care el trebuie să se integreze. Acest aspect constituie preocuparea lingvistului francez **Roland Barthes** care manifestă o preocupare deosebită pentru miturile din perioada contemporană. *Mitologiile*, apărute între 1954 și 1956 în paginile revistei “Lettres nouvelles” și apoi reunite în volum în 1957, afirmă spațiul unei “scriituri” deschise, libere, miticul fiind analizat printr-o teorie generală a limbajului, a semnificantului.

Mitologia reprezintă în concepția barthesiană un capitol, un fragment al semiologiei, știință a semnelor promovată de Saussure. Barthes pornește de la un fapt concret: omul contemporan este “intrigat” de minciunile ideologice, sociale și pentru că Natura și Istoria sunt mereu amestecate în povestirea despre actualitate; de aceea, ființa umană simte nevoia de altceva, de mituri.

Barthes afirmă că de multe ori realitatea este mitificată, că la un moment dat orice tinde să devină mit și este dificil uneori a se face disocierea între comportamentul față de mit și cel față de snobism. El însuși mitifică obiecte și fenomene ale lumii moderne. Mitul apostolatului întrupat de

²⁰ *Ibidem.*

abatele Pierre (*Iconografia abatelui Pierre*), mitul transparenței, al universalității limbajului (*Gramatică africană*), al femeii care naște copii și scrie romane (*Romane și copii*), al jucăriilor (*Jucării*), destrămarea liantului dintre cunoaștere și mitologie (*Bichon printre negri*) sunt, de fapt, pretextul elaborării unui veritabil tratat de semiologie. În atenția lingvistului, pentru aceeași geografie culturală mitică, intră și mitul vinului (*Vinul și laptele*), mitul teatrului tânăr (*Două mituri ale teatrului tânăr*), turul Franței, “o adevărată geografie homerică”, mit total, adică ambiguu”, “mit de expresie și totodată un mit de proiectare, realist și utopic în același timp” (*Turul Franței ca epopee*), mitul recunoașterii (*Doamna cu camelii*), mitul actual al exotismului (*Continental pierdut*), fotogenia publicitară (*Fotogenie electorală*). Toate acestea nu sunt altceva decât “micile mitologii” ale societății contemporane semioticianului Roland Barthes.

În viziunea lui Roland Barthes, “mitul este o vorbire”, însă nu orice vorbire, este “sistem de comunicare”, “mesaj”. Mitul nu este conceput ca obiect sau idee, ci ca “formă”, “mod de semnificare”. Prin urmare, nu semnificatul primează, ci semnificantul, întrucât “mitul cunoaște limite formale, nu substanțiale”²¹. De aceea, orice poate fi mit, universul fiind infinit sugestiv. De-a lungul evoluției societății omenești, unele obiecte, pentru un timp limitat, devin “prada vorbirii mitice”, apoi dispar și altele le iau locul. Miturile nu sunt eterne, ci foarte vechi.

În cadrul comunicării, mitul este mesaj. Realul este transformat în cuvânt. Existența limbajului mitic este dependentă de istoria umanității. Mitul este “o vorbire aleasă de istorie”²², el poartă semnele istoriei, ale perioadei în care a fost elaborată.

Imaginea(vorbirea) mitică este lucrată “mai înainte” și impune semnificația.

Barthes consideră mitul “un sistem semiologic secund”, în care semnul (asocierea dintre obiect și imagine) devine semnificant. Substanța semnului- fie că e vorba de limbaj verbal, pictură, afiș, fotografie, ritual sau obiect- se reduce la statutul de limbaj. Cercetătorul distinge în structura mitului două sisteme semiologice: sistemul lingvistic (limba) numit “limbaj-obiect”, “pe care mitul și-l însușește pentru a-și construi propriul sistem”²³ și mitul însuși, numit “metalimbaj”, “deoarece este o a doua limbă, în care vorbim despre prima”²⁴. Astfel, mitul este un semn global, care include imaginea și scrisul. Este necesar ca forma să-și ia hrana naturală din sens, să se ascundă în semnificație.

²¹ Roland Barthes, *Mitologii*, Institutul European, Iași, 1997, p. 235.

²² *Ibidem*, p. 236.

²³ *Ibidem*, p. 242.

²⁴ *Ibidem*.

De pe poziția anti-freudiană, Barthes afirmă că “*nu este nevoie de un inconștient pentru a explica mitul*”, pentru că acesta “*nu ascunde nimic: funcția lui este să deformeze, nu să facă să dispară*”²⁵. Acest fapt se explică prin aceea că semnificantul mitic este de natură lingvistică, nu psihică și se constituie dintr-o semnificație trasată dinainte. Sensul reprezintă punctual de plecare pentru mit. Totodată, conceptul are caracter istoric și este intențional, “*plin cu o situație*”, nicidecum abstract precum forma. În concept întâlnim o anumită cunoaștere a realului, nu realul însuși. Conceptul mitic este mobil datorită istoricității sale și, la un moment dat, poate să dispară. Tocmai lipsa de fixitate a conceptului îl obligă pe mitolog la o terminologie adaptată acestei științe. Sistemul semiologic permite mitului să naturalizeze conceptul, pentru ca acesta să nu dispară. Deci, “*mitul nu ascunde nimic și nu afișează nimic: el deformează; mitul nu este nici minciună, nici mărturisire: este o modificare*”²⁶.

Un alt aspect interesant al teoriei barthesiene îl reprezintă “*mitul ca limbaj furat*”. Mitul devine un “*furt de limbaj*” “*prin posibilitatea pe care o are de a transforma un sens în formă*”. Limba conține “*predispoziții mitice*” și este “*limbajul cel mai des furat de mit*”²⁷.

În opinia lui Barthes, cel mai rezistent în fața mitului se dovedește limbajul poetic, deoarece poezia se străduiește să transforme semnul în sens, să ajungă la sensul lucrurilor. Ca atare, poezia devine capabilă să tulbure limba și să sporească abstracția conceptului. Spre deosebire de poezie, care este sistem semiologic și pretinde să devină “*sistem esențial*”, mitul, care este tot sistem semiologic, încearcă să devină “*sistem factual*”. Singura încercare de a scăpa de mit o constituie însăși mitificarea lui, adică producerea unui “*mit artificial*”. Astfel, se poate crea o mitologie artificială, atunci când mitul este demitificat. Mitul furat devine punct de plecare al unui al doilea mit, semnificația sa prin termen al acestuia. În sprijinul acestei idei, Barthes argumentează că *Bouvard et Pecuchet* de Flaubert este “*un mit experimental, un mit de gradul al doilea*”²⁸ (*Ibidem*, p.266).

Mitologia este concepută drept “*un acord cu lumea, nu așa cum este ea, ci așa cum vrea să fie făurită*”²⁹. Barthes recunoaște că studiul miturilor se poate face din perspectivă diacronică, retrospectiv sau prospectiv. Obiectivul cercetătorului este acela de a dovedi că “*societatea noastră*

²⁵ *Ibidem*, p. 250.

²⁶ *Ibidem*, p. 258.

²⁷ *Ibidem*, p. 261.

²⁸ *Ibidem*, p. 266.

²⁹ *Ibidem*, p. 289.

este domeniul privilegiat al semnificațiilor mitice”³⁰, întrucât mitul răstoarnă “*anti-physis*” în “*pseudo-physis*”. Lumea oferă mitului fapte istorice, iar mitul restituie o imagine naturală a acestor fapte.

Mitologiile lui Barthes ne oferă o schiță sincronică a miturilor lumii contemporane. Autorul se află în” complicitate” cu realul și, prin “demistificare”, el nu face altceva decât să recreeze mituri, să ne demonstreze că, prin mijloacele lor, miturile reliefează elementele generale și eterne ale existenței noastre.

xxx

„Mitosofia” blagiană

1. Mitul „revelare a misterului”

O teorie cu totul inedită asupra mitului și a gândirii mitice o formulează Lucian Blaga care în prima jumătate a veacului trecut, mai exact între 1931 și 1942, și-a publicat principalele studii de filosofie, din care a rezultat ulterior o „*arhitectură trilogială*”, unică în spațiul nostru cultural și, de ce nu, european. Filosoful s-a simțit atras de unitatea încărcată de magie a „*totului*”, de organicul ce coroborează etnicul de cosmic. Sistemul cultural și cel al valorilor derivă din „*singularitatea omului*”, din situarea lui în „*orizontul misterului*”, specific trăirii și conștiinței umane creatoare de cultură prin încercări de revelare.

Fie că e vorba de amplul capitol *Geneza metaforei și sensul culturii* (1937) din *Trilogia culturii*, de cel intitulat *Gândire magică și religie* (1941-1942) din *Trilogia valorilor* sau de *Daimonion* (1926, 1930), ne întâmpină „*același spirit de sever control al concepțiilor și punctelor de vedere anterior formulate de alții, și mereu noi idei având prospețimea ineditului*”⁴. Trebuie să recunoaștem că teoria despre mit a filosofului culturii, care ocupă un loc singular în cultura română, este inedită, îndrăzneță și cu totul originală. Ea este rezultatul aceluia curaj metafizic ce l-a caracterizat pe poetul de la Lancrăm, curaj recunoscut, de altfel, de Mircea Eliade și, pe care, „*de la, Hegel, nu l-a mai avut nici un filosof contemporan*”⁵. În sistemul unitar de filosofie a culturii, mitul deține un loc însemnat, fiind una dintre acele „*întrebări ultime*” pe care Lucian

³⁰ *Ibidem*.

⁴ Ovidiu Drimba, *Filosofia lui Blaga*, Casa de editură “Excelsior-Multi Press”, București, 1994, p. 30.

⁵ Mircea Eliade, *Curajul creației și obsesia universalului. Convorbiri cu Lucian Blaga*, în vol. *Dimensiunea metafizică a operei lui Lucian Blaga*, Editura Științifică, București, 1996, p. 186.

Blaga încearcă să o dezlege folosindu-se de „*matca stilistică*” pe care o definește drept „*o garnitură de categorii abisale, paracorespondente categoriilor conștientului*”⁶, frână transcendențială a Marelui Anonim, ce stăvilește încercările ființei umane de a i se substitui, creând și relevând misterul. În ***Geneza metaforei și sensul culturii***, ca și în celelalte studii dedicate mitului și magiei, Lucian Blaga își elaborează discursul pe trei etape: mai întâi respinge convingător concepțiile pe care le consideră eronate, care nu corespund principiilor sale axiologice, apoi propune teoria sa, pe care o substanțializează prin apelul la exemplele pertinente din unghiul său de vedere. E anevoios a distinge o etapă de alta, întrucât ele coexistă, formând un tot armonios, bogat în observații percutante și de interes teoretic major pentru orice exeget al creației blagiene sau al mitului.

În capitolul ***Despre mituri*** al studiului amintit, filosoful își propune să restituie termenului „mit” înțelesul său de obârșie, întrucât „*Asemenea restaurații spirituale își au folosul lor și se impun din când în când poruncitor*”⁷. O poziție critică justă e adoptată față de abuzul „*aproape incalificabil*” făcut în primele decenii ale veacului al XX-lea la adresa cuvântului „mit” care circula „*zdrențuit și subțiat*”⁸. Nu poate fi mit orice idee ireală, de substanță mitică. Lucian Blaga îi reproșează lui Nietzsche criteriul „*finalității biologice*” de judecare a mitului, considerându-l „*grimasă isterică a unui decadent*”⁹. Gânditorul german e acuzat că într-o foarte mare măsură ar fi contribuit la degradarea și banalizarea mitului, la „*diluarea*” acestuia până la nonsemnificație, situație ce a generat o gravă confuzie încât, spune Lucian Blaga, „*nu mai știm ce nu este «mit»*”¹⁰. Ca atare, consideră necesară o întoarcere la sensul anterior fazei de degradare. Filosoful culturii distinge două grupuri de mituri: miturile semnificative, care pot avea echivalent logic, și miturile trans-semnificative, fără echivalent logic, „*revelări, care ele însele ascund o ultimă taină*”¹¹. Argumentează diferența dintre spiritul mitic și cel științific, însă pledează în favoarea complementarității lor. În timp ce spiritul mitic se clădește pe „*experiențe vitalizate*”, integrează „*aparențele concrete*” unei complexe viziuni și se supune analogiei, spiritul științific se sustrage acestei experiențe, înlocuiește concretul cu experiențe devitalizate și este *suveran analogiei*.

⁶ idem, p. 188.

⁷ Lucian Blaga, *Geneza metaforei și sensul culturii*, în *Opere*, vol. 9, *Trilogia culturii*, Editura Minerva, București, 1985, p. 365.

⁸ *Ibidem*, p. 366.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*, pp. 373-374.

Diferența dintre mit și „*ficțiunea științifică (filosofică)*” se amplifică în cazul miturilor trans-semnificative, „*îmbibate de mister*”, a cărui „*dezvelire*” ar putea genera însăși distrugerea mitului, transformarea lui în alegorie. Greșelile exegezelor de până la el, care au denaturat mitul, sunt amendate în mod justificat. Astfel, școala psihanalitică a lui Jung a pornit de la ideea că miturile ascund o semnificație ce poate fi dezvăluită. Lucian Blaga opinează că mintea acestor interpreți a fost „*eclipsată de o iluzie*”¹² și, ca urmare, truda lor s-a dovedit a fi fără succes, căci reducând miturile la experiențe ale subconștientului și la amintiri embriologice, au ajuns la prefacerea lor în alegorii. Așa au procedat psihanaliștii cu mitul Paradisului, al Învierii, al luptei lui Heracle cu monștrii, al metamorfozelor lui Vișnu, cu mitul iranien al dramei dintre lumină și întuneric. Jung și adepții lui au văzut în zeii luminii simbolul conștiinței umane și în cei ai întunericului, demonii haosului, inconștientul cu pornirile-i monstruoase. Prin urmare, în confruntările de dimensiuni cosmice dintre zei și demoni, s-ar reflecta fabulatoriu lupta dintre conștiință și inconștient. Lucian Blaga se exprimă împotriva analogiei între imaginile mitologice și structurile psihice umane și a concepției despre inconștient ca haos și dezordine și în favoarea unui „*noos inconștient*”. Opinia sa o va exprima vehement și în *Orizont și stil*. Filosoful așază sub lumina reflectorului critic și greșala romanticilor de a fi considerat mitul drept „*o simplă haină primitivă*”¹³ ce împodobește „*ideea*”. Dacă perspectiva romanticilor de a judeca mitul ar fi fost corectă, atunci s-ar fi putut afla care este acea idee; însă aceasta nu a fost niciodată revelată cu adevărat. Mai mult, mitul trans-semnificativ „*nu poate fi măsurat și comparat cu o idee, decât în sens negativ*”¹⁴. Mitul relevând metaforic o trans-semnificație, nicidecum o semnificație, nu poate să redea ideea. Miturile trans-semnificative, inconvertibile logic, au fost salvate din catastrofele umanității datorită solidarității spiritului omenesc cu ele. Modelate de „*categoriile abisale ale unui popor*”¹⁵ și desprinse „*din matricea stilistică a unui neam sau grup de neamuri, întocmai ca și celelalte produse ale culturii*”¹⁶, miturile se diferențiază de visuri care nu apar modelate stilistic și, asemenea oricărui fenomen natural, sunt a-stilistice.

Că miturile sunt „*plăsmuiri de intenție revelatorie și, întâiele mari manifestări ale unei culturi*”¹⁷, a căror apariție se produce în „*coordonate stilistice*”, Lucian Blaga a dovedit-o privind

¹² *Ibidem*, p. 374.

¹³ *Ibidem*, p. 375.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*, p. 378.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

câteva dintre mitologiile lumii. În mitologia indică poetul-filosof sesizează preferința pentru gigantesc și pentru cifrele astronomice în determinarea timpurilor istorice ale zeităților. Reprezentantul suprem, Vișnu, locuiește dincolo de timp și spațiu, într-un lăcaș intangibil și, după timpuri cosmice, reabsoarbe toate zeitățile. Doar substratul inițial este adevărat, ceea ce este dincolo e vis, plăsmuire. Orizontul „*excesiv*”, atitudinea *catabasică*, de retragere din orizont, antropomorfismul și distanțarea față de lume reprezintă particularitățile stilistice ale acestei mitologii¹⁸. În schimb, mitologia germană alcătuieste universul, lumea din zei și demoni, din fapte vizibile, ceea ce îi conferă o notă realistă puternică. Zeii și demonii sălășluiesc în locuri accesibile, în munți, păduri, ape. Germanii, spune Lucian Blaga, „*intrau în codru ca într-o divinitate*”¹⁹. În nici o altă mitologie nu apare un atât de „*patetic accent*” al caducității, al amurgului zeităților. Totul se îndreaptă spre lume, nu din lume spre exterior. În mitologia germană nu se regăsește nici o urmă a unui substrat divin și ceea ce cu adevărat există e spiritul concret. Idealismului caracteristic spiritului grec i se opune „*realismul fantastic*” al spiritului german. Coordonatele stilistice pe care au fost plăsmuite miturile poporului german sunt orizontul infinit, atitudinea anabasică, de afirmare în lume, antropomorfismul, confruntarea pentru dominațiune și dramatismul tragic.

În ceea ce privește mitologia greacă, atât de cunoscută, ordinea e legată de un orizont finit, dincolo de care nu se află nimic. Haosul e înlăturat și ceea ce cu adevărat există e ființa limitată, armonică. Reprezentantul ordinii, părinte al zeităților e Zeus. Spre deosebire de germani, unde puterea decide rangul zeilor, la greci, frumusețea este decisivă. Zeus, Hera, Atena, Afrodita, Artemis, Apollo, Ares sunt „*arhetipuri de frumusețe și de armonie*”²⁰, în opoziție cu zeii întunericului și monștrii, al căror atribut este urâtenia. Zeitățile grecilor sunt ființe ideale, autonome, care „*nu se deplasează decât creând margini*”²¹ și nu sunt radical localizate ca cele ale germanilor. Orizontul finit, limitat, afirmarea ponderată în lume, staticul, antropomorfismul și retușarea existenței umane după un model ideal constituie aspectele stilistice specifice acestei mitologii.

¹⁸ cf. Lucian Blaga, *Getica*, în vol. *Isvoade*, Editura Minerva, București, 1972, p. 86.

¹⁹ Lucian Blaga, *Geneza metaforei și sensul culturii*, în *op. cit.*, p. 382.

²⁰ *Ibidem*, p. 384.

²¹ *Ibidem*, p. 385.

Deci, mitologia care aparține întregii omeniri și care circulă peste tot, ia diverse aspecte, materialul ei fiind modelat potrivit „*matricei stilistice*” specifice fiecărui popor, „*matrice*” care decide asupra stilului operei de artă și de știință.

2. Mit și magie

Un merit incontestabil al filosofului Lucian Blaga este acela de a fi încercat să stabilească deosebirea între mit și magie, între gândirea mitică și cea magică. Între exegeții mitului, gânditorul român se pare că e primul care constată confuzia ce s-a făcut adesea între mit și magie. Concepția metafizică, dezvoltată la nivel descriptiv și aplicativ, din studiul *Despre gândirea magică*, publicat în 1941 și inclus ulterior în *Trilogia valorilor* (1946), aduce o nouă viziune, eidetică, asupra noțiunii de mit și de magie, derivată din concepția generală despre cunoaștere și cultură. Se cuvine precizat că filosoful face o corectă disociere și între religie și mit. Mitul, un „*cosmoid*”, o „*similium*” unitară ca și celelalte creații de cultură, a fost inventat din intenționalitatea revelatorie a ființei umane și se legitimează singur, fără a-i fi necesare forme religioase de gândire, în timp ce religia adeseori recurge și chiar își asimilează forme de gândire mitică și magică. Distincția între mit și magie e de natură „*calitativă*”. În studiul *Despre gândirea magică*, în mod firesc Lucian Blaga acordă o mult mai mare atenție magiei, fără a neglija însă mitul asupra căruia precizările fuseseră făcute în *Geneza metaforei și sensul culturii*. În înalta perspectivă în care poetul-filosof îl reazăază, mitul este „*metaforă revelatorie, învoaltă, și stilistic structurată*”²², e „*încercarea de a revela un mister cu mijloace de imaginație*”²³. Mitul are rolul de a converti misterul ontologic „*în chip pozitiv, prin figuri care satisfac prin ele însele*”²⁴. Predecesorii lui Lucian Blaga au crezut că magicul este fie o variantă a miticului, fie un atribut al acestuia. Filosoful român pornește de la ideea că gândirea mitică ar conține în unele cazuri un coeficient magic. Dar, cel mai adesea, modurile mitic și magic apar în formă mixtă. În acest sens, el e de părere că putem întâlni mituri fără elemente magice, deci în stare pură, magie fără elemente de mit și forme mixte de întrepătrundere a mitului cu motive magice. Un exemplu de mit fără motiv magic este următorul: zeul Kronos din mitologia greacă „*își consumă cu nesaț propriile odrasle*”. Cu mijloace imaginative și fără a dezvolta silogisme, grecii încercau să-și reveleze misterul vremelniceii, al

²² *Ibidem*, p. 386.

²³ Lucian Blaga, *Despre gândirea magică*, în *Opere*, vol. 10, *Trilogia valorilor*, Editura Minerva, București, 1987, p. 219.

²⁴ *Ibidem*, p. 291.

curgerii inexorabile a timpului. Lucian Blaga amintește și de legenda românească a inorogului, considerând-o tot ca exemplu de gândire mitică în formă pură. Deci, mitul convertește misterul existenței. Magicul este altceva. E o „pseudo-plăsmuire”, o „semirevelare stereotipă a misterelor existenței”²⁵, care întreține „apetitul nostru de mister” și care se asociază cu diferite mituri sau plăsmuiri culturale de un caracter stilistic deplin realizat. Lucian Blaga ne oferă un exemplu sugestiv pentru gândirea magică, fără amestec de mitic. Totemul tribului Bororo este papagalul roșu. Când membrii tribului afirmă „noi suntem papagalii roșii”, ne aflăm în fața gândirii magice. Ei se identifică, printr-o existență presupusă a unei substanțe magice comune, cu „papagalul roșu”. „Gândirea magică implică totdeauna ideea fie a unei substanțe magice, fie a unei puteri magice”²⁶.

Între mit și magie este stabilită o deschidere fundamentală, de structură: magia nu este asemeni mitului o creație de cultură, pentru că nu e „revelare a misterului”, ci „prelungire” a acestuia: „Cât despre substanța sau puterea magică nu s-ar putea spune deocamdată mai mult decât că ele sunt misterioase în ele însele, comportându-se cu totul paradoxal. Cu alte cuvinte ideea substanței sau a puterii magice nu am putea-o socoti ca o încercare revelatorie deplină în raport cu un mister, căci ea însăși se declară ca o prelungire a misterului. Ideea substanței sau a puterii magice e prea neîmplinită, încât să poată fi o plăsmuire mitică în adevărata accepție a cuvântului. În ideea magicului prinde consistență, ca într-un apendice lucid al său, însuși misterul ca atare. Ideea magicului nu este, ca orice mit, o convertire imaginară a misterului”²⁷.

În timp ce miturile poartă „pecetea stilistică” a unui neam, elementul magic nu suportă nici o influență stilistică. Al treilea exemplu notat de Lucian Blaga, în care miticul și magicul coexistă, este extras din *Cartea Genezei*. Aflăm că la început a fost doar un noian de ape „peste care plutea Duhul care a zis: «Să se facă lumină»” și atunci s-a făcut lumină. Neîndoielnic, imaginea nesfârșită a apei și a Duhului divin plutind sunt simboluri mitice. Puterea atribuită cuvântului prin poruncă, datorită căreia a apărut lumina, ține de gândirea magică. Interferența între mitic și magic este sesizată și în mitologia mesopotamiană a cărei idee centrală reliefează simetria între cer și pământ, pe larg discutată de Mircea Eliade în *Cosmologia și alchimia babiloniană*, studiu pe care Lucian Blaga îl cunoștea. Ceea ce există în cer își are corespondentul pe pământ,

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ibidem, p. 220.

²⁷ Ibidem.

modelul ideal, perfect, fiind cel ceresc. Babilonul ceresc își găsește întruchiparea similară în Babilonul pământesc, cetate considerată „sacra”. Între cele două dimensiuni, cosmică și telurică, ar circula pe ambele direcții, de sus în jos și de jos în sus, puteri magice, grație cărora babilonienii ar fi investiți cu „*demnitate cvasidivină*”. Această cosmologie axată pe analogii îi sugerează teoreticianului Lucian Blaga o apropiere de cosmologia metafizică a lui Platon. Însă, la autorul celebrelor ***Dialoguri***, similitudinea între terestru și celest nu mai este stabilită pentru fiecare lucru și ființă, ci pentru toate lucrurile de același gen și pentru toate ființele de același tip, cărora în cer le corespund ideile. O dată cu Platon, concepția corespondențelor dintre cer și pământ, cunoscută din mitologiile arhaice, se transsubstanțiază prin elaborarea filosofică. În cosmologia platonice, între universul pământesc și cel ceresc nu mai acționează forțe magice. Tot ceea ce aparține lumescului este creația lui Demiurgos din materialul disponibil, după modelul ideilor. Prin urmare, motivul mitologic al corespondențelor e lipsit de magie, spre deosebire de mitologiile arhaice sau de viziunea lui Swedenborg (care considera că spiritele sunt împărțite, în lumea lor, în popoare și comunități religioase și practică aceleași profesii ca și pe pământ), și acest aspect a permis sublimarea lui filosofică. Este neîndoielnic că Platon gândea „*în spirit mitic*”²⁸, devenind el însuși un creator de mituri. Ceea ce pentru el erau „*teorii*”, de-a lungul timpului a căpătat statut de mit. Așa este concepția despre preexistența sufletelor în lumea ideilor, despre inconștient și cea din ***Timaios*** despre Demiurgul care concepe cosmosul după modelul ideilor. De asemenea, construirea cetății și educația paznicilor reprezintă un „*mit*” și chiar cetatea însăși, imagine analogică a sufletului și a ordinii cosmice, ori mitul escatologic al lui Er de la sfârșitul dialogului ***Republica***. Li se alătură ceea ce azi numim „*mitul peșterii*” din dialogul amintit, care are „*o semnificație de alegorie conștientă*”²⁹. Ca și celelalte „*mituri*” ale sale, cel al peșterii este analogic, căci *ad res per similia*. Oamenii sunt asemănați cu niște ființe care trăiesc într-o peșteră, prin fața căreia trec fâpturi felurite, iar umbrele lor se proiectează pe pereții peșterii. Omul ar trăi în lumea sensibilă ca într-o peșteră. Ființa umană vede doar umbrele proiectate în peștera cosmică, adică ideile, existențele perfecte. Expunerea mitică a concepțiilor platonice „*își păstrează farmecul în orice împrejurări și indiferent de gradul ei de luciditate*”³⁰.

²⁸ Lucian Blaga, ***Știință și creație***, în ***Opere***, vol. 10, ***Trilogia valorilor***, Editura Minerva, București, 1987, p. 105.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*, p. 106.

Pentru a aduce lumină și claritate într-o chestiune atât de delicată și de spinoasă cum este cea a gândirii mitice și a gândirii magice, fără pretenția de a deține „*singura și definitivă soluție a problemei*”³¹, autorul ***Trilogiilor*** clasifică punctele de vedere mai importante enunțate în această problemă până la el, adoptând o poziție critică obiectivă, raționalistă față de acestea. În exegeza celor două „*moduri spirituale*”, Lucian Blaga distinge patru grupuri de concepții. Primul grup cuprinde teoriile care analizează structura, modurile și originea gândirii mitico-magice, gândire pe care o consideră „*o fază spirituală depășită a genului uman*”³². Părintele pozitivismului, Auguste Comte, consideră că se poate vorbi de trei faze ale progresului omenirii: faza mitologică, metafizică și pozitivă, prima considerată a fi perimată, depășită. Atitudine dură, schematică și depreciativă manifestă și gânditorii germani A. Kuhn, M. Müller, E.H. Meyer, W. Mannhardt care au văzut în mit o formă primitivă a religiei și a științei și care l-au studiat numai pe „*orizontală*”, nu și pe „*verticală*”. Un merit însă în studierea mitologiei europene în zonele celei mai adânci le atribuie lui Erwin Rohde, autorul lui ***Psyche*** (1884) și lui Bachofen care „*exagerat și genial*” reconstituie unele aspecte ale epocii matriarhatului. Lăudabilă este și „*destoinicia*” reprezentanților școlii engleze, J. Frazer, E.B. Tylor, A. Lang, care ne oferă un bogat material informativ despre mentalitatea primitivă, organizat „*în spiritul unei înțelegeri pozitive*”³³. Din păcate, acești cercetători s-au rezumat la explicații limitative, din perspectiva psihologiei asociaționiste și a evoluționismului. Ei au studiat mitologia mai mult într-un sens temporal și au extrapolat teoria „*animistă*”. De exemplu, pentru Tylor, credința în existența „*sufletelor*”, care ar avea legătură cu experiența umană a morții, a somnului și a visului, reprezintă începuturile mitologiei. R.R. Marett susține originea preanimistă, vrăjitoarească a mitologiei și se îndepărtează de necesara distincție „*calitativă*” între gândirea mitică și cea magică. W. Wundt, a cărui operă, ***Psihologia popoarelor***, este „*un monument al răbdării*”³⁴, abordează mitul din perspectiva psihologică, punând accent pe nucleul afectiv al vieții sufletești a popoarelor. În pofida bogatului material documentar pe care-l are la bază, și teoria lui Wundt este restrictivă.

Sociologismul francez, prin Durkheim, Lévy-Bruhl și Ernst Cassirer oferă o nouă perspectivă de interpretare. Judecând mitul din unghi sociologic, Lévy-Bruhl consideră că mentalitatea primitivă e dominată de legea „*participației*”, ce îi conferă funcții „*prelogice*”. Ceea

³¹ Lucian Blaga, ***Gândire magică și religie***, în *op. cit.*, p. 227.

³² *Ibidem*, p. 228.

³³ *Ibidem*, p. 229.

³⁴ *Ibidem*, p. 230.

ce pentru omul modern reprezintă „cauze naturale”, erau, potrivit gândirii primitivilor, prilejuri de manifestare a puterilor oculte. Diferența între primitiv și omul civilizat ar consta în aceea că pentru primul tot ce se întâmplă este rezultatul puterilor magice, prin acțiuni de vrajă. Lévy-Bruhl vorbește și de o alterare a funcțiilor „mentale” ale primitivului, în sens prelogic (sublogic), nu patologic, idee ce nu-și găsește justificarea, având în vedere că același cercetător crede că pentru primitiv puterile vrăjitoarești sunt componenții „obiectului”. „O alterare a structurii subiective – afirmă Lucian Blaga – ar avea neapărat ca urmare și o alterare a obiectului”³⁵, însă reciproca nu e valabilă, iar Lévy-Bruhl „dovedește cel mult o alterare a obiectului, în prezența căruia primitivul se crede pus, dar nimic mai mult”³⁶. Concluzia este că cercetătorul francez devine el însuși „jertfa unei desfigurări a situației”³⁷.

O altă concepție despre gândirea mitică, din perspectivă criticistă fenomenologică, o oferă Ernst Cassirer în al doilea volum al studiului *Filosofia formelor simbolice* (1925). Ernst Cassirer nu observă diferențe între gândirea mitică și cea științifică, între gândirea mitică și gândirea magică, ceea ce va genera grave și regretabile confuzii ale unei exegeze îndrăznețe, care ar fi trebuit să extindă sfera examenului criticist. Pentru aceasta se impunea însă studiul „comparativ și diferențial”, nu „în tot ansamblul lor deodată” al celor două moduri de gândire. Fundamentul teoriei sale îl constituie ideea unei „coincidențe” a „momentelor corelative”. După opinia sa, orice categorie posedă două momente corelative care, deși se exclud, nu pot fi concepute unul fără celălalt. De exemplu, orice cantitate are un „întreg” și, totodată, „părți”. Acestea se înlătură, dar se și condiționează reciproc. Pentru gândirea mitică, „partea” și „întregul” cantității coincid. Această coincidență este în concepția blagiană „iluzorie”. O altă eroare a judecății cassireriene o reprezintă determinarea gândirii mitice de „un mod categorial preștiințific”³⁸, opinie care-l situează pe exegetul francez alături de cei care au considerat mitul o formă perimată a conștiinței umane.

Al doilea grup de concepții încearcă legitimarea gândirii mitice și magice într-un sens obiectiv și reliefează realitatea „obiectivă” a puterilor sau a substanțelor de factură magică. În aceste concepții magicul este augmentat. S-a considerat chiar că există o magie majoră, cu forță cosmică, și una cuprinsă în credințele primitive sau folclorice. Evul mediu a fost epoca în care s-a

³⁵ *Ibidem*, p. 235.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*, p. 238.

manifestat pregnant credința puternică în puterile magice, care „erau iscodite, temute, ispitite, chemate, la toate răscrucile vieții, la orice ceas de noapte, prin invocări transparente sau ermetice, prin obiceiuri fâțișe sau subteran tolerate, fie ca potențe cosmice, fie ca mărunte puteri circumscrise și locale, pentru binele rodului, pentru salvarea sufletului”³⁹. Eliberarea de această obsesie colectivă s-a produs odată cu Renașterea. Însă afirmarea științelor exacte nu a împiedicat menținerea în subteran a unor elemente magice. Principiile metafizice ale lui Newton sunt uneori contaminate de ideea magicului. Fizicianul considera că în natură există acțiuni fizice la distanță, care și-ar produce efectele fără a fi nevoie de timp și un mediu mijlocitor. Științific, această idee nu poate fi concepută. E o dovadă că „fizica fusese atinsă de obsesia magicului”⁴⁰.

Un alt spirit care a dovedit credința în puterile magice este „ciudatul suedez” Emanuel Swedenborg, o „apariție faustiană” în spațiul cultural european al veacului al XVIII-lea. Lui Swedenborg i-a lipsit „luciditatea critică a unui filosof”⁴¹ și, ca atare, nu a reușit să comenteze cu justețe miturile și corespondențele magice dintre lucruri. Mitologia lui e mai mult „văzută” decât „imaginată”, dar acest aspect nu e condamnat, având în vedere că încă din antichitate se poate vorbi de viziuni mitologice, deși acestea nu au fost înțelese ca atare, viziuni ce se produceau prin participarea la misterele rituale orfice și eleusine. De asemenea și în cercurile gnostice, prin diferite metode, se încerca exaltarea sufletelor până la extaz, când apăreau vedeniile. În antichitate, viziunile coincideau cu divinitățile și demonii timpului și aceasta probează că se poate vorbi de „o mitologie potențată vizionar”⁴². Argumentele pertinente despre mitologia vizionară sunt folosite în scopul reabilitării poziției lui Swedenborg, aspru criticată de Immanuel Kant în *Visurile unui vizionar*.

Și după romantism, adânc ancorat în credința despre existența subterană a puterilor magice, gândirea magică a continuat să se mențină de-a lungul timpului.

Încercarea de a legitima gândirea mitică și magică într-un sens subiectiv aparține celui de-al treilea grup de concepții. O poziție intermediară între grupul al doilea și al treilea o ocupă ideile filosofului romantic Ludwig Klages, pentru care spiritul și sufletul se află într-un puternic contrast, până la antinomie. În viziunea klagesiană, spiritul este inteligența ce folosește concepte abstracte, iar sufletul trăiește emotiv în lumea simțită. Ca urmare, cunoașterea proprie spiritului determină

³⁹ *Ibidem*, p. 241.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 242.

⁴¹ *Ibidem*, p. 244.

⁴² *Ibidem*, p. 245.

apariția științei și trăirea sufletului în universul imaginilor vii duce la crearea mitului. Pe terenul cunoașterii, opoziția dintre spirit și suflet ia înfățișarea unui inerent conflict între „*cunoașterea intelectuală*”, „*obiectivă*” și „*cunoașterea mitică*”. Spiritul răstălmăcește realitatea, în timp ce sufletul trăiește imaginile realității într-o continuă schimbare. Klages prețuiește mai mult mitul, în defavoarea științei, ceea ce gânditorul român nu poate accepta, așa cum nu poate accepta nici opoziția dintre spirit și suflet: „*Concepția lui Klages cu privire la cunoașterea intelectuală și cunoașterea mitică nu o putem întări. Din mai multe motive. Întâi, fiindcă ea este rezultatul unei distincții radicale și până la adversitate între spirit și suflet, și al doilea, fiindcă ea presupune ficțiunea ca plan de activitate a spiritului, iar participarea la realitate ca plan de trăire a sufletului*”⁴³.

Cercetarea psihanalitică, mai ales prin cel mai de seamă reprezentant al ei, Sigmund Freud, a înfiripat „*o justificare pur subiectivă a gândirii mitice-magice*”⁴⁴. În *Totem și Tabu*, Sigmund Freud încearcă să stabilească o legătură între sistemul social al „*totemismului*” și „*interdicția incestului*”, opinând că sălbaticii manifestă o sfială de intensitate maximă față de incest. Ciudată poate părea existența instituției orgiilor sacre la sălbatici, când erau încălcate orice reguli, orice îngrădiri. Acest aspect echivoc l-a determinat pe părintele psihanalizei „*să confecționeze*” o interpretare psihanalitică a situației, comparând pornirea naturală a primitivilor cu unele cazuri psiho-nevrotice. Sigmund Freud adoptă punctul de vedere al lui James Frazer, considerând că incestul e mai degrabă o pornire naturală, din moment ce erau necesare legi speciale de interdicție a acestuia. Măsuri preventive la fel de drastice mai întâlnim la cazurile psiho-nevrotice. Ca și primitivii, nevroticii au stabilit interdicții după o „*logică fantastică*”. Deci, între mentalitatea primitivilor și cea a nevroticilor ar exista similitudini izbitoare, mai ales în folosirea tabu-ului. Dacă interdicțiile primitivilor le prefigurează pe cele ale nevroticilor, se poate afirma că nevroticii refac unele forme ale vieții arhaice. Psihanalistul nu pierde prilejul să evidențieze complexul oedipian și rolul lui în obiceiurile și miturile primitivilor. Dar, surprins de asemănările dintre formele de gândire ale nevroticilor și ale primitivilor, Sigmund Freud a neglijat deosebiri, care, așa cum constată Lucian Blaga, sunt hotărâtoare, întrucât fenomenele psiho-nevrotice prezintă interes pur clinic, în timp ce „*formele de cultură interesează totdeauna pentru puterea lor*”

⁴³ *Ibidem*, p. 253.

⁴⁴ *Ibidem*.

revelatorie și pentru stilul lor”⁴⁵, iar formele de gândire ale primitivilor sunt *forme de cultură*, nu simple fenomene de natură psihică. În aceeași „*familie*” a interpretărilor este inclus și disidentul mișcării psihanalitice, Carl Gustav Jung, care vedea în mituri „*visurile colective ale popoarelor*”, aparținând „*inconștientului colectiv*”. Potrivit autorului ***Metamorfozelor și simbolurilor libidoului***, există în viața ființei umane nu numai libido refulat, ci și convingeri morale și religioase refulate, ce pot determina anomalii sufletești. Jung neagă importanța „*complexului oedipian*” în evoluția destinului sufletesc al individului și-i atribuie inconștientului un rol mult mai mare decât Freud, de imperiu subteran. Una din problemele lui predilecte este mitul, în care își găsește ecou simbolic „*inconștientul colectiv*”. Teza, potrivit căreia miturile sunt „*visurile colective ale popoarelor*”, Lucian Blaga își propune să o supună unei atente analize, dar numai după ce va fi ridicat „*schelele unei concepții proprii*”⁴⁶. Ca notă informativă consemnează că Heinrich Zimmer a studiat mitologia indică folosindu-se de teza lui Jung. Zimmer afirmă că zeii cosmici, stăpânii luminii, ar simboliza conștiința umană, iar demonii, stăpâni ai întunericului, ar exprima simbolic inconștientul cu pornirile lui monstruoase. Astfel, în luptele mitologice dintre zei și demoni s-ar oglindi, în orizontul imaginar, confruntarea dintre conștiință și înclinările inconștiente ale individului. Această teorie despre încheștarea dramatică „*dintre cele două suflete, dintre legea duhului și legea cărnii*” este, în fond, spune Lucian Blaga, „*concepția unui psiholog creștin-faustian*”⁴⁷. Filosofului culturii i se pare curios că Zimmer își ilustrează teoria cu mitologia indică și concluzionează că această mitologie îndură numeroase „*răstălmăciri protestante-europene*”⁴⁸.

Considerații demne de atenție despre gândirea mitică și cea magică au fost formulate de Leo Frobenius și Oswald Spengler, din perspectiva morfologiei culturii. Atât Frobenius cât și Spengler susțin că gândirea mitică este o însușire a culturilor în faza de început, iar gândirea magică o particularitate a unei culturi în toate fazele ei. Cei doi exegeți pretind că ar exista un suflet creator de cultură magică, numit „*hamit*” de Frobenius și „*arab*” de Spengler. Aceste teze prezintă pentru Lucian Blaga interes pentru „*premisele lor de filosofie a culturii*”⁴⁹. Nu poate fi negată influența spengleriană asupra operei filosofice a lui Lucian Blaga.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 255.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 256.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 257.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 258.

Ultimul grup cuprinde concepțiile metafizice, adică cele care recurg „la principiul ultim al existenței”⁵⁰. Aici se încadrează „idealismul magic” al lui Novalis, doctrina despre mit și revelația divină a lui Schelling și metafizica dialectică a lui Hegel. Pentru Novalis, la baza existenței se află un „eu magic” care produce lumea pe calea imaginativă. Omul magic, invadat de vis, trăiește prin născocirile imaginației sale, în armonie cu lumea. Somnambulismul, vizionarismul, telepatia sunt trăsături ale omului superior, ale geniului. Mai presus de toate genurile literare și toate artele Novalis prețuiește basmul, pentru că atunci când creează basme imaginația ființei umane sparge toate zăgazurile și se dezlănțuie pe deplin. După credința lui Novalis, motivul pentru care noi, oamenii, nu trăim permanent într-o lume fascinantă, misterioasă, populată de ființe de basm, este slăbiciunea simțurilor noastre.

Gânditorul român apreciază contribuția metafizică deosebită, privind gândirea mitică, pe care a adus-o Schelling, a cărui operă, dacă nu ar fi apărut prea târziu în perioada de disoluție a romantismului, ar fi avut un rol mult mai însemnat în filosofia mitologiei. Schelling distinge trei mari durate temporale în evoluția omenirii, și anume: un „*timp istoric*” ce începe după stabilirea diferențierii umanității în popoare, un „*timp preistoric*”, când are loc o criză a conștiinței umane, exprimată în mitologii, și un „*timp absolut preistoric*”. Așadar, apariția mitologiei se datorește unui proces petrecut în conștiința umană, însă întreținut de inspirații divine. Deci, numai izbucnirea în conștiință a unor puteri divine a putut favoriza crearea mitologiei. De aceea, ivirea mitologiei aparține puterii divine, e un proces teogonic, un proces al devenirii divinității în conștiința ființei umane. Schelling atribuie mitului și mitologiei o înaltă demnitate, considerând mitul drept „*fapt primar*”, iar istoria „*un derivat*” și mitologia ca factor determinant al istoriei unui popor, al destinului său.

Concepția lui Schelling amintește de metafizica dialectică a lui Hegel, care vedea în mit prima realizare a conștiinței umane, ce va fi depășită de gândirea filosofică. Dacă la Schelling apariția mitologiei se produce într-un cadru teosofic-creștin, „*cu accente împărțite între transcendență și imanență*”⁵¹, la Hegel aceasta are loc într-un cadru panteistic. Lucian Blaga nu a considerat necesară dezvoltarea concepției hegeliene și nici a similitudinilor cu Schelling, tocmai pentru că „*similitudinile de expresie*” ale celor doi filosofi nu acoperă „*o identitate de opinii*”⁵².

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibidem*, p. 263.

⁵² *Ibidem*.

E regretabil că filosoful român al culturii nu a avut prilejul să cunoască teoriile mai noi despre mit și magie, pentru a lărgi aria clasificării sale care, așa cum însuși recunoștea, „*este totuși numai un timid început, și ea nu folosește decât la precizarea unor puncte de reper*”⁵³. Dar, într-o amplă cercetare a unei chestiuni atât de complexe și de controversate cum este cea a mitului și a magiei, neajunsurile sunt inerente. Oricum, în spațiul nostru cultural, Lucian Blaga este singurul dintre filosofi care în demersul său teoretic dedică un amplu spațiu mitologiei ce cuprinde mitul, ritul, totemul și magia. Spirit de o înaltă probitate științifică, autorul *Trilogiei valorilor* nu se poate limita doar să facă „*oarecare ordine în câmpul așa de variat al teoriilor*”⁵⁴. Problematika gândirii mitice și a celei magice necesită formularea unei concepții proprii unitare, de ansamblu, o „*osatură*” teoretică menită „*să fortifice perspectiva și să asigure un real profit intelectual*”⁵⁵.

Din perspectiva blagiană, definirea creației mitice și a gândirii magice trebuie raportată la coordonatele spiritului creator, clasificate în „*coordonate filosofice*” și „*coordonate metafizice*”. Primul tip de coordonate „*obținute prin considerațiuni ontologice și stilistice, ne pun în situația de a defini mult mai precis natura gândirii magice și mitice decât s-a făcut până acum*”⁵⁶, de a face „*o foarte tăioasă distincție*” și, deci, de a elimina confuziile regretabile făcute anterior. Trăind în aceste coordonate, modul de existență al omului se distinge de al celorlalte ființe. Omul nu mai există doar în lumea concretă, sensibilă, a conștiinței sale, ci și în „*orizontul misterului*” pe care încearcă să și-l reveleze prin „*plăsmuiri de natură mitică, metafizică, religioasă, științifică*”⁵⁷.

Spiritul uman e înzestrat cu „*dublă garnitură de categorii*” : una aparține conștientului și cealaltă inconștientului, fiind de natură „*stilistică*”. Pe acestea din urmă, Lucian Blaga le numește „*categorii stilistice-abisale*”. Ele sunt „*subiective*”, deoarece variază de la epocă la epocă, de la regiune la regiune, de la un popor la altul și, uneori, de la individ la individ. Categoriile stilistice își au izvorul de emanație în inconștient. Ele ne conduc spre adâncimile abisale ale existenței și se manifestă ca „*factori modelatori*” în creații de cultură și în plăsmuiri de artă⁵⁸.

Creațiile mitice se deosebesc de celelalte plăsmuiri – metafizice, artistice și științifice – prin materialul folosit ca modalitate de revelare. Metafizica utilizează construcția abstractă, arta intuiția concretă, știința construcții imaginare, în timp ce mitologia „*își aservește un material*”

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 264.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 269.

⁵⁸ Lucian Blaga, *Artă și valoare*, în *Opere*, vol. 10, *Trilogia valorilor*, Editura Minerva, București, 1987, p. 587.

imaginar, prin excelență plastic și însuflețit”⁵⁹. Ideea o susține prin citarea a două legende românești din culegerea lui Tudor Pamfile, *Povestea lumii de demult*, prima despre Noe și a doua despre durata vieții pe care Dumnezeu a stabilit-o lui Adam și celorlalte viețuitoare.

Lucian Blaga adoptă o atitudine critică severă față de scientismul pozitivist din secolul al XIX-lea care respingea mitologia și metafizica și față de teoria lui Schelling care atribuia un rol privilegiat mitologiei în defavoarea istoriei. Argumentele sunt clare, riguroase. În primul rând, categoriile stilistice se manifestă pe *toate* planurile activității spirituale. În al doilea rând, aceleași categorii, fiind subiective, „își pun pecetea structurală pe toate plăsmuirile de cultură umană”⁶⁰, deci și asupra istoriei.

Miturile sunt într-adevăr investite cu „suprema demnitate”, care este „demnitatea umană”. Cele patru legende cosmogonice cu substrat bogumilic, citate din culegerea amintită a lui Tudor Pamfile, sunt elocvente pentru a dovedi că miturile poartă o „pecete stilistică” variabilă de la o regiune la alta, de la un neam la altul, de la un individ la altul. Exemplele alese de Lucian Blaga ilustrează „structuri adânci ale spiritului românesc”⁶¹, o „imaginație mitologică” adânc preocupată de obârșia munților și a văilor, deci de „orizontul spațial” specific românesc. Prezența acestor forme de relief „capătă prin această proiecțiune pe un fond de începuturi o aureolă de taină adâncă și excepțională. Originea muntelui este atribuită unei extraordinare peripeții în ritmul și în logica creației. O adâncă și înfiorată solidaritate a românului cu orizontul «deal-vale», iese la iveală în această problematică a muntelui, văzut în perspectiva unei speciale peripeții cosmogonice”⁶².

Pentru a infirma teoria lui Schelling, poetul-filosof apelează și la un alt exemplu, o legendă cu numeroase variante despre închinarea lui Adam către Diavol. Motivul legendei este cunoscut și din povestea medievală despre Faust: un pact, un contract între om (Adam, Faust) și Necuratul. Deși motivul celor două texte populare este același, el se altoiește pe tipare diferite, dovadă a influenței categoriilor stilistice diferite la poporul român și la cel german. Astfel, Adam încheie zăpăsul cu Necuratul după alungarea din rai, când, pentru a putea trăi, trebuia să lucreze pământul care era stăpânit de diavol. Deci, contractul este încheiat dintr-o necesitate și nu doar pentru sine, ci pentru întregul neam omenesc. Spre deosebire de Adam, Faust încheie pactul cu Mefisto dintr-

⁵⁹ Lucian Blaga, *Despre gândirea magică*, în *op. cit.*, p. 274.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 277.

⁶¹ *Ibidem*, p. 280.

⁶² *Ibidem*, p. 281.

o sete *infinită* de fericire *individuală*. Faust devine imaginea revelatoare a categoriilor stilistice specifice germanului: „setea *infinită* pe care nimic nu o poate domoli și *înclinarea excesivă spre trăiri individuale*”⁶³. Tiparele diferite la poporul român și la cel german ale aceluiași motiv mitic reliefează două moduri de a fi în lume în „*orizontul misterului*”. Deci, nu numai mitologia, ci „și *istoria unui popor este modelată de aceleași categorii stilistice*”⁶⁴. Prin urmare, mitologia nu este izvor și istoria un derivat al ei, cum susținea Schelling. Și o variantă a teoriei lui Schelling, susținută de Klages, care conferea mitologiei prioritate axiologică față de știință, este combătută de Lucian Blaga. Klages e acuzat de incapacitatea de a gândi mitic, căci între „*mit*” și „*știință*” nu e sesizată nici un fel de adversitate, întrucât „*pe corpul mitului se constată eficiența aceluiași categorii stilistice ale inconștientului uman, ca și pe corpul «științei»*”⁶⁵. În sprijinul afirmației, filosoful evidențiază câteva comparații surprinzătoare la prima vedere, comparații inductive, relevând un spirit analitic profund și un veritabil cunoscător al mitologiei. În acest sens, sunt remarcate similitudini de stil între fizica lui Newton și mitologia nordică: „*orizontul infinit, afirmarea concretului, trăsătura realistă sunt particularități ce revin ambelor creații umane*”⁶⁶. O legătură stilistică „a *formelor tipice*» și a *«orizontului limitat»*”⁶⁷ e remarcată între Aristotel și mitologia zeităților olimpice. De asemenea, între știința biologică a lui Bose, care vorbește despre celulele „*nervoase*” și „*cardiace*” ale plantelor și mitologia „*unicului întru toate*” este o similitudine de stil. Se poate deduce că influența categoriilor stilistice-abisale se produce deopotrivă asupra mitului și a științei. Ca atare, concepția lui Klages cade „*măcinată*”, fără replică, sub argumente incontestabile.

Lucian Blaga e decis să pună capăt și unui alt abuz teoretic, al lui Jung care socotea miturile drept „*visurile colective ale popoarelor*”. Între structura și finalitatea mitului și cele ale visului constată diferențieri majore. „*Mitul este o creație a omului în raport cu coordonatele sale specifice și deplin umane. Mitul apare în ordinea existenței omului, în orizontul misterului, și în vederea revelării acestui mister. Creația mitului este dirijată de categoriile stilistice-abisale ale omului*”⁶⁸. În schimb, visul este un mijloc de echilibrare psihică a individului cu o conștiință deficitară, „*un*

⁶³ *Ibidem*, p. 282.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 283.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *Ibidem*, pp. 283-284.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 284.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 285.

moment în ordinea conservării și a securității psihice”⁶⁹. Mitul aparține altei ordini ontologice, e „*un moment în ordinea prin excelență umană și eminamente creatoare*”⁷⁰.

3. Gândirea magică

Situarea mitului față de coordonatele stilistice atrage după sine situarea gândirii magice. În viziunea blagiană aceasta „*nu prea există*”, fiind mai mult o gândire care uzează de „*ideea magicului*” și această „*idee*” se impune analizei. Un aspect important este acela că ideea magicului „*este mai mult trăită decât gândită*”⁷¹. Această idee trăită a magicului solicită o echivalență cu puterea magică sau cu substanța magică. Conceptul de putere sau substanță magică este „*irațional în sine*”. „*Comportamentul*” puterii sau al substanței magice definde legile fizice, logica obișnuită. De exemplu, despre o putere sau substanță magică se crede că s-ar putea transmite prin contagiune de la un lucru sau ființă la alt lucru sau ființă situată în apropiere. Transmiterea se poate face la orice distanță, dar există și posibilitatea sustragerii de la legile spațiale. De asemenea, un lucru sau o ființă purtătoare de substanță sau putere magică poate produce un lucru sau o ființă analogă. Aceste trăsături, deși paradoxale, permit apropierea, între anumite limite, de lumea fizică sau de cea psihică. Cercetătorii europeni, izbiți de ciudatul comportament al primitivelor, au căzut în eroarea de a-l explica prin diferența de mentalitate. Între aceștia se situează Lévy-Bruhl care a numit „*prelogică*” mentalitatea sălbaticilor. Judecata e falsă, căci conceptul de putere sau substanță magică o dată interpolat gândirii primitive, aceasta devine inteligibilă, logică. Doar conceptul cu care operează această gândire este irațional în sine. Replica filosofului vizând confuzia „*grosolană*” făcută de Lévy-Bruhl între „*funcțiile*” și „*materialul*” gândirii logice este tranșantă: „*în materialul, cu care operează gândirea logică, avem latitudinea de a amesteca fel și fel de elemente sau complexe «iraționale», fără ca prin aceasta gândirea să se altereze sub raport logic*”⁷².

Eronată este ideea lui Ernst Cassirer despre „*coincidența momentelor corelative*”, ce ar caracteriza gândirea primitivă. Din punct de vedere funcțional, opinează Lucian Blaga, nu poate fi vorba de o coincidență a părții cu întregul, a subiectului cu predicatul, a numelui cu persoana sau a accidentului cu substanța. „*Echivalarea*” poate avea loc numai în situația când ființa primitivă

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² *Ibidem*, p. 288.

gândește folosindu-se de conceptul puterii magice, ceea ce se întâmplă frecvent. Astfel, „*Mintea primitivului este articulată de aceeași logică și este înzestrată cu aproximativ aceleași funcții categoriale, ca și mintea civilizatului, dar primitivul operează materialmente incomparabil mai frecvent decât civilizatul cu conceptul irațional în sine al puterii sau al substanței magice*”⁷³.

Constatăm că Lucian Blaga își construiește teoria despre magie apelând la metoda inducției, la exemple, la teorii pe care, cu rigoare științifică, le infirmă atunci când nu corespund principiilor sale axiologice. O dată lămurită problematica puterii sau substanței magice, autorul dezvoltă propria teză despre ideea magicului față de coordonatele umane. Ca și mitul, ideea magicului este „*o încercare a spiritului uman de a se transpune în orizontul misterului și de a-l revela*”⁷⁴. Numai că revelarea este posibilă parțial, fiind, de fapt, „*semirevelare*” a misterului. Spre deosebire de mit, ideea magicului nu conține aspecte plastice și însuflețite și nu are nici „*configurație vizionară*”. „*Ea e făcută în aceeași măsură din absențe cât privește plasticitatea, și din prezențe cât privește iraționalitatea*”⁷⁵. Ideea magicului nu variază, precum mitul, de la o regiune la alta, de la un popor la altul, ci doar sub aspect cantitativ, în mentalitatea popoarelor sau a indivizilor. Fără a beneficia de configurație, de plasticitate, ideea magicului nu poate suporta influența categoriilor stilistice ale spiritului uman, dintr-o anumită regiune sau epocă. Aceste categorii le recunoaștem pe „*trupul plăsmuirilor*” mitologiei, artei, metafizicii sau ale științei constructive. Pentru că este „*semirevelare*”, ideea magicului nu devine niciodată „*plăsmuire*”. Dacă mitul este încercare de revelare a misterului, ideea magicului e doar o prelungire a acestuia. Totuși, incontestabil, ideea magicului are marele merit de a fixa „*orizontul misterului*” și de a menține treaz „*însuși apetitul nostru de mister*”. Magicul rămâne în conștiința ființei umane o prezență tulburătoare. Deci, magicul este o prezență pozitivă în aproape toate culturile. El este „*sarea oricărei culturi*”, întrucât participă ca substanță la alcătuirea ei. De aceea, magicul „*îmbibă o cultură, nu i se «întipărește»*”⁷⁶.

Prețuirea ideii magicului generează o amplă argumentare despre „*sarcina magică*” ce poate fi purtată de orice obiect însuflețit sau neînsuflețit, „*sarcină*” ale cărei reguli de comportare au „*o necontestabilă asemănare cu legile asociației reprezentărilor*”⁷⁷. „*Sarcina magică*” nu se

⁷³ *Ibidem*, p. 289.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 290.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 293.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 306.

supune legilor de tip „*matematic-fizical*”. Transmisibilitatea ei poate fi naturală, fără intervenții, sau „*dirijată*”, prin analogie (în cazul ritualurilor și al vrăjilor). Ideea magicului acoperă unele goluri cognitive ivite mai ales între reprezentarea conștientă a unui act și realizarea lui concretă. Fără să convertească misterele, această „*idee*” ajută la organizarea necunoscutului, „*demonstrându-și cu aceasta o oportunitate funcțională cu totul apreciabilă*”⁷⁸, numită de Lucian Blaga „*locotenență cognitivă*”⁷⁹ ilustrată cu hipnoza, telepatia, sugestia, cunoscute ca fenomene parapsihologice. Funcția cea mai importantă a ideii magice, funcția cognitivă, reliefează modul cum primitivul și țăranul „*își organizează experiența*”. Cu insuficiențele mijloace pe care le dețin, pe cale științifică ei nu ar ajunge niciodată la un rezultat concludent. Prin anticipație, perspectiva magică le permite „*să facă legături îndrăznețe între momente și lucruri, între care, după metoda științifică, nu se pot face legături decât după examinarea circumspectă și izolată a tuturor componentelor*”⁸⁰. Avantajul acestei perspective rezidă în aceea că îi scutește pe omul primitiv și pe țăran de dificilul „*examen factorial*”, pe care ei nu l-ar putea realiza. Factorii izolați și ascunși sunt înlocuiți de *factorul magic*. „*Finalitatea subiectivă a gândirii magice*” este legitimată de intro-patie, de tendința permanentă a ființei umane de a-și imagina lumea din exterior după chipul și asemănarea sa, de a atribui obiectului propriile sale stări, însuflețindu-l.

4. „Mitul demonicului”

O chestiune importantă a „*mitosofiei*” blagiene o reprezintă concepția despre gândirea mitică și cea științifică și despre „*mitul demonicului*”, din studiul *Daimonion* (1926, 1930), care a avut o influență covârșitoare asupra creației literare a poetului-filosof.

În opinia lui Lucian Blaga, gândirea științifică s-a ivit după ce „*geniul mitic*” a creat teogonii și cosmogonii. Deși gândirea științifică a încercat mereu să dilueze creația mitică, ea nu se opune acesteia din urmă. Ambele moduri năzuiesc la o simplificare a realității, imaginile-sinteze circumscriindu-se atât miturilor cât și gândirii științifice. Tocmai această prezență i-a determinat pe unii exegeți, printre care Nietzsche, Chamberlain, Weininger să vorbească despre „*miturile*” științei, unele dintre acestea fiind construcțiile teoretice ale „*eterului*”, ale „*vibrațiilor*”, ale „*atomilor*”. Trebuie precizat că imaginile-sinteză îndeplinesc rol diferit în știință și în mituri.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 310.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 309.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 317.

Astfel, în știință, imaginea-sinteză este mai mult suportul psihologic al gândirii, ilustrarea unor structuri întrezărite în spatele fenomenelor. În mit, „*imaginea e aproape totul*”⁸¹, întrucât absoarbe raporturile abstracte dintre realități și beneficiază de o mai mare independență decât în gândirea științifică. Deci, imaginea-sinteză, indispensabilă atât plămuirii mitice cât și gândirii științifice, creează între aceste două moduri „*o deosebire de accent*”⁸². Imaginea-sinteză, aflată în raport de subordonare în cadrul gândirii științifice, este, în mit, suverană, are „*o viață separată, din care ești nevoit să desprinzi tâlcul cu un nou efort intelectual*”⁸³. Constatările de până aici îl determină pe Lucian Blaga să afirme că „*trebuie să acordăm «miticului» un înțeles mai larg decât se face de obicei*”⁸⁴.

Gândirea mitică nu încetează niciodată să existe, nici în societatea modernă, când se manifestă în genii filosofice sau științifice ori în „*poeți de rasă*”. Un poet nu poate gândi decât mitic, dacă el se consideră într-adevăr o ființă cu menire creatoare. Pentru a exemplifica gândirea mitică, Lucian Blaga apelează la „*teoria*” goetheană a „*culorilor*”. Acestea sunt „*fapte și suferințe*”, imagini revelatoare ale luminii în luptă cu întunericul. „*Imaginea luminii se concretizează dinamic*”⁸⁵, însă nu se personifică pentru a deveni mitologică. Totuși, ea se proiectează „*pe un plan de viziune*”, încât „*o putem atribui gândirii mitice*”⁸⁶. De asemenea, la Goethe, demonicul este „*o construcție mitică*”, „*un foarte sugestiv mit*”⁸⁷, „*o putere magică, un duh pozitiv, al creației*”⁸⁸. Demonicul este un „*element trans-uman*”, de natură cosmică, de a cărui prezență chiar și în regnul mineral și în cel animal Goethe nu se îndoiește. El e creator, e „*singurul factor productiv în planul spiritualității*”⁸⁹ și, prin urmare, autorul lui **Faust** vede în orice creație, indiferent de domeniul căruia îi aparține, o manifestare a unei puteri extraordinare, irezistibile. Această „*putere magică și rară*”⁹⁰ poate lesne amenința măsura și echilibrul. Demonicul devine însă ființă numai pentru „*imaginația mitică*”. Potrivit gândirii mitice goetheene, influența demonilor e cu atât mai mare cu cât omul este „*mai superior*”, genial. Mitul goethean se regăsește în unele personalități ale umanității, în care demonicul a devenit fatalitate de neînlăturat: Rafael,

⁸¹ Lucian Blaga, *Daimonion*, în vol. *Zări și etape*, Editura Minerva, București, 1990, p. 174.

⁸² *Ibidem*, p. 175.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 174.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 176.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 214.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 179.

Mozart, Byron, cărora, după Lucian Blaga, li se alătură Van Gogh, Gauguin, Rimbaud, Verlaine, Radiguet.

Gândirea lui Goethe este fără îndoială „*gândire mitică*”, prin aceasta Lucian Blaga înțelegând în primul rând modul de a cuprinde într-o imagine globală un complex de fenomene: „*Ni se pare aproape inutil să precizăm că și Goethe își da, desigur, perfect seama că vorbește în termeni mitici despre fapte în sine misterioase, pentru care știința însăși era în imposibilitate de a găsi alți termeni mai buni. În cele din urmă, întreg acest complex de fenomene: instinct creator, putere fascinantă de înrâurire, intuiție divinatorie, ritm vehement de viață, ni se pare circumscris prin cuvântul «demonic» cu un nume, pe care în zadar îl căutăm în altă parte mai sugestiv, iar imposibilitatea organică de a trăi altfel decât trăiești, e mai expresiv cuprinsă în cuvântul fatalitate decât în acel de determinism fiziologic, de pildă*”⁹¹. Înrâuririi demonului Goethe îi atribuia toate creațiile culturale ale omenirii, ce nu se pot raționaliza. Cu siguranță, mitul e mai aproape decât știința de tainele existenței, pe care nu le poate epuiza.

Între creația mitică și gândirea abstractă propriu-zisă, Lucian Blaga introduce o „*variantă mixtă*”, numită „*gândire mitică*”, în care „*abstracțiunea și miticul își țin oarecum echilibrul*”⁹². „*A gândi mitic*” nu înseamnă pentru filosoful culturii, nici a gândi propriu-zis, nici a crea mituri, pentru că „*gândirea mitică se desenează pe ambele planuri, pe cel al gândirii și pe cel al mitului*”⁹³. În cadrul acestui tip de gândire, mitul nu se ridică până la „*personificare*” și nici gândirea până la pura abstracțiune. Deci, plâsmuirile gândirii mitice sunt intuitive și palpabile într-o mai mare măsură decât creațiile gândirii pur conceptuale, însă nu au concretețea mitului propriu-zis. Gândirea mitică circumscrie puteri impersonale, ipostaze, entități, energii, care „*evocă o atmosferă mitică*” prin numele ce li se atribuie. Imaginea, redusă la o singură virtute, a puterilor despre care vorbește, deosebește gândirea mitică de „*mitizarea*” propriu-zisă. În concepția blagiană, „*puteri impersonale*” sunt „*apollinicul*”, „*dionisicul*”, invocate de Nietzsche în *Nașterea tragediei* pentru a lămuri cultura greacă și „*fausticul*”. Aceste „*entități*”, cum le numește Lucian Blaga, reprezintă „*gânduri vivificate*”⁹⁴, ce nu ating „*personificarea*”. Apollinicul definește „*puterea impersonală creatoare de opere*”, idei și fapte, atribuită zeului Apollo, toate fiind caracterizate prin echilibru și „*luminoasă plasticitate*”. Corespunzător zeului Dionysos este

⁹¹ *Ibidem*, p. 183.

⁹² *Ibidem*, p. 175.

⁹³ *Ibidem*, p. 216.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 217.

„dionisicul”, acea putere irațională ce conferă ființei umane puțința de identificare, în timpul extazului, cu Totul cosmic. În filosofia culturală a lui Spengler, fausticul reprezintă setea de dezmărginire și eterna căutare, aspecte definitorii pentru cultura occidentală. Acestor „puteri” li se adaugă demonicul goethean, produs al gândirii mitice, care se apropie de mitul propriu-zis mai mult decât „apollinicul” și „dionisicul”.

5. Artă, etnic și mit

Perspectiva de abordare a legăturii dintre mit, artă și etnic nu este constatativă, cu toate că această chestiune s-a bucurat de un interes deosebit în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea, ci analitică. Prin structura sa, mitul se învecinează cu plăsmuirea artistică și este rezultatul actului „metaforic-revelator, modelat de categoriile stilistice, pe planul imaginației”⁹⁵. Astfel, el este predestinat să fie întruchipat în artă. Spre mituri ca subiecte artistice, ființa umană creatoare de cultură se îndreaptă grație existenței sale în „orizontul misterului și al revelării” și în „cadre stilistice”. Potrivit premiselor blagiene, „raportul dintre artă, etnic și mit nu poate să fie decât foarte relativ și aproximativ”⁹⁶. În ceea ce privește raportul dintre artă și etnic, acesta este „de parțială coincidență” și e asigurat de eficiența „categoriilor stilistice-abisale” din opera de artă, care, pe de o parte, nu îl leagă întotdeauna pe creator de etnic, iar, pe de altă parte, aceste categorii colective depășesc etnicul, devenind mai general. Deci, *subiectele* sau *conținutul* unei creații artistice nu trebuie să fie neapărat etnice. Din unghi estetic, artistul poate recurge la mitologiile naționale și aceasta este chiar necesar, mitul, prin structura sa intimă, învecinându-se cu plăsmuirile artistice.

Legătura dintre artă, etnic și mitologie izvorăște din „matricea stilistică” modelatoare, din „categoriile abisale”, dar nu ca o limitare a artei, nu ca un „imperativ categoric”. Și pentru ca teoria să-și găsească într-adevăr valabilitatea, Lucian Blaga analizează critic, apelând la metoda inducției, trei dintre teoriile care au reliefat eronat „împletitura” celor trei factori și dozajul lor. E vorba de concepțiile lui Hegel, din al cărui punct de vedere arta ar trebui anexată mitologiei clasice, dar nu celei etnice, ale lui Nietzsche care considera că arta și cultura dobândesc un stil unitar datorită unei mitologii centrale și, în ceea ce privește a treia teorie, e vorba de încercarea, în unele state, de a impune în mod dictatorial o unitate de cultură.

⁹⁵ Lucian Blaga, *Artă și valoare*, în *Opere*, vol. 10, *Trilogia valorilor*, Editura Minerva, București, 1987, p. 619.

⁹⁶ *Ibidem*.

În opinia hegeliană, arta și mitul, în general, sunt „faze depășite ale ideii absolute”⁹⁷, dar, pe de altă parte, arta și miturile grecești reprezintă „cea mai desăvârșită realizare a ideii, în ordine artistică și mitologică”⁹⁸. Replica e formulată tăios: „arta nu reprezintă o fază depășită a omenirii”⁹⁹, spune Lucian Blaga, căci ea ca încercare de a revela misterele e întotdeauna o apariție actuală. Mitologia greacă nu are dreptul de a deține exclusivitatea și, dacă între artă și mitologie se impune o legătură, atunci trebuie avute în vedere toate mitologiile. E necesar ca artistul să creeze potrivit categoriilor stilistice existente în inconștientul său, liber „să atace orice subiect” și mai ales să facă apelul la mituri, pentru ca opera lui să fie viabilă.

Concepția lui Nietzsche despre mit și cultură își are germenii în idealismul german, clasic-romantic, ce visa o unitate culturală fundamentată pe mitologie, având ca model așa-zisa unitate a culturii grecești. Dezamăgit de lipsa unei unități de stil a culturii din vremea sa, autorul studiului *Nașterea tragediei* și-o explica prin inexistența unui „mit” central, unic. Nietzsche, ca și ceilalți idealiști germani-Hölderlin, Schelling, Hegel – a devenit, fără îndoială, „jertfa unei erori fundamentale”¹⁰⁰ privind viziunea asupra mitului și a culturii, deoarece, afirmă Lucian Blaga, „Unitatea unei culturi nu implică existența unui «mit central», ci e condiționată, în primul rând, de existența unei matrici stilistice, inconștientă, de un pronunțat caracter colectiv”¹⁰¹. Cu privire la cultura greacă, gânditorul, român constată existența unui „mit central” unitar de la Homer la tragici, de la Hesiod la Platon și Aristotel, însă această mitologie „centrală”, „unică”, nu reprezintă factorul unității culturale; mai degrabă este ea însăși un rezultat special al unei „matrice stilistice colective de o particulară componență”¹⁰². De această „matrice” sunt determinate aspectele stilistice ale mitologiei grecești, amintite de noi în acest capitol, dintre care un rol de importanță majoră îl dețin „categoria tipizării” ce înfrâna „pofa variațiunilor” și orizontul limitat. Prin urmare, e lesne de observat de ce această mitologie se caracteriza prin „unitate”. Și la popoarele germanice s-ar putea vorbi de o unitate a mitologiei, afirmă filosoful culturii, însă doar de o „unitate de stil”, căci în ceea ce privește conținutul, mitologia germană s-a dovedit mai diversificată, mai individualizată, după regiuni, deci mai bogată în variante decât cea a grecilor. Diversitatea mitologiei germanice este „efectul particularităților stilistice dominante: orizontul

⁹⁷ *Ibidem*, p. 620.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 621.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 623.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² *Ibidem*.

infinit” și tendința către „*individualizare*”. Concluzia lui Lucian Blaga e cât se poate de clară: teoria nietzscheană „*vede lucrurile foarte strâmb, aproape pe de-a-ndoaselea*”¹⁰³, pentru că „*matricea stilistică*”, inconștientă și „*de un pronunțat caracter colectiv*” garantează unitatea unei culturi și nu existența unei „*mitologii centrale*”, „*unice*”. Pe de altă parte, diversitatea mitologică nu influențează negativ unitatea stilistică a unei culturi. De aceea, impunerea forțată a unui mit nu ar favoriza unificarea culturii, ci ar provoca sterilizarea „*matricei stilistice*” și a puterii creatoare. Prin afirmarea unei singure mitologii s-ar ajunge la un rezultat dezastruos, deoarece „*prin fixare duhul creator se anulează singur*”¹⁰⁴.

Studiile lui Lucian Blaga despre mit, analitice, vădind scrupulozitate și o profundă erudiție, în pofida amplului documentar istoric și critic al concepțiilor ce s-au înfruntat, sunt dominate de viziunea personală, cu totul novatoare, despre o realitate culturală atât de complexă și încă insuficient sondată. Către mit, considerat drept rezultantă a unui „*act metaforic-revelator*”, s-a îndreptat nu doar filosoful Lucian Blaga, ci și poetul și dramaturgul Lucian Blaga.

Situat în „*orizontul misterului*”, „*omul deplin*” Lucian Blaga a modelat și a creat mituri, dovedind că existenței creatoare i se circumscrie permanent dorința de a găsi răspunsurile la interogațiile fundamentale privind condiția și destinul său în Lume, ca loc al Devenirii și al „*aventurii*” întru Cunoaștere și Logos. O dovedește, în cea mai mare parte, opera sa dramatică, situată între „*mitosofia*” și *mitopoetica* blagiană.

X XX

O altă interpretare conferită mitului din perspectiva istoriei religiilor, care a avut un puternic ecou în cultura mondială a secolului trecut, a fost realizată de Mircea Eliade. Prin teoriile sale, accentuează funcția arhetipală a mitului, „*model exemplar*”, ale cărui semnificații se pot schimba de-a lungul timpului, cu putere de actualizare și inepuizabil mesaj. Prin reîntoarcerea „*illo tempore*”, în universul primordial, omul își exprimă dorința de certitudini, nevoia de simboluri perene. Această „*eternă reîntoarcere*” semnifică totodată întoarcerea la izvoarele vieții și încercarea de a recrea lumea, de a reconstitui perfecțiunea originară.

În studiile sale, Mircea Eliade se referă nu doar la miturile originii, ci și la mituri ale înnoirii, ale „*eternei reîntoarceri*”, ale creației, la mitologia memoriei și a uitării. Pentru renumitul

¹⁰³ *Ibidem*, p. 624.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

savant, mitul este o realitate extrem de complexă, ce nu poate fi prinsă într-o simplă definiție. Dar, apelând la procedeul caracterizării, definește mitul astfel: “mitul povestește o istorie sacră, relatează un eveniment care s-a petrecut în timpul primordial, timpul fabulos al începutului...Cu alte cuvinte, mitul istorisește cum, grație isprăvilor ființelor supranaturale, o realitate a căpătat existență, fie ca realitate totală, Cosmosul, sau numai un fragment: o insulă, o specie vegetală, o comportare umană, o instituție. El este deci întotdeauna povestea unei creațiuni”³¹.

În studiul *Aspecte ale mitului*, Eliade mai subliniază că, pentru acei plăsmuitori din vremea primordială, mitul este considerat istorie adevărată, realitate vie, nu ficțiune, ci eveniment originar de care depind societatea și destinul ființei umane. Pentru omul primitiv, universul sacru este însuși universul real. Creatorul anonim crede în existența isprăvilor pe care le narează și le distinge “de fabule sau basme”, numite “istorii false”.

În înțelegerea mitului de către Mircea Eliade au fost sesizate unele carențe, căci miturile sunt fenomene de o extraordinară complexitate, semnificând și cunoaștere, norme de reflectare, trăire, nu doar “*istorie sacră*”. Așa cum remarcă Nicolae Balotă, gândirea mitică nu este lipsită de temporalitate, omul arhaic nu trăiește în afara timpului. Structura timpului său este duală, sacră și profană. Timpul mitic e o prezență în continuă repetiție. Trăirea mitică este trăire în prezent. Prin repetarea sacrului, ființa care trăiește mitul încearcă să realizeze exemplaritatea. Este adevărat că orice teorie își are minusurile ei, dar studiind mitul, Mircea Eliade a avut în vedere în primul rand sacralitatea lui și a făcut o “încercare de a da o definiție mitului”, recunoscând că nu se poate găsi o singură definire a acestei ample noțiuni, susceptibilă de a cuprinde toate tipurile mitului și toate funcțiile sale, întrucât “mitul este o realitate extreme de complexă, care poate fi abordată și interpretată din perspective multiple și complementare.”

Savantul se limitează la aspectul magic-religios al mitului, pentru că funcția religioasă răspundea cerinței omului din societățile primitive de a cunoaște natura, de a o îmblânzi.

El a protestat împotriva sociologismului, a psihanalizei, a „reducționismelor” din prima jumătate a veacului XX. În cercetările sale, Eliade face abstracție și de condiționările social-istorice ale mitului. Considerăm că a trasat, cu bună știință, anumite limite investigațiilor lui, tocmai pentru a acoperi științific acele aspecte pe care le-a considerat esențiale.

³¹ Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, Editura Univers, București, 1980, p. 15.

Din punct de vedere istoric - observă istoricul religiilor-, faptele mitice se situează într-o epocă neprecizată, greu de determinat. Ele aparțin eternității și răspund nostalgiei omului de a se regăsi mereu în centrul lumii.

Mircea Eliade reliefează situarea mitului sacru în durată eternă: “dorinței de a se găsi în mod permanent și spontan într-un spațiu sacru îi corespunde dorința de a trăi mereu- datorită repetiției unor gesturi arhetipale- în eternitate”.

Prin sacralitate- ca element mitic definitoriu- ni se dezvăluie esențialul: “omul societăților arhaice are tendința de a trăi cât mai mult în cuprinsul sacralului sau în intimitatea obiectelor consacrate. Această tendință este comprehensibilă: pentru primitivi, ca și pentru omul tuturor societăților premoderne, sacralul este echivalentul puterii și în cele din urmă al realității prin excelență”. Deci, mitul ne oferă fapte originare exemplare și însumează fenomene naturale în unitatea cosmică încheiată armonios.

Istoricul religiilor nu omite să evidențieze și funcția etică a mitului. Din *Aspecte ale mitului* aflăm că “*mitul povestește așa-zisele gesta ale ființelor supranaturale și manifestarea puterilor lor sacre*” și, prin urmare, “*el devine modelul exemplar al tuturor activităților omenești semnificative*”. Mitul urmărește modelarea. Propunând un model exemplar al comportamentului uman, el are valoare exemplară. În conformitate cu anumite norme etice, mitul furnizează moduri de comportament. Prin urmare, sub formă mitică sunt exprimate adevăruri cu privire la activitatea practică umană. Indiferent de perioada istorică străbătută de umanitate, mitul s-a dovedit un element esențial de cultură, de civilizație. De aceea, la această “*realitate vie*” niciodată “*nu încetăm să recurgem*”. Fără a se reduce la o simplă desfășurare de imagini, mitul este “o adevărată codificare a religiei primitive și a înțelepciunii practice”.

Ce înseamnă pentru Mircea Eliade a cunoaște miturile? Înseamnă nu numai a afla originea lucrurilor, a fenomenelor, ci și depășirea cronologiei și pătrunderea într-un timp care este “recuperabil la infinit”. Astfel, ajungem la o cunoaștere pe care o “trăim” în chip ritual.

Orice istorie mitică prelungește cosmogonia care devine pentru creație un model exemplar. Timpul mitic e considerat timp cosmic, timp “circular”, în care viața poate fi mereu recreată, dar nu “repetată”.

Scurgera timpului implică îndepărtarea de origini, de perfecțiunea inițială. Pentru ca ceva nou să poată începe e necesar ca rămășițele vechiului să fie nimicite complet. Aceasta este esența mitului “înnoirii”, al “perfecțiunii începuturilor”.

În atenția lui Mircea Eliade se află și mitologia memoriei și a uitării. Astfel, în mitologia indiană “uitarea” este echivalentă cu “somnul”, dar și cu “orbirea” și “pierderea de sine”. Prin rememorare se poate ajunge la înțelepciune, la “deșteptare” prin care este cu putință izbăvirea. Uitarea devine echivalentul ignoranței, al captivității și al morții.

În mitologia greacă, a rememora înseamnă a urca până la izvor, pentru a descoperi originarul, realitatea primordială din care cosmosul a apărut, realitate de care sunt tainic legate străfundurile ființei.

Miturilor “memoriei” le revine misiunea de “a trezi” conștiința unei “alte lumi”, de a reprezenta un univers “al realităților absolute” din adâncurile temporale.

Mitul a călăuzit omul și a conferit semnificație existenței sale. Prin modelul exemplar – revelat de mitul cosmogonic- omul devine la rândul său creator.

Lumea în care mitul e “viu” e una “deschisă”, chiar dacă în același timp “cifrată” și “misterioasă”. Acest cosmos “articulat și semnificativ”- care este lumea- se vădește a fi un limbaj ce vorbește ființei umane prin “structurile și ritmurile sale”.

În capitolul *Mituri și mass-media*, Mircea Eliade opinează că funcția literaturii se apropie de aceea a mitologiilor prin “ieșirea din timp” realizată prin lectură. Astfel, depășim timpul personal și cel istoric și ne cufundăm într-un timp “transistoric”.

În studiul din 1957, *Mitul eternei reîntoarceri*, cunoscutul exeget susține că un act devine real numai dacă “imită” sau “repetă” un arhetip. Deci, “*realitatea se dobândește exclusiv prin repetare sau participare*”. De aceea, orice sacrificiu care îl repetă pe cel inițial coincide cu el și e săvârșit în momentul mitic al primordialului. Astfel, timpul profane este abolit, iar “proiectarea” ființei umane în mitic se poate face numai “la intervale esențiale, adică în cele în care omul este cu adevărat el însuși: în momentul ritualurilor sau al actelor importante(alimentație, generare, ceremonii, vânătoare, pescuit, război, muncă)”. În rest, existența ființei umane se petrece într-o durată fără semnificație, în timpul profan.

De asemenea, Eliade consideră că prin repetare se ajunge și la transfigurarea istoriei în mit, marii suverani(Darius, Faraonul din *Cartea lui Apophis*) fiind, de fapt, imitatorii unui erou primordial. Datorită memoriei populare care aplică o interpretare a evenimentelor și personajelor din istorie bazată pe analogie, se ajunge “*la metamorfoza unui personaj istoric în erou mitic*”. Mitizarea însă se realizează după un model exemplar, protagoniștii fiind “făcuți să semene” cu eroii ai mitologiei.

Memoria colectivă este însă anistorică și nu înregistrează decât acele evenimente care se apropie de un model mitic. În timp ce omul arhaic se dovedește un veritabil creator, omul modern – afirmă istoricul religiilor- “nu se poate numi decât creator de istorie”, deoarece an de an ia parte la “repetarea cosmogoniei”, a actului creator prin excelență.

Cert este că mitul constituie o permanență a culturii umane, un triumf al spiritului omenesc. Mircea Eliade a dovedit, prin exegezele sale, că mitul originar exprimă o “realitate vie”, care se poate “reconstitui” prin întoarcerea la cele mai îndepărtate trepte din evoluția conștiinței umane. Ca atare, și mitul ca arhetip și mitul ca operă de artă trebuie raportate la mitul originar, pentru că acesta ne oferă o imagine ideală și păstrează ascuns misterul Genezei.

Studiile lui Mircea Eliade despre mit sunt opere de profundă erudiție, în care viziunea personală a ilustrului istoric al religiilor domină impresionantul material documentar studiat în marile biblioteci ale lumii. Sunt și rămân cărți de referință pentru toți aceia care manifestă interes pentru mit și problematicile lui.

Mitul, “realitate culturală” atât de complexă, “element esențial al civilizației omenesti”, rod al jocului imaginației, care transformă lumea și realitatea, va fi în permanență un teren pentru investigație și analiză. Cu siguranță, etapa ultimă a cercetării mitului nu va fi atinsă niciodată, pentru că el va fi mereu modificat de noi generații, adaptat progresului intelectual și asimilat cu alte mituri. Viitorul îl va schimba, îl va modela atâta timp cât omul va păstra dorința de a găsi răspunsurile la interogațiile privind originea, condiția și destinul său.

MITUL CĂUTĂRII NEMURIRII

Ființa umană a căutat dintotdeauna răspunsuri și explicații privind rolul său în lume, cunoașterea de sine, relația sa cu o Instanță Superioară Creatoare a tuturor celor ce sunt. Obsedanta problematică a omului o reprezintă, însă, reflectarea duratei temporale în sufletul și conștiința sa, trecerea inexorabilă a timpului – propria-i invenție care a devenit cel mai temut dușman mut și impasibil. Trăind încă de la

naștere “sentimentul tragic” al timpului, omul nu încetează să caute și să spere că va găsi “exilirul” sau fântâna” sau tărâmul” tinereții eterne, întrebându-se ca Fernando Pessoa: “Cu ce este mai bună eternitatea pietrei din stâlpii Piramidei, decât eternitatea din gândul lui Shiva? Cu ce este mai bună tăria cerului, decât tăria unui cuvânt care îl trezește pe Domnul din visul omului?”³².

Din timpuri primordiale, omul a dorit să fie fericit și, pentru aceasta, a încercat în diverse moduri să afle “misterul” eternității. De aceea, - notează Yuan Ke în *Miturile Chinei antice* - , oamenii din vechime “beau rouă, înghițeau aer și, în fiecare zi, înălțând fața spre soare, făceau exerciții de respirație adâncă. Bunăoară, unii se hrăneau cu plante și minerale ce simbolizau puritatea, ca, de exemplu, cu crizanteme, jad, aur, chinovar etc. sau se străduiau ca trupul să le devină ușor și să poată zbura, drept care nici măcar cu grâne nu se hrăneau, ci înghițeau doar aer și elixirul vieții veșnice sau se hrăneau cu leacul nemuririi, studiind totodată și alchimia. Cei mai nerăbdători foloseau metoda relaxării, își dădeau foc sau se înjunghiau cu sabia, pentru ca sufletele să li se înalțe la cer, socotind că astfel vor deveni nemuritori și vor trăi veșnic în paradis.”³³

Misterios și totodată captivant, timpul a fost perceput de gândirea mitică ca o realitate primordială, încărcată cu valențe sacre. Comparativ cu omul societății moderne și postmoderne, care percepe timpul linear, ca durată ireversibilă și irecuperabilă, omul societăților arhaice, creator de mituri și trăitor în orizontul misterului, l-a conceput ciclic, reversibil și recuperabil prin practicarea riturilor. Așa cum opinează mitologul Victor Kernbach, “*acel timp* primordial, strămoșesc, numit de un trib australian «vremea visului» (*alcheringa*), persistă oriunde în conștiința mitologică a omenirii; el este timpul dintru început și, ca atare, sacru, *illud tempus*, *die Urzeit*, care precede timpul profan, timpul empiric.”³⁴

Încercarea ființei umane de a găsi nemurirea este reflectată în creații literare populare de o vechime considerabilă. Prima și cea mai cunoscută este *Epopoea lui Ghilgameș*, aparținând mitologiei sumero-babiloniene, datată în mileniul III î. Hr. Personaj istoric (potrivit cercetărilor efectuate de istorici), rege al cetății sumeriene

³² Fernando Pessoa, *Cartea neliniștirii*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2000, p. 188.

³³ Yuan Ke, *Miturile Chinei antice*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1987, p. 271.

³⁴ Victor Kernbach, *Universul mitic al românilor*, Editura LUCMAN, București, f.a., p. 363.

Uruk, Ghilgameș – “un erou tipic al unei civilizații evolute”³⁵, erou de natură parțial divină - este cel dintâi (despre care știm) care caută nemurirea. Moartea prietenului său, uriașul Enkidu, generează în sufletul lui neliniști ontologice: “Când am să mor, eu n-am să fiu ca Enkidu?”. Revelația propriului destin, a finitudinii, îl determină să acționeze și pleacă în îndepărtatul ținut al strămoșului Utnapiștim, supraviețuitorul Potopului, căruia zeii îi dăruiseră nemurirea. După lupta cu leii și parcurgerea a douăsprezece leghe prin întuneric, eroul ajunge la marea care înconjoară pământul și stă de vorbă cu hangița Siduri. Aceasta încearcă să-l convingă să renunțe la dorința lui de a traversa apele pline de primejdii ale oceanului cosmic, pe care nu le poate trece decât Șamaș/ Soarele. Siduri îi relevă, de asemenea, adevărul despre soarta perisabilă a ființei umane: “Viața veșnică, pe care o urmărești, n-o vei afla./ Când zeii au făurit omenirea,/ au hărăzit oamenilor moartea./ Viața veșnică au păstrat-o pentru ei!” (Tableta X). Eroul ajunge în cele din urmă la Utnapiștim căruia zeii i-au dăruit nemurirea. El îi spune lui Ghilgameș că ar putea vorbi cu zeii în favoarea sa. Se impune, însă, o condiție, și anume ca Ghilgameș să rămână treaz șase zile și șapte nopți. Aceasta nu este îndeplinită, întrucât eroul adoarme și se trezește abia înaintea celei de a șaptea zile. Astfel, el nu poate obține nemurirea, dar Utnapiștim îi destăinuie secretul plantei reîntineririi, care crește în adâncul oceanului. Ghilgameș o culege și intenționează să o păstreze pentru mai târziu, când va avea nevoie de ea. Însă, un șarpe, atras de mirosul plăcut al plantei, o fură în timp ce el se scălda într-un izvor. Ca atare, Ghilgameș nu se va putea bucura nici de tinerețe eternă, destinul său rămânând pecetluit ca al oricărui muritor.

Tema mitică a căutării nemuririi este prezentă în mitologia irlandeză, în saga *Peripețiile lui Brain, fiul lui Febail (Imram Brain maic Febail)*. Eroul, fiul regelui Febail, află de la o femeie frumoasă din misterioasa insulă Emain, că acel spațiu este unul binecuvântat, paradisiac, nefiind cunoscute minciuna, tristețea, răutatea, moartea, bolile, bătrânețea. Dornic să ajungă acolo, el pornește în următoarea zi e mare, însoțit “de trei ori câte nouă bărbați”, în fruntea fiecărui grup fiind “unul din frații săi de lapte și din cei de-o vârstă cu el”. Curând au ajuns la o insulă “unde o mare mulțime de oameni râdea în hohote cu gura până la urechi”, cărora li s-a

³⁵ Ioan Petru Culianu, *Călătorii în lumea de dincolo*, Editura Nemira, București, 1996, p. 79.

alăturat unul dintre membrii echipajului lui Brain. Acea insulă se numea Insula Bucuriei. Călătoria lor continuă și ajung în scurtă vreme la Insula Femeilor, unde sunt întâmpinați de regina acelui loc. Timpul petrecut pe insulă li s-a părut foarte scurt, Brain și oamenii săi având impresia că s-a scurs doar un an de zile, deși trecuseră foarte mulți ani. Pentru că unul dintre însoțitorii lui Brain, Nechtan, fiul lui Colbrain, este cuprins pe neașteptate de dorul de casă, decid ca toți să se întoarcă pe pământul natal, în Ulster. Regina Insulei Femeilor nu reușește să îi convingă să renunțe la decizia lor, însă îi sfătuiește “să se ferească a atinge cu piciorul pământul de baștină”. Ei au navigat până au ajuns în satul numit Capul Brain și eroul află de la localnici că despre peripețiile lui Brain ei au auzit din legende. Fără a ține seama de sfatul reginei din Insula Femeilor, Nechtan sare din luntre pe țărm și se prefăcu imediat “într-o movilă de pulbere, ca și cum trupul i-ar fi zăcut în pământ sute de ani. Apoi Brain le împărtășe tuturor celor adunați peripețiile sale, de la început până în clipa aceea. După aceea își luă rămas bun de la ei, așa că nu se mai știe de atunci nimic despre drumurile lui rătăcitoare.”³⁶

Dimensiunea mitică a atingerii nemuririi este, de asemenea, substanțializată în povestea japoneză a lui Urasima Taro, inclusă în antologia poetică *Manyosiu*, din secolul al VIII –lea. Actantul, un om de condiție modestă, pescar care locuia în satul Mitsunowe din provincia Tanko, accede în spațiul nemuririi fără a rămâne acolo. Urasima Taro nu este stăpânit de năzuința atingerii nemuririi, nu are neliniști ontologice precum Ghilgameș. Ajunge în locul unde nu există moarte ca urmare a propunerii făcute de o broască, căreia îi salvase viața, de a-l duce în adâncuri, la palatul Dragonului, zeu al mării. Așadar, broasca este catalizatorul evenimentțialului, al întregului parcurs existențial al eroului. Accederea sa în acel spațiu reprezintă, de fapt, răsplata pentru fapta sa, cum îi mărturisește fiica Dragonului, preafrumoasa Otohime: “Îți mulțumim, gloriosule Urasima, că ai binevoit să poftești la noi. Scăpându-i broaștei țeastoase viața, ai făcut o faptă mare în folosul împăției noastre. Așa că te-am poftit ca să-ți mulțumim cu ce vom fi în stare și noi.”³⁷ Urasima este impresionat de frumusețile deosebite ale palatului și de grădina acestuia, căci “în latura de răsărit era primăvară, cu vișini și pruni înfloriți și cu privighetori cântând

³⁶ *Apud* Victor Kernbach, *Miturile esențiale*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1978, pp. 378-382.

³⁷ *Ibidem*, p. 374.

din frunzișul de smarald; în latura de miazăzi era vară, cu ierburi crescute năvalnic și cu cântec de lăcuste și greieri; în latura de apus era toamnă, cu foșnet din frunzele roșii ale arțărilor și cu crizanteme înflorite; în latura de miazănoapte era iarnă, cu pomi scufundați în zăpadă, cu râuri și pâraie ferecate în sunătoare gheață străvezie.”³⁸ Timpul este aici mitizat, întrucât curgea “nebăgat în seamă, ca într-un vis fermecat”, însă dimensiunea memoriei se activează inopinat, iar gândul la părinții rămași în lumea pământească generează dorința reîntoarcerii. În momentul plecării primește de la Otohime “o besactea frumoasă” și este avertizat să nu o deschidă niciodată, pentru că “altfel e prăpăd”. Ajuns în locurile natale, constată că totul este schimbat. Află că de la plecarea sa au trecut șapte sute de ani. Întristat, pentru că în lumea căreia îi aparținuse este un străin, deschide cutia oferită de Otohime, din care se ridică un nor de fum. Imediat ce îl atinse, Urasima îmbătrâni și muri. La fel ca Nechtan, trăiește experiența tinereții veșnice, dar nu o poate păstra din cauză că încalcă o interdicție, și anume aceea de reîntra în contact cu lumescul care este perisabil, căci cuprinde în sine germenii morții.

Prezentă și în mitologia chineză, vietnameză, tema căutării nemuririi poate fi întâlnită și în mitologia românească, în basmele *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte* (din culegerea *Legende sau basmele românilor* de Petre Ispirescu) și *Trei copii săraci* (din antologia *Povești populare românești* de Cristea Sandu-Timoc), cu precizarea că “forma românească are o originalitate care, probabil neexcluzând unele contaminări, se sprijină însă pe un substrat arhaic local.”³⁹

Cercetările arheologice efectuate în ultimul secol în spațiul românesc relevă faptul că strămoșii noștri, dacii, au fost interesați de problematica timpului, dovadă fiind sanctuarele dreptunghiulare de la Sarmizegetusa (cetatea-capitală a Daciei), cadranul solar de la Histria (care indica orele, lunile, debutul anotimpurilor, precum și coeficientul de descreștere a zilei după solstițiul de vară și de creștere a acesteia după solstițiul de iarnă). La acestea se adaugă informațiile existente în cărțile scriitorilor antici Herodot, Strabon, Platon. În *Istории*, Herodot afirmă că geții/ dacii credeau în nemurire: „credința lor este că ei nu mor și că cel care piere se duce la Zalmoxis, o ființă divină (daimon)”, inițial mare preot al dacilor și apoi ridicat la

³⁸ *Ibidem*, p. 375.

³⁹ Victor Kernbach, *Universul mitic al românilor*, ed. cit., p. 364.

rang de zeitate. După întoarcerea sa din Grecia (unde a fost discipol al lui Pitagora), cunoscînd „modul de viață ionian și niște moravuri mai de soi decît cele din Tracia, a cerut să i se clădească o sală de primire unde le oferea ospete cetățenilor de vază; în timpul ospetelor îi învăța că nici el, nici oaspeții săi, nici urmașii lor nu vor muri vreodată, ci numai se vor muta în alt loc unde, trăind pururi, vor avea parte de toate bunurile. În tot acel răstimp cît își găzduia oaspeții, vorbindu-le astfel, el dăduse poruncă să i se facă o locuință subterană. Cînd a fost gata locuința, a dispărut și el din mijlocul tracilor, coborînd în adîncimea încăperilor subpămîntene, unde a stat ascuns trei ani. Tracii l-au regretat și l-au bocit ca pe un mort. Dar în anul al patrulea el s-a ivit iarăși dinaintea tracilor, făcându-i astfel să creadă tot ceea ce le spunea.”⁴⁰ Prin urmare, se poate constata că dacii aveau o concepție proprie asupra ideii de timp. Acesta era perceput ca fiind circular (deci reversibil) și chiar infinit, avînd în vedere credința lor că tînărul ales pentru rolul de sol, care era aruncat în sulite, ajungea viu la zeul Zamolxis.

Este știut faptul că gîndirea mitică percepea timpul ca reversibil, întrucît prin ritual el putea fi recuperat, rețrăit. Acest timp era sacru, anistoric, preludînd timpul obiectiv, biologic, profan. Această concepție este atît de bine reflectată în narațiunile mitice, în basmele populare. În spațiul epic al imaginarului, discursul “se țese” cu “meșteșug”, în “cheie” enigmatică, adeseori punînd în dificultate modul nostru obișnuit de gîndire, o gîndire ancorată în realitatea imediată.

Un basm atipic în literatura populară română, care relevă tema căutării nemuririi, este *Tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte*. Auzit în copilărie, cînd i l-a povestit tatăl său, Petre Ispirescu l-a publicat inițial în ziarul “Țăranul roman” (1862) și apoi în antologia sa *Legende sau basmele românilor* (1872, 1882). Singular în folclorul românesc prin straniețea lui, prin valențele filozofice pe care le cuprinde, prin devierea de la schema stereotipă a basmului, acest text literar, asupra căruia Petre Ispirescu a intervenit din punct de vedere stilistic, a generat numeroase comentarii din partea oamenilor de cultură ai spațiului românesc: Constantin Noica, Mircea Constantinescu, Lazăr Șăineanu, Victor Kernbach, Maria și Mircea Muthu, Adrian Alui Gheorghe.

⁴⁰ Herodot, *Istoriei*, vol. I, Editura Științifică, București, 1961, pp. 345-346.

Această creație literară este una cu “tâlc”, foarte bine meșteșugită în planul discursiv și al universului de simboluri. Cred că poate fi considerată o veritabilă etopee populară. Conținutul textului este următorul: un împărat și o împărăteasă, “tineri și frumoși”, își doreau copii, dar, în zadar s-au dovedit încercările și sfaturile vracilor, ale filozofilor. Auzind de “un unchiaș dibaci” dintr-un sat apropiat, au mers să îi solicite leacuri. Acesta le dă leacurile necesare celor doi și îi avertizează că vor avea un copil, “un Făt-Frumos și drăgăstos”, însă nu vor avea parte de el. Înainte de a se naște, “copilul se puse pe un plâns, de n-a putut nici un vraci să-l împace”. Copilul nu încetă să plângă până când împăratul i-a promis “tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte”. O săptămână a fost mare veselie în împărăție pentru nașterea lui Făt-Frumos. Calitățile sale deosebite dovedite în copilărie îi conferă un statut aparte printre ceilalți copii de vârsta lui. Însă, la împlinirea vârstei de cincisprezece ani, i-a cerut împăratului să îi dea ceea ce i-a promis la naștere. Întrucât împăratul nu are posibilitatea de a își onora promisiunea, Făt-Frumos îi spune că este nevoit să cutreiere lumea pentru a găsi “tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte”. A mers în grajdurile împărătești și a ales pentru călătoria sa “un cal răpciugos și bubos și slab”, care , de fapt, fusese al împăratului, în tinerețe. La sugestia calului miraculos, a luat de la împărat paloșul, sulia, arcul, tolba cu săgeți și hainele pe care acesta le-a purtat când era tânăr. Timp de șase săptămâni a îngrijit calul și l-a pregătit pentru drum, a lustruit armele și a curățat hainele. A treia zi a plecat. La marginea împărăției tatălui său își împărți averea la ostașii pe care îi avea cu el și i-a trimis pe aceștia înapoi. El și-a oprit doar merinde cât putea duce calul. S-a îndreptat către răsărit și a mers trei zile și trei nopți până a ajuns “la o câmpie întinsă unde era o mulțime de oase de oameni”. Calul l-a înștiințat că se află pe moșia Gheonoaiei, o ființă foarte rea care ucide pe oricine calcă pe teritoriul ei. Gheonoaia fusese femeie, dar blestemul părinților pe care nu i-a ascultat a transformat-o în ființă hidoasă. În următoarea zi, în timp ce se apropiau de o pădure a apărut Gheonoaia. Ajutat de calul năzdrăvan, Făt-Frumos îi taie o rănește. Ea îl roagă să nu arunce a doua săgeată și îi mărturisește că este primul muritor care a îndrăznit să-i calce hotarele până în acel loc. Au mers apoi acasă la ea, Gheonoaia rugându-l pe Făt-Frumos să aleagă de soție una dintre cele trei fete ale ei, care erau deosebit de frumoase. Este refuzată de erou care îi spune ce caută el. După trei zile a plecat de la Gheonoaia. După ce a trecut

de hotarele acesteia, a ajuns la o câmpie frumoasă, pe de o parte cu iarba înflorită, iar pe de altă parte cu iarba pârlită. Află de la calul său că sunt pe teritoriul Scorpiei, sora geamănă a Gheonoaiei, blestemată și ea de părinți pentru răutate și neascultare, transformată în ființă hidoasă cu trei capete, mult mai rea decât Gheonoaia. De asemenea, calul îi spune că cele două ființe monstruoase erau vrăjmașe și când Scorpia se supăra vărsa “foc și smoală”. Iarba pârlită era semnul disputei dintre cele două surori. În următoarea zi, are loc lupta între erou și Scorpie. Făt-frumos i-a tăiat unul din capete și atunci Scorpia l-a rugat să o ierte. Au rămas la palatul ei timp de trei zile, apoi au plecat și au ajuns “la un camp numai de flori și unde era numai primăvară”. Din nou calul îl avertizează că mai au detrecut printr-o primejdie mare, căci vor ajunge curând la palatul unde locuiește “tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte”. Palatul era înconjurat de o pădure înaltă și deasă în care se aflau animale sălbatice care păzeau permanent spațiul acela. Calul năzdrăvan îi sugerează stăpânului său să treacă pe deasupra pădurii. Așa au făcut și au ajuns la palatul “tinereții fără bătrânețe...”, unde i-a întâmpinat “o zână înaltă, subțirică și drăgălașă și frumoasă”. În palat mai locuiau cele două surori mai mari ale zânei. Femeile l-au rugat să locuiască acolo cu ele, căci “li se urâse șezând tot singurele”. Nu după mult timp, Făt-Frumos s-a căsătorit cu zâna cea mică. El avea voie să meargă prin toate locurile din împrejurimi, exceptând o vale numită Valea Plângerii. Timpul se scurse pe nesimțite, el rămânând la fel de tânăr ca atunci când ajunsese acolo. Trăia în pace și liniște cu soția și cumnatele lui, bucurându-se de toate frumusețile ce existau în acel ținut. Adeseori mergea la vânătoare. Într-o zi, văzu un iepure și alergă după el, aruncând cu săgețile. Abia cu a treia săgeată îl nimeri, dar, fără să-și dea seama, trecuse în Valea Plângerii. . Ajungând la palat, deodată îl apucă dorul de părinții lui și din acel moment deveni foarte trist și decise să se întoarcă pe meleagurile natale, crezând că se scurseseră doar câteva zile de la venirea sa pe tărâmul “tinereții fără bătrânețe și al vieții fără de moarte”. Încercarea zânelor și a calului năzdrăvan de a-i împiedica plecarea, spunându-i că părinții lui nu mai trăiesc de sute de ani și că el nu se va mai putea întoarce la dânsule, a fost zadarnică. Dorul de părinți îl “usca pe de-a-ntregul”. Atunci calul îi spuse că îl va duce la palatul tatălui său și de va dori să rămână chiar și o oră, el se va întoarce. Condiția a fost acceptată de Făt-Frumos și cei doi au plecat la drum. În locurile unde fuseseră moșia Scorpiei și cea a

Gheonoaiei erau acum orașe, și “pădurile se schimbaseră în câmpii”. Îi întrebă pe locuitorii acelor locuri de cele două ființe monstruoase, însă nimeni nu știa nimic, doar străbunii lor povestiseră demult despre “asemenea fleacuri”. Oamenii “râdeau de dânsul, ca de unul ce aiurează sau visează deștept, iar el, supărat, plecă înainte, fără a băga de seamă că barba și părul îi albiseră”, iar picioarele îi tremurau. Ajungând la împărăția tatălui său, văzu orașe noi și pe cele vechi schimbate “de nu le mai cunoștea”. La palaturile în care se născuse, acum “dărâmate și cu buruieni crescute pe ele”, calul își luă rămas bun de la Făt-Frumos și plecă înapoi “ca săgeata de iute”. Fiul de împărat, îmbătrânit, cu barba până la genunchi, cercetă ruinele palatului, care îi trezeau atâtea amintiri. Găsi o cutie, îi ridică capacul și “un glas slăbănogit” îi zise: “ – Bine ai venit, că de mai întârzi ai, și eu mă prăpădeam.” Era Moartea care îl palmui și el căzu mort “și îndată se făcu țărână.”

Acest basm, fascinant prin poezia lui de natură ontologică, rămâne singular în literatura populară română prin finalul care nu este, ca de obicei în basme, unul fericit, optimist, ci realist, întrucât relevă că ființa umană încă de la naștere poartă cu sine germenii morții.

Întreaga structură a discursului epic este specifică mitului “tratat cu tehnica basmului” (Mircea Constantinescu). Acest aspect îl evidențiază mai ales tema căutării nemuririi, temă diferită de a celorlalte basme românești, unde ne întâmpină, în general, conflictul dintre bine și rău. Mai mult, Făt-Frumos (erou arhetipal al basmelor românești) nu parcurge obișnuitele trepte ale inițierii (inclusiv moartea inițiativă) și nu are de îndeplinit o misiune în numele unei colectivități umane și pentru ea, totul circumscriindu-se destinului individual.

Nașterea eroului este și ea deosebită. Uneori, eroii din basme se nasc miraculos, după ce o frumoasă fată de împărat a înghițit un bob de mazăre sau i-a suflat un porumbel în gură sau a înghițit o plantă, a mâncat carnea unui pește de aur. Nașterea lui Făt-Frumos din basmul *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte* se află în orizontul miraculosului, întrucât împărăteasa rămâne însărcinată datorită leacurilor primite de la “unchiașul dibaci”. Criticul Mircea Constantinescu vede în acest personaj episodic un corespondent al “Strămoșului mitic”, el introducându-ne în “spațiul mitic”. Consider că acest personaj este mai degrabă o imagine, o reprezentare a sacrului, care, firește, cunoaște destinul eroului și îi avertizează pe

împărat și împărăteasă asupra acestuia. Făt-Frumos este cel ales și dovedește calități deosebite înaintea venirii sale în lume. El vine dintr-o dimensiune mitică și condiționează apariția sa în universul profan, de oferirea “tinereții fără bătrânețe și a vieții fără de moarte”, practic de ceea ce nici o ființă umană nu poate da alteia. Nu întâmplător ni se spune că “înainte de a veni ceasul nașterii, copilul se puse pe un plâns, de n-a putut nici un vraci să îl împace”. Plânsul nu reprezintă aici o simplă reacție la o solicitare de natură fizică sau psihică, nu exprimă durere, disperare, ci o tristețe metafizică. De aceea, pentru cel care se va afla “în marea trecere”, plânsul devine un cod metalingvistic de comunicare. Este, cum opinează Andrei Pleșu în *Minima moralia*, “o ispravă paradoxală a minții: e *metanoia*, adică saltul minții dincolo de sine, în alt plan al înțelegerii.”⁴¹

Misiunea lui Făt-Frumos include doar propria-i persoană, vizează propriul destin, pe care și-l dorește de ființă nemuritoare. Acesta este scopul “aruncării” sale în lume. Călătoria sa va fi din neființă către ființă/ ființare și din nou către neființă. Drumul pe care îl parcurge pentru a găsi “tinerețe fără bătrânețe” se circumscrie spațiului profan (împărăția tatălui său), spațiului de trecere, cvasi-mitic (teritoriul Gheonoaiei și cel al Scorpiei) și spațiului mitic, încărcat cu sacralitate (tărâmul în care trăiesc cele trei zâne, numit “tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte”). De altfel, tărâmul acesta imaginar apare numai în basmul aflat în discuție, altul decât “tărâmul celălalt” invocat adesea, unde eroul trebuie să coboare din lumea obișnuită, unde – de regulă – trăiesc zmeii cu cele mai frumoase pământence pe care le-au răpit și de unde Făt-Frumos se poate întoarce cu ajutorul unei păsări uriașe (pajura). De asemenea, tărâmul “tinereții fără bătrânețe” este un *locus amoenus* diferit de paradisul închipuit de Creștinism. Așa cum subliniază Victor Kernbach, cel mai fascinant teritoriu de pe Tărâmul Celălalt (singular în acest ciclu mitologic, întrucât e o zonă cvadridimensională) se numește *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*, numele aparținând deopotrivă locului, palatului și zânei castelane. Acest teritoriu nu e văzut ca un spațiu, ca un teritoriu geographic propriu-zis, ci mai curând ca o zonă cronospațială; căci dacă Tărâmul Celălalt e compus aproape în întregime dintr-o serie de planuri cosmice cu spații și forme variabile, seria Tinereții fără

⁴¹ Andrei Pleșu, *Minima moralia*, Editura Cartea Românească, București, 1988, p. 136.

bătrânețe este o zonă a timpului nul, deci o variantă cosmică a duratelor și nici măcar numai a veșniciei în sine, ci a anulării duratei”⁴².

Privitor tot la spațiile pe care le străbate personajul central al basmului, ne atrage atenția și un alt aspect. Nu putem vorbi de un spațiu pur în sine, întrucât cel lumesc, profan cuprinde inserții ale sacrului, ale miticului prin prezența “unchiașului dibaci”, iar cel al “tinereții fără bătrânețe” include inserții ale lumescului prin prezența unui loc evocat în *Biblie*, și anume Valea Plângerii. Locul acesta primește în text o evidentă valență simbolică. El va genera anamneza, aducerea aminte a acelor aspecte lumești care sunt circumscrise orizontului sufleteș al ființei. Făt-Frumos ajunge în Valea Plângerii din **neatenție**, nepăsare sau, de fapt, firul nevăzut al destinului inexorabil îi poartă pașii?

Spre deosebire de Ghilgameș, care are de înfruntat mai multe piedici și care nu ajunge să cunoască nemurirea, eroul basmului românesc atinge nemurirea, însă nu o poate păstra. Dorul care se aprinde în sufletul său, de părinți, de locurile natale, constituie un simplu pretext, poate cel dorit sau cel așteptat în adâncul ființei. Și ce reprezintă, de fapt, dorul? - cuvânt specific românesc, fără echivalent în limbile altor popoare, pe care un om de cultură francez l-a tradus, foarte frumos, “la nostalgie de la nostalgie”. În *Enciclopedia semnelor și simbolurilor culturale*, Ivan Evseev îl definește ca fiind “latura cea mai elevată, spiritualizată și înnobilită, apropiindu-se de «iubirea platonice», «uraniană» a anticilor”, “o dragoste potențată de melancolia absenței ființei iubite”, “o iubire reverberată de o distanță reală sau imaginară”⁴³ ce îl separă pe om de obiectul iubirii lui. Din perspectiva filozofiei culturii, Lucian Blaga, în studiul *Spațiul mioritic* din volumul *Trilogia culturii*, definește dorul ca fiind o existență specifică românului, o “aspirație trans-orizontică, existență care în întregime se scurge spre «ceva»”⁴⁴. Această stare sufletească particulară este, de asemenea, consideră filozoful amintit, “ipostazie”, “putere impersonală care devastează și subjugă” ca o vrajă, ca “o boală cosmică”, este “un element invincibil al firii”, “un alter ego”, “o emanație sufletească a individului”⁴⁵. Prin urmare,

⁴² Victor Kernbach, *op. cit.*, p. 361.

⁴³ Ivan Evseev, *Enciclopedia semnelor și simbolurilor culturale*, Editura Amarcord, Timișoara, 1999, p. 141.

⁴⁴ Lucian Blaga, *Spațiul mioritic*, în vol. *Opere*, vol.9, *Trilogia culturii*, Editura Minerva, București, 1985, p. 294.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 291.

trecerea lui Făt-Frumos în Valea Plângerii, generatoare a dorului, reprezintă necesara refacere a ordinii umane lăuntrice.

Dacă Făt-Frumos ar fi rămas pe tărâmul tinereții eterne, timpul ar fi fost absorbit până la anulare, însă “celălalt destin, cel pământesc, îl trage pă tânărul călător îndărăt și eroul pleacă de la infinit la durată”⁴⁶. Plecarea devine necesară, pentru că nemurirea nu i-a conferit fericirea. Aceasta nu poate fi adevărată dacă nu este împărțită cu cei apropiați, cu cei dragi. Tocmai aceste ființe îi lipsesc lui Făt-Frumos în spațiul tinereții veșnice. Basmul nu ne prezintă detalii privitoare la viața sentimental a eroului care se căsătorește cu zâna cea mică, însă deduce că el nu are urmași, prin urmare regretele părăsirii acelu loc devin minime în raport cu sentimentul sfâșietor al dorului. Existența sa pe tărâmul tinereții fără bătrânețe pare a fi fost una ternă, lipsită de valoare și Ființare, încărcată de plictis. Iar plictiseala, cum afirmă Dostoievski, “se naște din întâlnirile ratate cu Dumnezeu, din confruntarea cu noi înșine fără un mijlocitor transcendent”.

Destinul de ființă umană, trecătoare, trebuie să își urmeze cursul firesc și, de aceea, călătoria lui Făt-Frumos către țara natală decurge firesc, fără obstacole, într-o lume nouă, necunoscută lui.

Ajuns acolo de unde plecase în marea aventură a căutării nemuririi, găsește “palaturile dărâmate și cu buruieni crescute pe dânsle, oftă și, cu lacrimi în ochi”, își aminti cât erau odată de luminate palaturile împărătești și “cum și-a petrecut copilăria în ele”. Este acesta nu atât un moment al întoarcerii în timp, cât al întâlnirii cu sine. Eroul este acum de nerecunoscut, locul tânărului fiind luat în universul profan de omul bătrân, “cu barba albă până la genunchi”, care își ridică pleoapele ochilor cu mâinile și care se mișcă cu greu. În scena din finalul basmului, atipică, creatorul anonim imaginează apariția Morții dintr—o cutie al cărei capac îl ridică cel care fusese odată Făt-Frumos. Moartea însăși este înfățișată ca bătrână, gârbovită, slăbită de prea multă așteptare, căci el a avut îndrăzneala să o ignore sute de ani, depășindu-și, astfel, condiția, predestinarea. Această îndrăzneală nefirească, supărătoare, o determină să îl pălmuiască pe acela care a încălcat, pentru o perioadă de timp, legile firii și care, la atingerea morții, se transformă în țărână. De altfel, “dubla negație din

⁴⁶ Victor Kernbach, *op. cit.*, p. 365.

titlu *trebuia* să conducă la admonestarea și răsturnarea din final: ...și *îndată se și făcu țărână*”⁴⁷.

Finalul relevă, în notă realistă, condiția omului în univers. Viața conține în sine germenii morții și nimic nu poate schimba ceea ce este prestabilit. Moartea eroului nu este o pedeapsă, ci acea necunoscută care încheie o durată pentru a deschide orizontul mării călătorii cosmice.

MITUL CREAȚIEI CA JERTFĂ ÎN LITERATURA ROMÂNĂ

Când Vasile Alecsandri publica în 1852, la Iași, în *Balade adunate și îndreptate* și apoi în 1866, în volumul *Poesii populare ale românilor*, baladele *Miorița* și *Monastirea Argeșului*, era convins că în nici o altă operă nu este mai evidentă capacitatea creatoare a poporului român și nu este mai relevantă ideea de moarte acceptată cu seninătate sau ideea de “moarte creatoare”.

De numele Meșterului Manole și al mănăstirii de la Curtea de Argeș este legat, în literatura română, mitul creației realizate prin jertfă. Alecsandri și nici un alt scriitor al veacului al XIX-lea nu aveau cum să intuiască destinul excepțional pe care balada Mănăstirea Argeșului îl va avea în cultura noastră și numărul impresionant (peste 300) de creații dramatice, epice sau lirice în care este valorificat mitul creației prin jertfire. Originele acestui mit trebuie căutate în timpuri foarte îndepărtate, în orizontul copilăriei umanității. Așa cum consideră Mircea Eliade, e posibil ca la bază

⁴⁷ Mircea Muthu, Maria Muthu, *Făt-Frumos și „Vremea Uitată”*, Editura Euro Press Group, București, 2008, p. 59.

să se afle mitul cosmogonic, “*modelul tuturor miturilor și riturilor legate de ideea de «a face», de o «operă», de o «creație»*”¹. Motivul mitic al “facerii”, al construcției ridicate prin sacrificiu este întâlnit în Oceania, Indonezia, Africa, la multe dintre popoarele europene, deci într-un spațiu geografic foarte extins. Cosmosul a apărut ca urmare a jertfei unui zeu, a unui Uriaș primordial. La fel, prin sacrificiu, au apărut rasele omenești și plantele. Riturile de construcție din spațiul european își au izvorul spiritual în acest orizont mitic, întrucât, așa cum lumea a apărut prin sacrificiul primordial al unei zeități, orice construcție necesită jertfirea unei ființe. La început jertfa era o ființă omenească, apoi treptat ea a fost înlocuită cu un animal, cu o pasăre sau chiar cu umbra captată prin practicarea anumitor ritualuri. Un “vânzător de umbre” măsura umbra oamenilor pe furiș și o vindea zidarilor pentru a o îngropa la temelia viitoarei construcții. Se credea că umbra ar fi o parte a ființei omului, o proiecție a sufletului său, după cum remarcă James Frazer în *Creanga de aur*: “*Dacă umbra sa este călcată în picioare, lovită sau străpunsă, omul va simți rana ca și când ar fi suferit-o propriul corp, și dacă este despărțită de el în întregime (fapt pe care îl crede posibil), va muri*”². Îngroparea umbrei echivala cu îngroparea sufletului omului care în mai puțin de 40 de zile murea și devenea spirit protector al construcției.

Prin reiterarea actului ritualic se prelungește cosmogonia. Mai mult, orice clădire (casă, palat, templu sau cetate) era o imagine a universului, un “centru al lumii”. În spațiul sud-est european această viziune capătă o dimensiune de natură sacră, pentru că “*până foarte de curând, lumea era conștientă în aria balcano-danubiană că o biserică sau o mănăstire reprezentau la fel de bine Cosmosul, ca și Ierusalimul ceresc sau Paradisul: avea loc, în acest caz, o conștientizare a simbolismului arhitectonic și iconografic prezent în construcțiile sacre, și această conștientizare*

¹ Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-Han*, Ed. Humanitas, București, 1995, p.195.

² James Frazer, op. cit., vol. II, Ed. Minerva, București, 1980, p. 118.

*se opera atât pe calea experienței religioase (liturghie) cât și pe calea culturii tradiționale (teologie) ”*³.

În spațiul european sunt numeroase legende cu privire la jertfele umane necesare construirii cetăților, podurilor, castelelor și orașelor. În Germania și în Franța a circulat multă vreme o legendă despre un pod făcut de diavol într-o noapte, în schimbul primului suflet care avea să treacă în următoarea zi peste el. Și la temelia Palatului Regal din Madrid fantezia populară a așezat o victimă omenească. Povestea mitului jertfei pentru creație se țese la greci în jurul ridicării podului Arta din Epir, al Turnului din Cettinge (Muntenegro) la sârbi, al cetăților Deva și Rozafat la maghiari și albanezi. Varianta sârbească a baladei populare despre zidirea cetății Scutari, cunoscută în aria sud-est europeană, mai ales după publicarea ei de către Vuk Karadžić, are la bază, asemenea baladei românești a **Meșterului Manole**, împlinirea actului creator prin sacrificiu maxim. De trei ani, craii-frăți Vukašin, Goiko și Ugliesa lucrau cu trei sute de zidari la înălțarea cetății Scutari, pe malul Boianei. Însă o zână surpa noaptea ceea ce ei ridicau ziua. În al patrulea an, Vila (zâna) le-a poruncit să zidească în temelie doi frați gemeni, Stoian și Stoiana. Cel trimis să colinde lumea se întoarce după trei ani fără să-i fi găsit. Atunci zâna le cere fraților să fie zidită în temelie soția aceluia care în următoarea zi va veni prima cu merinde pentru lucrători. Frații jură să păstreze taina, dar numai Goiko își respectă cuvântul dat și soția lui va fi imolată. În prim plan autorul anonim situează disperarea, zbuciumul femeii sacrificate.

Variantele românești (o sută șaizeci și cinci după statistica efectuată de Ion Taloș, grupate în douăsprezece tipuri), spre deosebire de cele balcanice (sârbești și bulgărești) aduc în centrul atenției conflictul interior al meșterului și tragismul destinului unei ființe omenești menite să zămislească frumusețe. Mitul sacrificiului

³ Mircea Eliade, op. cit., p. 190.

creator, care și-a găsit substanța poetică, transfigurarea artistică în balada populară a Mănăstirii Argeșului, devenit în spațiul cultural românesc ceea ce G. Călinescu numește “mit estetic”⁴, face parte din categoria miturilor definite de Blaga “trans-semnificative”. Chiar dacă se amintește de Negru-Vodă (Neagu-Vodă în unele variante, fiind vorba fie de domnitorul Radu I Basarab, fie de Neagoe Basarab – amănunt care nu prezintă importanță în analiza valorii artistice a textului), balada suprimă timpul istoric, profan și ne introduce în prezentul etern, coordonată temporală unică a oricărui mit, în timpul sacru sau în ceea ce Mircea Eliade numește “un *illud tempore*, adică un timp auroral, dincolo de istorie”⁵.

Și spațiul, “*Pe Argel în gios/ Pe un mal frumos*”, este unul al tainei, un spațiu sacru al mitului. Aici pe “*Un zid părăsit/ Și neisprăvit*”, meșterii trebuie să înalțe “*Mănăstire naltă/ Cum n-a mai fost altă*”. Locul ales de domnitor pare a fi dominat de duhuri nefaste. Alegerea nu este însă întâmplătoare. Zidurile limitează spațiul, închid o lume. Faptul că ele sunt “neisprăvite” sugerează pătrunderea unor influențe de origine inferioară, existența unor elemente malefice, pe care le anunță chiar prezența și lătratul câinilor. În mitologie, aceștia sunt asociați cu moartea, cu lumea subterană, cu împărățiile nevăzute ale divinităților htoniene. Numai prin înălțarea unei biserici duhurile necurate vor fi învinse, noua construcție lăsând calea liberă influenței cerești, comunicării între divinitate și om. Însăși biserica simbolizează Ierusalimul, împărăția celor aleși, un microcosmos. Deci, prin construirea ei, pe de o parte va fi satisfăcut orgoliul domnitorului care în epoca medievală era considerat un ales al lui Dumnezeu, iar pe de altă parte, Meșterul Manole își va împlini destinul său de artist.

Un alt aspect, de o deosebită semnificație, îl constituie numărul meșterilor zidari: *nouă*, iar împreună cu Manole, care se detașează de aceștia, fiind simbolul

⁴ G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ed. Minerva, București, 1982, p. 60.

⁵ Mircea Eliade, *Morfologia și funcția miturilor*, în *Secolulul 20*, nr. 205-206, 1978, p. 21.

creatorului genial, zece. În lucrarea intitulată *Basmele române*, Lazăr Șăineanu explică valoarea magică a numerelor din folclor, precizând că ele joacă un rol important în mitologiile tuturor popoarelor. Renumitul folclorist constată că numărul *nouă* este frecvent întâlnit în credințele popoarelor romanice, slave și germanice, fiind multiplul lui trei, cifră care în sistemul pitagoreic era simbol al armoniei perfecte și care în literatura populară figurează la fiecare pas întrucât “*persoanele, lucrurile și incidentele se prezintă continuu sub o formă triplă*”⁶.

Considerăm că o mai mare atenție merită constatările lui Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, autorii *Dicționarului de simboluri*, care semnalează prezența în mai multe culturi a aceleiași idei despre simbolistica numărului *nouă*, și anume: “*Nouă, fiind ultimul din seria de cifre, anunță deopotrivă un sfârșit și o reîncepere, adică o mutare pe alt plan. Aici se regăsește ideea de naștere nouă și de germinare, precum și cea de moarte*”⁷. Fără îndoială, acest număr imprimă începutului baladei noastre un caracter de ritual și exprimă o viziune asupra vieții. Prin activitatea lor constructivă, creativă, zidarii participă la “ritmurile cosmice”⁸, la înălțarea bisericii, acest “centru” simbolic al lumii românești.

Grupul zidarilor este întregit de Manole, al zecelea meșter. Numărul *zece* cunoaște o simbolistică interesantă, exprimând ideea de totalitate, de desăvârșire, viața și moartea deopotrivă, dar și un pronunțat dualism al ființei⁹. Trebuie amintit și faptul că în credința populară românească, numerele pare, în general, nu sunt considerate faste, ci prevestitoare ale răului¹⁰. De aceea, nu numai unele imagini de la începutul baladei (căutarea locului misterios, zidurile părăsite, prezența câinilor),

⁶ Lazăr Șăineanu, op. cit., Ed. Minerva, București, 1978, p. 39-40.

⁷ Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, op. cit., vol. 2, Ed. Artemis, București, 1995, p. 352.

⁸ Mircea Eliade, *Meșterul Manole*, Ed. Junimea, Iași, 1992, p. 122.

⁹ cf. Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, op. cit., vol. 3, p.448.

¹⁰ cf. Gh. F. Ciușanu, *Superstițiile poporului român*, București, Librăriile Socec & Comp. și C. Sfetea, 1914, p. 277.

ci și numărul simbolic *zece* anticipă finalul dramatic, final care ține, credem, de o metafizică a morții.

În Manole-artistul există aspirația de a depăși condiția umană. Numai lui i se transmite prin vis, puncte de legătură între uman și divin, condiția de care depinde înălțarea construcției: imolarea unei ființe apropiate, dragi, soție sau soră a unuia dintre meșteri, care va veni prima cu merinde. Soluția salvatoare nu provine din exterior, de la o pasăre măiastră (ca la greci) sau de la o zână (ca la sârbi), ci din adâncul conștiinței aceluia care trebuie să sacrifice și să se autosacrifice pentru a răspunde imperativului creației.

Apare motivul jurământului, respectat doar de Manole, care se ridică la suprema conștiință a artistului. Încălcarea jurământului, jurământ care ar fi putut face posibilă unitatea sacră a reprezentaților aceleiași bresle, creează o ruptură, o „rupere de nivel”, cum ar numi-o Mircea Eliade și va precipita acțiunea într-un singur sens, și anume acela al zidirii de vii a soției lui Manole, căreia însă nu i se destăinuie taina jurământului. Ana (în varianta Alecsandri) sau Caplea (în varianta G. Dem. Teodorescu) este predestinată a însufleți biserica prin transferul de substanțialitate, cu atât mai mult cu cât ea, învingând obstacolele ivite în cale la rugămintea adresată de Manole divinității (ploaia, vântul și chiar Scorpia în varianta T. Pamfile), depășește o primă treaptă a inițierii. Deși autorul anonim surprinde în imagini vizuale și auditive de un deosebit lirism suferința femeii sacrificate, accentul nu îl pune aici, așa cum se întâmplă în variantele sud-dunărene, ci pe dramatismul interior al creatorului-Manole, care se va dovedi mai puternic decât omul-Manole . Lupta interioară, conflictul între cele două euri pe de o parte și între eul creator și destinul implacabil al omului pe de altă parte, se accentuează în momentul când Manole își urcă soția pe schele pentru a fi zidită. De aici înainte dramatismul este într-un continuu crescendo până la finalul textului. În acest sens, în varianta Alecsandri remarcăm un aspect pe care-l considerăm semnificativ. Dedublarea eului

e sugerată prin folosirea a două nume proprii : Manole (Manoli) și Manea. Al doilea, care ar putea fi un hipocoristic, sugerează detașarea artistului, ruperea lui de universul ontologic în care s-a integrat până atunci. Considerăm că nu necesitățile prozodice (ritm, măsura versurilor) l-au determinat pe poetul popular să recurgă la folosirea substantivului propriu Manea, ci intenția de a reliefa că meșterul din baladă este simbolul condiției artistului, condiție care impune depășirea limitei umanului întru propria-i deificare. În această ipostază el apare în viziunea poetului din popor, în timp ce pentru Ana rămâne până la sfârșit Manole, soțul iubit, singurul pentru care ea a acceptat “gluma” de a fi zidită.

O dată ritualul săvârșit, creația se înalță și își asigură veșnicia. Mănăstirea devine un microcosmos, o imagine a lumii sacre și se individualizează prin frumusețe. Ambiției zidarilor care declară că oricând pot construi “*Altă monastire/ Pentru pomenire,/ Mult mai luminoasă/ Și mult mai frumoasă*” i se opun dorința voievodului de a fi ctitorul unei opere unice, “*Cum n-a mai fost altă*”, și egoismul lui ca nimic altceva să nu o egaleze sau să o depășească. De aceea, meșterii, individualiști, lipsiți de comprehensiune în fața suferinței umane, sunt pedepsiți. Totuși, în arta lor ei au devenit inițiați și nu trebuie să divulge secretele meseriei. Ca atare, din porunca domnitorului schelele (scările) sunt ridicate, iar zidarii sortiți pieirii. O cu totul altă explicație comportă moartea meșterului celui mare, Manole. Distrugerea schelelor creează o ruptură de nivel “*care face posibilă trecerea de la un mod de existență la altul*”¹¹: de la cel profan la cel sacru, de la cel uman la cel cât mai aproape de divin, de ideatic. O sugestie de o remarcabilă pătrundere cu privire la simbolul scării ne-o oferă Mircea Eliade : “*În simbolismul scării sunt implicate ideea sanctificării, a morții, a dragostei și a eliberării, fiecare dintre ele reprezentând într-adevăr abolirea condiției umane profane, deci o rupere de nivel*

¹¹ Mircea Eliade, *Imagini și simboluri*, Ed Humanitas, București, 1994, p.61.

ontologic : prin dragoste, moarte, sfințenie, prin cunoaștere metafizică, omul trece, cum spune **Brihadāranyaka-Upanișad**, de la «ireal la realitate»”¹². E vorba de realitatea ultimă la care ființa umană tinde și la care ajunge după ce și-a depășit condiția și a redobândit-o pe cea divină de dinaintea “aruncării” sale în existență.

Creația strălucește și împlinește destinul uman. Manole-artistul se poate elibera acum de limitele ființei omenești pentru a dobândi libertatea și armonia interioară. De aici necesitatea zborului care ne amintește de Icar. Zborul frânt nu exprimă aici dizolvarea omului în neant, ci ființarea lui, căci “unde cădea/ Ce se mai făcea/ O fântână lină/ Cu apă puțină,/ Cu apă sărată,/ Cu lacrimi udată!”. În efluviile dramatismului, “fântâna lină” aduce liniștea, sugerând purificarea și regenerarea. Moartea meșterului este violentă, deci creatoare ca și a soției jertfite.

Opera și-a asigurat permanență în timp, probând că destinul artistului este dramatic sau tragic, pentru că nimic nu poate dura fără sacrificiu. Cu pertinentță, D. Caracostea opina că “Nu mistica morții și nici dăinuirea superstiției, ci sentimentul creativității, cu tot tragicul lui, este axa în jurul căreia s-a cristalizat funcțional expresia românească”¹³.

Exegeți precum Mircea Eliade, D. Caracostea, Liviu Rusu recunosc superioritatea artistică a baladei românești care a stârnit un interes deosebit, concretizat prin zeci de studii. Balada **Mănăstirii Argeșului** care a înveșmântat poetic străvechiul mit al zidirii oamenilor de vii a inspirat numeroși poeți și dramaturgi români, care i-au dat interpretări dintre cele mai felurite. Din prima jumătate a veacului al XIX-lea și până în zilele noastre, literatura română înregistrează o producție poetică bogată inspirată de mitul estetic. Prima creație de acest fel este **Meșterul Manole** (1847) de Cezar Bolliac, o transpunere fidelă a

¹² Mircea Eliade, *Imagini și simboluri*, Ed. Humanitas, București, 1994, p.63.

¹³ D. Caracostea, *Poezia tradițională română*, vol.II, București, 1969, p.190.

episoadelor simbolice ale baladei. Pentru perioada 1944 – 1964, V. Fanache ¹⁴ realizează o înregistrare, însă incompletă, a creațiilor lirice care revalorifică mitul “Meșterului”. Dintre acestea amintim: *Lumina jurământului* de Constantin Abăluță, *Să ți-o sărut, Aleluia!*, *Dacica* de Tudor Arghezi, *Îndepărtata dragoste* de Cezar Baltag, *Sus, pe schele* de Maria Banuș, *Cântec dintr-o fereastră*, *Elegie despre stele*, *Manole, Manole* de Ana Blandiana, *Versuri pentru zidari* de Șt. Aug. Doinaș, *Eu, meșterul Manole* de Darie Magheru, *Pe Argeș în jos* de Darie Novăceanu, *Meșterul* de Nicolae Labiș, *Femeile privesc schelările noilor case* de A. E. Baconsky, *Fântâna*, *Minuni fără jertfă* de Gh. Tomozei, *Oraș în creștere* de Nichita Stănescu.

Din balada populară mulți poeți au reținut doar un singur episod asupra căruia și-au îndreptat meditația lirică, iar alții au apelat numai la simboluri (Manole, Ana, creația) pe care le-au introdus într-o scriitură lirică autonomă, detașată de textul arhetipal. Cele mai izbutite opere lirice care prelucrează motivul la o înaltă cotă estetică, atribuindu-i valențe metafizice, sunt poeziile argheziene *Aleluia!* (1940) și *Dacica* (din volumul *Hore*, 1939).

Revalorificarea mitului jertfei își găsește substanța și în cadrul discursului epic, prin câteva opere de referință, precum romanele *Bietul Ioanide* de G. Călinescu și *Nunta în cer* de Mircea Eliade sau nuvela *Taina Soniei Luiceva* de Laurențiu Fulga. De data aceasta, substanța mitului se conjugă cu profunzimea meditației la Mircea Eliade, cu nota de mister, de straniu în nuvela lui Laurențiu Fulga sau cu interogațiile pe care intelectualul societății moderne și le pune privind rolul său și absurdul unei lumi, în cazul romanului călinescian.

Numărul considerabil de creații literare culte inspirate de “mitul estetic” românesc, se explică prin substanța puternicei metafore mitice existente în textul

¹⁴ V. Fanache, *Motivul creației în poezia noastră actuală*, în *Steaua*, anul XV, nr.10, octombrie 1964.

baladei, metaforă care permite actului creator saltul în revelație. Misterul care învăluie evenimentialul, imposibilitatea tragică a alegerii, situația limită în care se află Manole reprezintă pentru dramaturgi un teren de investigație. Numărul impresionant de piese de teatru înscrie și câteva realizări remarcabile: drama *Meșterului Manole* de Lucian Blaga, *Meșterul* de Adrian Maniu, *Meșterul Manole* de Victor Eftimiu.

Prima piesă de teatru inspirată de mitul jertfei, *Meșterul Manole sau Fondarea Curții de Argeș*, o dramă cu cântece aparținând unui autor necunoscut, a văzut lumina rampei la Iași, în 1869, după cum precizează Al. Ciorănescu¹⁵. Acest text prezintă doar interes documentar, fiind o narare dialogată a conținutului baladei. Nici piesa scrisă de Carmen Sylva, *Meșterul Manole* (publicată la Bonn, în 1891, sub titlul *Meister Manole*) și nici fantezia dramatică aparținând lui Emanuel Antonescu, *Meșterul Manole* (1916) nu se remarcă printr-o certă valoare artistică, fiind reproduceri formale, în care substanța mitică cedează locul intrigilor de curte regală sau, în al doilea caz, miraculosul de factură creștină și fabulosului folcloric.

Abia din deceniul al treilea din secolul al XX-lea se produc salturi valorice esențiale în sfera teatrului autohton, grație sincronizării culturii noastre la pulsațiile europene expresioniste, avangardiste. Mitul jertfei este interpretat din perspectiva modernă, cu accente asupra simbolurilor, iar piesele devin meditații poetico-filozofice pe tema creației și a destinului creatorului. Aici putem încadra *Mănăstirea Curtea de Argeș* de Nicolae Davidescu (1921), *Meșterul* de Adrian Maniu (1922), *Zidirea Mănăstirii din Argeș* de Nicolae Iorga (1922), *Meșterul Manole* de Victor Eftimiu (1925), *Meșterul Manole* de Lucian Blaga (1927), *Meșterul Manole* de Octavian Goga (1928), *Icarii de pe Argeș* de Ion Luca (1933), *Cerurile spun* de Victor Papilian (1934), *Manole și Ana* de Coca Farago (1940), *Biserica din slăvi* de

¹⁵ A. Ciorănescu, *Teatrul românesc în versuri și izvoarele lui*, Casa Școalelor, 1943, p.39.

Victor Papilian (1952-1956), *Eu, Meșterul Manole* de Darie Magheru (1957), *Meșterul Manole* de Laurențiu Fulga (1958), *Moartea unui artist* de Horia Lovinescu (1965), *Meșterul Manole* de Valeriu Anania (1968) și *Ana* de Paul Everac (1970).

Faptul că scriitorii care, s-au simțit atrași de “povestea” Meșterului Manole, “poveste” devenită mit, au aparținut diverselor orientări literare explică valorificarea atât de diferită a mitului. De exemplu, piesele lui Lucian Blaga și Adrian Maniu păstrează universul poetic al baladei, Victor Eftimiu face apel doar la simbolistica ei, Nicolae Iorga și Ion Luca plasează acțiunea într-un timp istoric, Valeriu Anania coboară mitul în cotidian, iar Octavian Goga fixează acțiunea în lumea modernă de la începutul secolului al XX-lea.

Cu ocazia premierii piesei *Meșterul Manole*, în februarie 1928, Octavian Goga declara într-un interviu publicat în revista *Rampa*: “Din primul moment mi-am dat seama că ar fi mai interesant să tratez subiectul în cadrul vremii noastre (...). Cu alte cuvinte m-a preocupat un Manole modern, un creator din zilele noastre, care prin zbuliumul lui realizează ideea din baladă și se pune de acord cu ea”. Mai târziu, în *Fragmente autobiografice* adaugă: “Am reținut ideea numai și nu m-am dus la Neagoe Basarab ca s-o ilustrez ci, mai mult ca Ibsen în *Constructorul Solness*, m-am trudit să proiectez o lumină într-un atelier de artist”.

Goga renunță la motivele baladei, la firul narativ și la personajele acesteia, păstrând doar simbolul pe care îl include realității contemporane vremii sale. Punctul de plecare al piesei este corect, și anume: fiecare creator este în felul său un Meșter Manole care trebuie să jertfească în numele operei sale, pe care și-o dorește desăvârșită. În mod firesc, apare o interogație fundamentală a Anei Brăneanu, ipostază modernă a soției meșterului din baladă: “De ce opera de artă să sugrume o viață și să se înalțe pe o îngropăciune?”. Răspunsul îl dă scriitorul Iancu Balteș,

alter ego al autorului: arta “*e întotdeauna o înviere după îngropăciune*”, pentru că artistul “*înainte de a fi creator, e întotdeauna un călău*”.

Fără a reface unitățile narative ale creației populare, Goga reține simbolul Meșterului Manole, pe care îl încadrează într-o dramă realist-psihologică de factură ibseniană. Personajele sunt desprinse din cotidian, dialogurile din holul unui hotel din Sinaia sau din conacul familiei Brăneanu sunt adesea superficiale, “prețioase”, la serate se joacă poker și se cântă la pian, iar vizita la moșia Brănești este prilej pentru o vânătoare prelungită.

“Imagini” lui Manole îi corespunde în piesă sculptorul Andrei Galea. El este impresionat de povestea de iubire a popii Onofrei din Mestecăniș, “haiduc de popă”, care trăiește alături de Rafira într-o pivniță, uitat de lege și de lume, însă fericit. Pentru același ideal de viață care trebuie trăită incandescent, plinar, optează și Andrei Galea, opunându-se idealului lui Manole și sacrificiului pe care creația îl necesită. E greu de spus ce anume l-a determinat pe Goga să introducă această antiteză în piesa sa. În finalul dramei, Andrei Galea devine un fel de Manole încorporându-și iubirea în sculptura sa capitală, intitulată sugestiv *Atlantida*. Personajul lui Goga se dovedește mai mult un vanitos, un orgolios, incapabil nu numai de sacrificiu în numele unui ideal, ci și de împlinire în iubire. În momentul când femeia de care este îndrăgostit, Ana Brăneanu, îl rănește sufletește, el se retrage în singurătate. Incapabil să lupte pentru propria-i dragoste și să dea dovadă de comprehensiune, Andrei revine în atelierul său și se dedică sculpturii. Așadar, creația devine rodul refulării unui orgoliu rănit.

Drama scrisă de Octavian Goga este lipsită de substanță, cu o intrigă ce coboară în desuetudine. Suntem în fața unei povești banale de iubire, iar gestul final al personajului central umbrește semnificația înaltă, metafizică, a gestului săvârșit

de Manole, artist pentru care opera se află mai presus de propria-i iubire, de lumesc. Considerăm exagerată și plină de subiectivism atât părerea pe care I. M. Sadoveanu o exprima cu ocazia premierei piesei, și anume că e “*sinteza specificului nostru românesc cu sensibilitatea și ideologia modernă*”¹⁶, cât și cea aparținând lui Dragoș Protopopescu și care sublinia capacitatea lui Goga de a evidenția “*cutele de mătase ale sufletului*” eroilor, poezia și vigoarea textului¹⁷. Pefect justificat, G. Călinescu opina că piesa este doar “onorabilă”, departe de bogăția epică și simbolică a baladei, de puternica ei inspirație dramatică.

Tot într-un timp istoricește determinat, însă de data aceasta în plin ev mediu românesc, în vremea lui Neagoe Basarab, Ion Luca înscrie semnificația Meșterului Manole. Poemul dramatic *Icarii de pe Argeș*, a cărui premieră a avut loc pe scena Teatrului Național din București, la 6 noiembrie 1940, după șapte ani de la publicare, este detașat de elementul mitic, fantastic al baladei. Firul evenimential se desfășoară într-un spațiu și un timp bine determinate, “*în timpul domniei religioase a lui Neagoe-Vodă, între anii 1515 – 1517, la Curtea-de-Argeș, câțiva ani înaintea morții lui Leonardo da Vinci (1519)*”.

Cei nouă meșteri sunt individualități distincte. Cu privire la Manole, autorul menționează și clasa socială căreia îi aparține, el fiind “*boier român*” și faptul că e “*arhitect, pictor, sculptor, fizician și poet*” ne amintește de personalitățile renascentiste europene. Zidurile nu se mai dărmă datorită acțiunii unor forțe nefaste. Confruntarea nu mai are loc între creator și vechile legi nescrise care impun sacrificiul unei ființe umane la temelia operei, ci totul gravitează în jurul ideii de răzbunare a lui Averchie (Andrei călugărit). Acesta, om cu față de “*diavol de pe vechile zugrăveli cu Judecata de apoi*”, stareț al viitoareii mănăstiri, este îndrăgostit de Lăcrămioara, fiica boierului Băleanu, care l-a respins, fiindcă îl iubește pe

¹⁶ I. M. Sadoveanu, *Meșterul Manole*, în *Gândirea*, 1928, nr. 3, p. 140.

¹⁷ Dragoș Protopopescu, *O. Goga – Dramaturgul*, în *Gândirea*, 1931, nr. 11, p. 435.

Manole. În scena IV a piesei aflăm că, din porunca lui Averchie, doi călugări, Ermolae și Stahie, dărâma în timpul nopții, cărămidă cu cărămidă, zidurile pe care meșterii le înalță ziua. Spiritului constructiv, creator al lui Manole i se opune spiritul distructiv, malefic al lui Averchie, un adevărat Iago. Orice urmă de mister dispare, iar Averchie, ajutat de Ermolae, Stahie și de vrăjitoare, atrage în păienjenișul de intrigi ființe nevinovate, Manole și soția acestuia, Lăcrămioara, viitoarele victime. Domnitorului Neagoe starețul îi sugerează că numai jertfirea unei ființe omenești, un *“Suflet pietruit în zid”* poate face construcția durabilă. Planul urzit de Averchie este cu adevărat diabolic și meșterii sunt siliți să jure în fața lui Neagoe-Vodă, pe sfânta Cruce, că vor aduce drept jertfă un suflet, nu oricare, ci al aceleia *“Care mâni cu demâncare/ Din soții va fi la schele/ Cea dintâi, sau când din ele/ Vor sosi mai multe-odată/ Cea pe care sorți arată!”* (Scena V). Domnitorul rămâne neclintit în dorința sa de a înalța *“sfânt locaș”* *“Pe vechea ctitorie dărâmată/ A unui Basarab de altădată”*. De aceea, când marele meșter declară că nu-și va ucide soția, întrucât responsabilitatea înfăptuirii creației îi revine în totalitate, voievodul orgolios poruncește ca cei zece meșteri să fie ținuți sub pază la schit până în ziua următoare când prima dintre soții va sosi la schele.

Dramaturgul elimină din tragedia sa ideea de predestinare, vrăjitoarea fiind cea care le sfătuiește pe soțiile meșterilor să stea acasă. Numai Lăcrămioara, ca și Ana din baladă, cu iubirea sfântă în suflet și cu simțul datoriei mereu treaz și puternic, cutează să înfrunte apele revărsate și vântul năprasnic, croindu-și drum spre Manole, pe care dragostea ei l-a ridicat la rang de divinitate: *“M’ așteaptă undeva Manole-al meu./ Și el mi-i soț. Mi-e Dumnezeu!/ Mi-i drag. Și dragostea e sfântă./ Îmi dă puteri. La el m’ avântă!... ”*.

În piesa lui Ion Luca, Manole îi destăinuie soției sale *“nemernicul jurământ”* făcut, care-i trezește Lăcrămioarei un puternic protest: *“N’ am nici o vină.../ Să mor? De ce? Uciderea nu-mbină/ Un zid. E varul păgânului crude”*. Neputându-și trăda

iubirea, Lăcrămioara acceptă sacrificiul suprem, salvându-l pe Manole și însuflețind construcția. Eroina este, ca și preoteasa Ti din drama filozofică *Amon-Ra* (1937) a aceluiași autor, simbolul iubirii pure și al puterii de sacrificiu. Dramaturgului Ion Luca i-a fost recunoscută capacitatea de a da viață personajelor feminine, de a înțelege psihologia feminină și de a pătrunde în labirintul sufletesc al eroinelor sale.

Drama umană se regăsește în orice experiență care revelează fragilitatea condiției umane. În *Icarii de pe Argeș* se observă amestecul de grandoare și slăbiciune, de frumusețe și mizerie morală, de iubire și ură, care definesc umanitatea. Piesa lui Ion Luca se înscrie, așa cum constată Mircea Mancaș, “*în registrul amplu al dramaturgiei de factură psihologică, nu fără a resimți uneori prezența unor stări de nuanță mistică*”¹⁸. Replicile personajelor sunt, uneori, revelații ale concepției religioase a autorului. Manole și Lăcrămioara confundă adesea dragostea lor cu dragostea de Dumnezeu. După imolarea Lăcrămioarei, sufletul meșterului nu-și mai poate găsi liniștea, pentru că “*morții crud s-a dat/ Un suflet iubitor, curat și blând...*”.

Prin ideile exprimate Manole se dovedește un bun creștin, dovadă că el, artistul, este capabil să se sacrifice. Construcția mănăstirii e finalizată, dar în cumpăna existenței creatorului atârna “*greul păcat*” al sacrificiului unei ființe umane: “*E greu păcat un zâmbet să ucizi*”. Manole crede că nu se poate ispăși de păcat decât zidind. Suferința omului e depășită de nestăvilitul dor al artistului de a crea: “*Prin ce-i frumos ucidem ce-i urât!/ Ne-am urâțit păcătuind, încât/ Scăpare nu-i decât născând frumseți!*”, frumuseți care să se oglindească într-un “*alt locaș mult mai frumos*”. Cei nouă meșteri rămân solidari alături de Manole și pecetluiesc un nou jurământ de a ridica un lăcaș tot “*slăvirii lui Hristos*”. Însă setea de răzbunare a lui Averchie nu s-a potolit și trădează planul meșterilor. Îndepărtat de tot ce este

¹⁸ Mircea Mancaș, *Ion Luca – dramaturgul*, în *Ateneu*, an X, nr.1, 1973.

sacru, el însuși îi sugerează domnitorului să-i pedepsească închizându-i în clopotnița mănăstirii. O melancolie gravă traversează ultima scenă a piesei, apropiată ca motiv de finalul baladei, scena în care opera și artistul sunt transferați dintr-un timp al istoriei într-un timp al permanenței. Trupul Lăcrămioarei ca și al Anei dăinuie într-o arhitectură, însă Manole nu se mai transformă în izvor, întrucât, potrivit credinței creștine, sufletele urcă la Cer, unde cunosc armonia. Un cerc invizibil se închide (artist – moarte creatoare – operă) , dar vibrațiile sale persistă, durabilitatea creației fiind legată de destinul artistului și al istoriei, alcătuind astfel lanțul atât de necesar omului ca ființă ce tinde către un ideal. Ultima replică a textului este rostită de Pelin, “meșter mare argintar”, și este emoționantă prin vibranta tonalitate patriotică: “*La truda născătoare de frumseți.../ Urmași! Mă auziți din veac?...Aveți/ Atâtea năzuințe în morminte.../ Să le împliniți! Că mândre sunt.../ și sfinte!...*”. Însuși numele personajului, Pelin, este simbolic, amintindu-ne de destinul tragic al meșterilor și al unui neam.

Cu justețe, Petru Comarnescu afirma într-un articol că *Icarii de pe Argeș* “*nu este nici cea mai poetică și nici cea mai înaltă în gândire*” dintre operele de teatru, dar este “*printre cele mai dramatice și concret românești din câte s-au scris*” ¹⁹.

Deși poemul dramatic al lui Ion Luca este mai aproape prin substanță de mitul nostru estetic decât *Meșterul Manole* de Octavian Goga, este evidentă încercarea de demitizare, de degradare a motivelor. Fără îndoială, prin formația sa teologică, dramaturgul nu a putut accepta ideea actului ritualic al sacrificiului. Nu forțe necunoscute și necontrolabile guvernează soarta omului și decid înfăptuirea unei opere de artă, ci forța distrugătoare a urii și a răzbunării celui care s-a îndepărtat de credință și care este asemănat cu Satan.

¹⁹ Petru Comarnescu, *Icarii de pe Argeș*, în *Revista Fundațiilor*, an.VII, 1 noiembrie, 1940.

Piesa lui Ion Luca se remarcă prin valoarea artistică incontestabilă. Dialogul e viu, dinamic, tensiunea dramatică este inteligent dozată și, uneori, pe fundalul unor scene tragice sunt introduse elemente de umor, vrăjitoare, personaj caricatural, fiind prezentată prin necredința ei în vrăji: “Zău, mă iartă, ce să fac?/ N-am văzut în viață drac/ Când fac farmece, în oală/ Fierb la foc doar apă goală/ Cum e apa de aghiasmă/ Buruiene cu mireasmă/ Gust și miros pun să-i schimbe;/ Dar în apă să se plimbe/ Draci aevea – atunci când/ Apa mestec și descânt?/ Zău, că n-are nici un rost/ E destul că-i omul prost”. Însă, dramaturgul alunecă adesea către descriptivism și găsește rezolvări prea simpliste pentru situații dramatice.

Inspirată din același mit al jertfei pentru creație este și realizarea dramatică a lui Victor Eftimiu, **Meșterul Manole** (1925), care, în contextul operei scriitorului se situează alături de dramele **Înșir-te, mărgărite**, **Rapsozii**, **Strămoșii**, valorificări ale unor legende populare românești. Prin **Meșterul Manole** asistăm la acțiunea de diluare a mitului. Victor Eftimiu estompează valorile simbolice ale baladei, plasând personajele într-un context istoric controlabil. Din cele cinci acte ale dramei, doar **Prăbușirea** și **Jertfa** se mențin în universul baladesc, celelalte trei, **Mirul**, **Darurile** și **Ziua înălțării** fiind fabulații ale autorului, care prin nota de artificial contravin tonalității grave, dramatismului pe care-l impune ritualul zidirii. Primul act, intitulat **Mirul**, se desfășoară la Veneția, în templul lui Hiram din cripta bisericii San Marco. Scriitorul lărgeste cadrul evenimential al baladei, acordând importanță deosebită breslelor de zidari, care în epoca medievală alcătuiau adevărate societăți secrete, purtătoare ale tradițiilor privind tehnica zidirii. Asistăm la ședința unui Ordin al Cavalerilor, prezidată de Marele Maestru, aceștia fiind de fapt vestiți meșteri-zidari ai Apusului, a căror deviză este: “Zidim! E cuvântul ce plânge/ Și cântă în noi și-l slăvim;/ Cu piatră, cu var și cu sânge/ Prin viață, prin moarte zidim!...”. Atmosfera e tainică, mistică, din “sala boltită, cu stele de aur pe fond albastru” nelipsind flamura Sfântului Ioan Botezătorul și sfeșnice cu câte șapte

lumânări. În acest cadru sunt primiți cei zece meșteri-zidari din Țara Românească, între ei un loc aparte ocupând “*Discipolul Manole, companion și frate*”, care s-a dovedit “*Meșteșugar de frunte*”, uimind Veneția și Ravena. O dată consacrați maeștri, meșterii valahi jură că nu vor trăda breasla și că vor duce la bun sfârșit orice construcție (cetate, biserică, pod de piatră), zidirea fiindu-le “*marea menire de veci*”. Și actul al doilea ***Darurile***, se include în lungul prolog al dramei lui Victor Eftimiu, plin de naivități, boieri, târgoveți și ciobani aducând daruri pentru ca, pe locul ruinelor unei vechi mănăstiri ridicate cândva de străbunii voievodului Neagoe Basarab, Manole și meșterii lui să înalțe un nou lăcaș în slava lui Dumnezeu. Abia cu actul al treilea, ***Prăbușirea***, se intră în substanța mitului, însă numai pentru ideea de jertfă. Ca și Ion Luca, Victor Eftimiu nu apelează la revelația prin vis din baladă, ci introduce un personaj grotesc, baba Sura, o vrăjitoare, prototip al basmelor noastre populare. Astfel, la început jertfa nu mai pare irevocabilă. Manole nu acceptă sugestia babei Sura și chiar se arată indignat. Însă, în timp ce râde în hohot de datinile sângeroase, zidul se prăbușește sub privirea uimită a meșterului, ca o cumplită amenințare. Nu atât patima creației cât simțul datoriei primează și Manole împreună cu cei nouă zidari pecetluiesc un nou jurământ că vor imola prima soție care va veni în zori. Marele meșter simte că pentru a ridica biserica, le trebuie “*o mare durere tuturor*”. Numai că durerea va fi doar a lui, întrucât la schele sosește Rândunel, soția lui Manole. Ea, aflând de la Oprea, unul dintre zidari, de jurământul lor, întreabă cu o liniște și o seninătate inumane care e locul unde trebuie să se așeze. Meșterul imaginat de Victor Eftimiu se revoltă și pentru o clipă artistul e înfrânt de omul capabil să încalce orice legământ pentru a o salva pe ființa iubită: “*Iubirea mea întrece tot visul meu de muncă/ Nu vreau să știu de nimeni! N-ascult nici o poruncă!*”. Atitudinea și psihologia personajului contrazic idealul pentru care Manole din baladă acceptă sacrificiul suprem, devenind astfel un simbol. Nici destinul lui nu apare în dramă ca singular. Și un alt meșter, Oprea fusese nevoit să-

și zidească soția într-unul din stâlpii mănăstirii. Rândunel este imolată, capătă aureolă și dramaturgul încheie actul într-o atmosferă de sfințenie. Ultimul act, **Ziua înălțării**, debutează cu un episod parazitar: în scenă este adus un grup de cerșetori cu nume adecvate (Sărăcilă, Zdrențuroasa, Flămânzilă, Starostele cerșetorilor), care într-un limbaj pitoresc își dispută locul pe treptele bisericii în ziua inaugurării acesteia. Deformarea mitului continuă. Manole reapare cu mintea răătăcită depunând flori împreună cu Oprea la coloana în care a fost zidită Rândunel. Moartea meșterului nu mai este consecința orgoliului de a fi mărturisit că poate ridica o altă biserică mai luminoasă, mai frumoasă, ci o urmare a dorinței lui de a zbura către cer în speranța reîntâlnirii acolo cu femeia iubită. Moare strigând zidarilor: *“Lozinca! Încă o dată...lozinca!”*, pe care ei o spun cu spadele încrucișate peste trupul lui Manole *“Te-nalță, Manole... Te-om plânge! / Cântând pomenirea-ți slăvim / Cu piatră, cu var și cu sânge / Prin viață, prin moarte, zidim!”*.

Piesa lui Victor Eftimiu e departe de a fi o realizare dramatică desăvârșită. Elementele de romantism desuet din primul act, înfățișarea melodramatică a lui Manole din final, crearea unui număr prea mare de personaje, unele dintre ele inutile, și atmosfera de fast de la curtea lui Neagoe Basarab contrastează cu nota gravă a actului zidirii. Textul dramatic jucat în premieră pe scena Teatrului Național din București, la 14 octombrie 1925, a generat controverse. Camil Petrescu aprecia fantezia poetică ²⁰ a lui Victor Eftimiu, iar Scarlat Froda meșteșugul dramatic și frumusețea versurilor ²¹. Alți comentatori, printre care Tudor Arghezi și Isaiia Răcăciuni i-au reproșat lipsa de originalitate și diminuarea tensiunii dramatice. O poziție mediană și poate cea mai corectă a adoptat-o Iosif Nădejde care a recunoscut

²⁰ Camil Petrescu, *Opinii despre Meșterul Manole*, în *Cuvântul*, 7 noiembrie 1925.

²¹ Scarlat Froda, *Meșterul Manole*, în *Rampa*, 16 octombrie 1925.

valorile poetice și dramatice ale piesei, însă i-a reproșat scriitorului abaterea de la simbolul creației folclorice ²².

Drama lui Victor Eftimiu merită atenția criticii literare prin realizarea poetică, rare fiind neglijențele prozodice, și prin ideile care valorifică în mod creator balada românească.

Dintre scriitorii care au abordat în dramaturgie mitul creației prin sacrificiu, doar Lucian Blaga și Adrian Maniu se apropie mai mult decât Octavian Goga, Ion Luca și Victor Eftimiu de valențele poetice și simbolice ale textului popular, intenția lor fiind de a tălmăci simbolurile mitice și nu de a le răstălmăci. Evident, modalitatea apropierei de mit diferă la cei doi autori a căror operă lirică și dramatică stă, fără nici o îndoială, pe coordonatele esteticii expresioniste.

Anterioară piesei lui Blaga, **Meșterul** lui Adrian Maniu se afirmă între operele literare culte care valorifică superior, creator, mitul jertfei, dar și în cadrul dramaturgiei naționale de factură expresionistă. Poetul care a simțit o chemare irezistibilă către timpurile legendare (fapt probat și prin piesa **Lupii de aramă**) încearcă să pătrundă spiritul gândirii mitice și ne propune o posibilă formă inițială a mitului considerat o modalitate sintetică de exprimare a unor adevăruri despre existență. În drama lui Adrian Maniu, ecouri străvechi se îmbină cu simțul modern al expresiei concentrate la maxim. Influențele expresioniste se resimt și în prezentarea neindividualizată a eroilor: Călugărul, Domnitorul, Socotitorul, Unul, Altul, Ucenicul, Un Boier. Meșterul nu mai e numit Manole și nu cunoaștem nici numele și nici numărul zidarilor. De asemenea, autorul renunță la orice determinare spațială sau temporală, evenimentțialul putându-se derula oriunde și oricând. Universul arhaic, populat de ființe mitologice, este propriu primului act al dramei **Meșterul**, dar și poeziilor **În umbră**, **Mănăstirea din adâncuri**. Atmosfera e stranie.

²² Iosif Nădejde, **Meșterul Manole**, în **Adevărul**, 16 octombrie 1925.

În lumina de noapte, *“într-o transparență de ceață care dă impresia unui fund adânc de ape”*, se văd ruinele unui templu antic. Făpturi ciudate materializate în piatră și bronz prind grai, vorbind *“cu glas îndepărtat venind din fundul trecutului”*. Tăcerea nopții e sfâșiată de urletul unui câine și de țipătul unei bufnițe. În acest cadru are loc dialogul misterioaselor făpturi care prin prezența lor conferă piesei o notă inedită. Cuminenția Pământului care ne amintește de piesa sculpturală omonimă a lui Brâncuși și Faunul sunt personaje simbolice, reprezentând o străveche lume și echilibrul primordial, tulburat acum de viață, de *“Pașii celui plin de dragoste”*, împătimit de frumos, de dorul creației. Cuminenția Pământului urmărește să nimicească omul, pentru că acesta, ca ființă efemeră, contravine veșniciei: *“În fața veșniciei noastre viața lor e vis, / Ei trec și se șterg prefăcuți în uitare și țărână”*. Dărâmă zidurile ridicate de Meșter, întrucât acesta tulbură armonia nemișcării, iar artistul vrea să recreeze lumea, să instituie o nouă ordine umană: *“De trei ori la ceasul acesta negru / Zidurile le-am prăbușit cu tunet / Adânc ca glasul de durere veșnică / A celor ce suferă veșnicia sub pământ. / Omul vrea să ridice un locaș de închinare / Și orice înălțare nouă înseamnă dărâmarea celor ce au fost.”*. Vechile credințe sunt astfel aruncate în întuneric și înlocuite de o nouă religie: *“Fără zgomot – pași omenești se apropie. / Nevăzutele inele ale vrăjii / Se sparg profanate de omul nou, / Care pentru un Dumnezeu ucis pe cruce/ În preamărirea credinței născută prin moarte/ Se îndârjește să turbure sfărâmător/ Pacea în care dormeau nerănite de daltă/ Atâtea înfățișări de zei”*. Cuvintele îi aparțin Faunului, ființă fabuloasă a mitologiei romane, protector al câmpiilor, pădurilor și turmelor, care în text devine simbolul panismului de mult apus. El, *“dumnezeul trecător al unor oameni”* din vremurile preistorice, deplânge apusul unei lumi, când centaurii *“tropoteau - zburându-și coame roșii”*.

Piesa este construită pe opoziția ireductibilă dintre viață și moarte, lumină și întuneric, trecător și peren, și chiar creștinism și păgânism, însă Adrian Maniu o ridică deasupra antinomiei, devenind o dramă a năzuinței artistului de a atinge perfecțiunea prin creație.

Cumințenia pământului e singura dintre fapte care înțelege aspirația Meșterului. Știe că omul construiește în numele artei care e veșnică, nu pentru o religie și, dărâmându-i zidurile, încearcă să-l oprească din actul lui creator. Nu omul trebuie distrus, *“ci dorul desăvârșirii,/ Ucigând încrederea, împiedicând înfăptuirea,/ Legând neviețuirea noastră de fericirea celui ce dorește înfăptuire”*. Numai prin anihilarea dorului de creație și de desăvârșire prin aceasta, ea poate înfrânge ființa umană. Omul are suflet, deci pasiunii creatoare trebuie să i se opună alta, și anume iubirea: *“Lupta nu între noi și meșteri vom încinge,/ Vrăjmaș fie însă gândul său/ Împotiva sufletului său”*. Aceasta e replica rostită de Cumințenia Pământului la finalul actului întâi și anticipăm destinul dramatic al omului-artist.

Primul tablou al piesei este o invenție pură a autorului, în încercarea sa de a pătrunde spiritul mitic și de a da o explicație unui ritual, cel al sacrificiului. Ion Roman opinează că sugestia i-a dat-o probabil dramaturgului ***Clopotul scufundat*** al lui Gerhardt Hauptmann pe care Maniu l-a tradus ²³.

În actul al doilea, Meșterul este definit ca artist. Personalitate de tip renescentist, el se călăuzește doar de principiul estetic și este în măsură să aprecieze arta antică. Elocvent este momentul când lucrătorii scot statuia Faunului din ruine: *“Nu vă spăimântați – ceea ce vedeți nu e diavol,/ E numai aramă neagră turnată./ Acest țăp, om a fost, dumenzeul templului aici odată,/ Făurit de oameni care atât de meșteri erau,/ Încât la frumusețea scornită de mâna lor, se închinau”*.

Când unul dintre lucrători anunță că *“s-a dărâmat zidul vechi”* în clipa descoperirii statuii Faunului, Meșterul are revelația marii arte: *“Zidul are să ție – zidul are să ție,/ O să-l păzească o umbră vie”*. Hazardul este exclus: *“Cea mai curată dintre femei,/ Cea mai iubită dintre soții,/ Cea care va veni întâi/ În pietre o vom zidi!”* spune Meșterul, dar el știe de la început că cea sacrificată va fi soția sa.

²³ Ion Roman, *Meșterul Manole în literatura dramatică românească*, în vol. *Meșterul Manole*, Ed. Eminescu, București, 1980, p.270.

El e singurul care a parcurs etapele inițierii și e capabil să priceapă necesitatea jertfei prin care *“omul dobândește drepturi asupra destinului”* ²⁴. Iubirea zămislește frumuseți, iar arta include iubire. Cele două dimensiuni umane nu sunt în opoziție, ci se completează una pe cealaltă. Sensul parabolic al piesei e susținut și de faptul că soția Meșterului nu apare în scenă, despre ea numai se vorbește. Și aceasta pentru că imaginea ideală cu care Meșterul învăluie femeia iubită *“ar fi contrazis echilibrul unei structuri dramatice în care ideea domina consecvent sentimentalitatea”* ²⁵.

Momentul jurământului nu există în piesă, iar din actul jertfirii este prezentat doar momentul în care zidarii așează ultima cărămidă în jurul femeii. Se zărește numai mâna albă ca un crin, pe care Meșterul o sărută. Visul alchimic al dominării timpului, al învingerii efemerului prin creație s-a împlinit. Dramaturgul minimizează frământările sufletești ale eroului, intenția fiind de a reliefa attributele monumentalității. Moartea sub formă de jertfă înseamnă *“moartea morții”*: *“Durerea peste sufletu-mi nu trece/ Ca un nor peste stelele din a robilor cale./ Iubito – durerea e temelia din care azi zidul s-a înălțat/ Spre cer./ (...) Iubito, iubito, de acum nu mai ești decât un gând,/ Gând care înalță, gând care făurește,/ Iubito, tu ai dat viață prin moartea ta”*.

Drama artistului devine cu atât mai mare cu cât nimeni nu-l poate înțelege. Toți cei din jur (Călugărul, lucrătorii, Domnitorul, boierii) îl condamnă pentru sacrificiul făcut. Al treilea act și ultimul al dramei surprinde metaforic raportul artistului cu lumea. Meșterul se izolează de ceilalți nu din orgoliu, ci pentru că este o conștiință luciferică, e *“cel cu fruntea în nori”*. Lucrătorii care l-au ajutat să construiască mănăstirea nu sunt artiști asemeni lui, sunt ucenici, simpli executanți și nu mai sunt închiși alături de Meșter în turlă. Finalul piesei lui Adrian Maniu diferă de cel al baladei. Ultimele cuvinte adresate celor de jos, *“Meșterul nu știe decât să sboare”*,

²⁴ Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Ed. Univers enciclopedic, București, p.307.

²⁵ Vicu Mîndra, *Adrian Maniu*, în *Istoria teatrului în România*, vol.III, Ed. Academiei, Buc., 1973, p. 168.

semnifică victoria asupra morții, a întunericului și a oricăror forțe chtoniene care pot zădărnici actul desăvârșirii. Ca oricare mare artist, o dată opera încheiată, Meșterul își hotărăște singur destinul: “... *menirea mea când templul e sfârșit,/ Când clopotul a sunat și s-a oprit,/ Menirea mea îmi cere mai mult ș-acum sborul/ Îmi dă prilejul să fiu iar făptuitorul./ Rămas bun Voevoade – Rămas bun lucrători.../ Vă temeți de cel cu fruntea în nori.../ Rămas bun – sborul meu învinge viața*”.

Piesa lui Adrian Maniu este una dintre cele mai izbutite în șirul acelor care reconstituie mitul creației. Dramaturgul epurează mitul de elementele magice și creează un amplu poem, remarcabil prin calitățile dramatice, prin tonul de litanie al versurilor, prin frumusețea imaginilor picturale, prin ceea ce I. M. Sadoveanu numea “*tulpini din care pot înflori minuni de punere în scenă*”²⁶.

Cel mai reușit text dramatic, în care se valorifică mitul sacrificiului întru creație este, fără nici o îndoială, ***Meșterul Manole*** de Lucian Blaga. Drama în cinci acte a fost dedicată de autor lui Sextil Pușcariu și a văzut lumina tiparului la Sibiu, în 1927. Piesa lui Blaga se detașează de toate celelalte din literatura română prin osmoza dintre viziunea poetică și cea filozofică asupra relației existente între real și absolut. ***Meșterul Manole*** e o dramă de idei, o meditație metafizică despre condiția omului creator de artă și a raportului care se stabilește între acesta și legile care guvernează cosmosul. Textul include două nivele care se completează: unul de suprafață, al “armăturii” mitice mutate din planul epic în cel dramatic, și altul de profunzime metatextul, prin care este relevată concepția filozofului culturii despre creație. Aceasta e considerată o formă de cunoaștere destinată să transpună ființa umană în orizontul misterului și al revelației. Opera de artă răspunde unei adânci necesități umane, îi amintește insului de condiția sa, de faptul că trăiește în orizontul de mistere, care e specific naturii sale de om. Doar prin creație el poate deveni “om

²⁶ I. M. Sadoveanu, ***Dramă și teatru. Studii și cronici***, Ed. Librăriei Diecezane, Arad, 1926, p.135.

deplin”. Însă, în drumul creatorului spre ideal, “Marele Tot” sau “Marele Anonim” închipuit de Blaga drept principiu guvernator al lumii, al universului, acționează prin frâne, prin “cenzura trascedentă”. Filozoful român nu neutralizează semnificația mitului jertfei din balada *Meșterului Manole*, ci o circumscrie imaginarului viziunilor sale filozofice și, în același timp, o adâncește.

Piesa relevă problematica artistitului care înfruntă efemerul pentru a atinge absolutul. Conflictele de natură metafizică sunt transpuse în situații simbolice. Este știut faptul că Blaga opta pentru un “teatru nou”, eliberat de imitățile naturaliste și care trebuia să transfere interesul “*de la detaliu la esențial, de la concret la abstract, de la imediat la transcendent, de la dat la problemă*”²⁷. În concepția poetului-filozof, teatrul are menirea de a revela frământările lăuntrice ale omului aflat “în marea trecere”, dar conștient de destinul său singular în lume, datorită capacității de a zămisli “la curțile dorului” un univers de frumuseți.

Un discurs critic despre drama *Meșterul Manole* nu poate omite faptul că nu numai această piesă, ci aproape întreaga operă dramatică a lui Blaga este o originală legătură între poezie, filozofie și mitologie. Teoretician al mitului, unul dintre puținii din spațiul cultural autohton, Blaga a realizat disocierea între miturile semnificative și cele trans-semnificative. În timp ce miturile din primul grup pot avea echivalent logic, celelalte sunt “îmbibate de mister”, permanent ascunzând o ultimă taină care nu poate fi dezvăluită, pentru că s-ar distruge însuși mitul. Acesta e “metaforă revelatorie” și poartă “pecetea stilistică” a unui neam. Mitul ca rezultată a unui “*act metaforic-revelator, modelat de categoriile stilistice, pe planul imaginației*”²⁸ are puterea de a transfigura un mister existențial. Blaga opinează că, prin structura sa intuitivă, mitul se învecinează cu opera de artă, iar existența noastră cuprinsă în “cadre stilistice” se îndreaptă spre mituri ca subiecte artistice, ca prime manifestări

²⁷ Lucian Blaga, *Noul stil*, în *Zări și etape*, Ed. Minerva, București, 1990, p. 107.

²⁸ Lucian Blaga, *Opere*, vol.10, *Trilogia valorilor*, Ed. Minerva, București, 1987, p.218.

ale culturii naționale. Mitul românesc al creației este un mit trans-semnificativ, pe care autorul *Poemelor luminii* îl potențează cu noi semnificații raportate la preceptele filozofice moderne ale epocii sale și îl îmbogățește cu simboluri în spirit expresionist.

Meșterul Manole nu reface mitul baladei, ci îl transformă în metamit. Firul evenimentțial se derulează “*pe Argeș în jos*”. Timpul este nedefinit, e unul “mitic românesc”, în care mâna nevăzută a Marelui Anonim, dintr-un orizont intangibil, manevra destinul creator al omului, al celui care într-un micro-univers se dorea el însuși stăpânitor al Logosului. În acest timp al începuturilor, magicul se întrepătrunde cu miticul, prelungind misterul cosmic. Într-un cadru tainic, dominat de puteri nevăzute, se consumă drama sufletească a celui nevoit să sacrifice și să se autosacrifice pentru a-și putea atinge idealul .

Se remarcă de la început că Blaga personalizează doar actanții (Manole, Mira, Starețul Bogumil și Găman), celelalte persoane fiind denominalizate și cu rol de adjuvanți în reprezentarea scenică (Vodă, Zidarii, Copii și ajutoare, Trei cărași, Boeiri, Călugări). Din primul act al piesei aflăm că încercarea lui Manole și a tovarășilor săi de a săvârși construirea unei biserici undeva pe valea Argeșului este zădărnicită de “lucruri necurate”. De șapte ani Meșterul măsoară, face calcule, construiește și caută o explicație logică pentru surparea zidurilor în timpul nopții. Se cuvine făcută o precizare cu privire la numărul simbolic “șapte” la care se oprește autorul. Întrucât divinitatea a săvârșit procesul creator al lumii în șapte zile, e posibil ca, în concepția lui Blaga, de această cifră considerată fatidică să fie legată ideea de creație. În fața prăbușirii misterioase a zidurilor, arhitectul Manole încearcă să găsească o motivație rațională. Deruta provine din ineficiența aplicării calculelor sale. “*Cine-mi dăruie zidurile?*” se întreabă Manole neputincios, intuind că “lucrurile necurate” împiedică finalizarea bisericii. Nimic nu se petrece accidental. Dincolo de orice raționament există o piedică misterioasă, un motiv al “*puterilor*

fără de noimă ale pământului”, știut de cele două personaje simbolice, starețul Bogumil și Găman, alter ego-uri ale lui Manole. Primul este adeptul dogmei potrivit căreia *“întru veșnicie bunul Dumenzeu și crâncenul Satanail sunt frați”*, universul apărându-i astfel ca un amestec de bine și rău, de lumină și întuneric.

Bogumil este, în piesă, simbolul unei credințe lipsite de toleranță, care obligă ființa umană la supunere necondiționată. El este primul care sugerează Meșterului că e necesară o jertfă, *“Sufletul unui om clădit în zid”*, pentru că numai acesta ar domoli puterile *“mai mari decât morții răi”* și ar asigura durabilitatea lăcașului *“până-n veacul veacului”*. Îndemnul e categoric: *“Făptuiește, nu cumpăni! Sufletul iese din trupul hărăzit viermilor albi și păroși și intră învingător în trupul bisericii, hărăzit veșniciei. Pentru suflet e un câștig. Manole, fă-ți cruce largă și picură-ți pe inimă ceara aceasta topită: numai jertfa cea mare poate să ajute!”*. Bogumil este pentru Manole un Mefisto. Însă, spre deosebire de personajul lui Goethe, care îi cere lui Faust respectarea pactului fără a se opune dorinței acestuia de a cunoaște, Bogumil încearcă să oprească înțelegerea lucidă a surpării zidurilor și a necesității jertfei: *“Și-atunci, toate socotelile minții stângace sunt fără de rost și singură stăpânitoare rămâne credința sângeroasă, pe care noi oamenii o aducem cu noi din intunecime de veac. Cine vrea jertfă? Întrebările noastre nu răzbat până-n prăpăstiile albastre, de unde ni s-ar putea răspunde, de aceea în nici o vorbă de-a mea nu vei găsi nici o umbră de întrebare”*. Într-o paralelă Faust și Manole, Edgar Papu aprecia că spiritul agnostic al starețului Bogumil *“constituie cel mai puternic mobil al poziției opuse față de spiritul faustic”*²⁹.

Artistul rămâne neînduplecat la îndemnul starețului bisericii și la început, nu reacționează nici la trăirile în vis, halucinatorii ale lui Găman, “figură de poveste”, nici la dorința pe care acesta și-o exprimă inconștient de a fi clădit la temelia

²⁹ Edgar Papu, *Faust și Meșterul Manole*, în *Soluțiile artei în cultura modernă*, Casa Școalelor, București, 1943, p.88.

bisericii. Găman, personaj scenic bine conturat de autor, a cărui prezență cititorul sau spectatorul o simte pe toată durata evenimentialului, deși jocul său se limitează la primul și ultimul act al piesei, este considerat în critica noastră literară un reprezentat al epocii medievale românești. În acest sens I. M. Sadoveanu sublinia că personajul blagian este un “...zmeu al pământului acesta, zmeu vechi-pământul însuși frământat în barbaria și vechimea lui de același apocalips al unei credințe răsăritene, pentru lauda căreia trebuie să se înalțe biserica . «Pomilui nas ,Bòje moi!» Gângăvitul dureros și inconștient al zmeului lunatec, care în acest întunecat ev mediu al nostru, mormăie slavonat (...) e ornamentul necesar și caracteristic “³⁰. Totuși, Găman e conceput de Blaga mai mult decât un “ornament” artistic, el este un alter ego al artistului Manole, vocea din subconștientul acestuia care, în finalul dramei îi va motiva “fapta”. Prin Găman, filozoful Blaga sintetizează ideile sale despre subconstient din *Trilogia culturii*. “Zmeul nebun și sfânt”, prin strigăte, gemete, sunete sinistre și nearticulate, relevă puternicul conflict interior al artistului, zbaterea sa între a clădi și a jertfi. Drama adevărată a lui Manole, mistuit de dorul creației, poate fi rezumată în replica acestuia din actul întâi: “*Lăuntric un demon strigă: Clădește! Pământul se împotrivește, și-mi strigă: Jertfește! Ah, Doamne, totul e încă neîntrupat. Jos, apele se răsccoală împotriva pietrelor reci. Sus, stihiile se ridică împotriva legii de veci. În adânc, vișore prind să necheze. Nici o încercare nu vrea să înceteze. Visul s-a tot îndepărtat spre veșnicul niciodat !*” Intuim de partea cui va fi izbânda, întrucât Găman, în schimbul de replici metaforice cu Mira și Manole, prevestește cele ce se vor întâmpla: “... Mersul întâmplărilor nu se poate schimba... Lasă-mă să-ți sărut piciorușele, tu – înger, tu copil, tu piatră” sau “Visul se izbândește, dar liniștea, liniștea n-o mai găsim”, “Gândul se împlinește, dar pacea n-o mai întâlnim”. Pentru un scurt moment, tensiunea scenică a primului act

³⁰ I. M. Sadoveanu, *Meșterul Manole, dramă în cinci acte de Lucian Blaga*, în *Gândirea*, IX, nr.4, aprilie, 1929, p.158.

este echilibrată prin prezența Mirei, soția lui Manole, simbol al armoniei, al feminității desăvârșite. Alături de Manole, Găman și Bogumil, *“trei coloane pe care se zidește piesa”*, Mira este *“un fraged și subțire pilastru de marmură”* ³¹. Pentru Manole, al cărui demon creator e în primul act în stare latentă, Mira e o oază de liniște, o rază blândă de lumină, *“jumătate din tot”* și în același timp mirajul chemător al dorului de desăvârșire. Puternic este la Mira presentimentul apropiatului și tragicului ei sfârșit de ființă muritoare. Replica pe care i-o dă lui Manole e o metaforă enigmatică în care se ascunde tensiunea umană a celei care, din iubire și pentru iubire are puterea de a renunța la sine: *“Prin iubirea noastră au trecut zgomotoși și cu focuri ciudate aproape șapte ani. Plecarea nu te mai mișcă – să zicem, atunci, că fără veste aș muri. Știu că nici o altă femeie nu ți-ar putea fi mângâiere. Dar cel puțin turlele s-ar ridica atunci mai subțiri, cerându-mă înapoi cerului. Pe urmă, mare păcat n-ar fi dacă cerul nu ți-ar da nici un răspuns. Tu ți-ai avea în veșnică frumusețe-biserica”*. Secvența aceasta completată cu scenele actului al treilea, când Mira nu acceptă ideea jertfei omenești, dar acceptă jocul lui Manole, *“un joc de albă vrajă și întunecată magie”*, joc *“scurt”*, din care se va înălța însuflețită *“fără sfârșit minunea”*, reclamă o mitologie interioară a salvării eului împătimit de nostalgia absolutului: *“A mea a fost patima, eu am fost al patimei, eu am fost”*. Dincolo de omenesc e arderea *“daimonică”*. Orgoliul necesar al existenței creatoare anihilează strigătul și neputința omului de a se împotrivi unui scenariu existențial inevitabil, unui destin care *“se împlinește în noi”*.

În drama lui Lucian Blaga, ca și în creația populară, iubirea completează creația, nu se identifică, așa cum consideră Alexandru Teodorescu ³², cu aceasta. Iubirea va însufleții creația, îi va asigura trăinicia peste veacuri. Dramatismul existenței lui Manole este într-o continuă creștere din actul al doilea, o dată cu luarea

³¹ Idem.

³² Alexandru Teodorescu, *Lucian Blaga și cultura populară românească*, Ed. Junimea, Iași, 1983, p.118.

deciziei de a jerfi și cu scena jurământului zidarilor. Toți jură că vor accepta jertfa și o așteaptă înfrigurați. Însă ea va aparține doar unuia singur. Glasul omenesc al îndoielii și al temerii reînvie în sufletele celor nouă zidari în momentele tensionate ale așteptării și se roagă ca povara jertfei să nu le aparțină. Al șaselea dintre zidari, un fel de Iuda, este intrigantul care îi împinge pe ceilalți la răzvrătire, considerând că s-au lăsat orbiți de orgoliul lui Manole de a ridica biserica: *“Neghiobilor, făureala noastră stă ascunsă în găoacea viitorului. Scoateți-vă gândul din cap. Nu noi vom lega soarele de țara noastră. Gândiți-vă mai bine că în vremea asta Manole stă la pândă ca să facă pentru soția lui drumul întors. Jurământul devine cursă. Grozavă învoială făcurăți, năpăstuiților! De eram între voi, nu ați fi sărit așa de nechibzuiți în fărădelege. Mie mi s-au deschis ochii. Eu n-am nimic de jertfit”*.

Teama e firească, pentru că cei nouă meșteri sunt puternic legați de teluric, de omenesc, iar gândul apăsător că va trebui sacrificată *“soție care încă n-a născut, soră curată, fiică luminată”* încolțește sămânța urii. Dar, în timp ce Manole primește acuzațiile nedrepte, apare Mira, spre uimirea zidarilor care se consideraseră trădați, femeia predestinată a însufleți biserica și a-i asigura trăinicia. Mira aflase de la starețul Bogumil – căruia i se datorește apariția ei la locul construcției – de hotărârea neomenească a celor zece și vine să-i împiedice de la o “faptă” sângeroasă. Întrebările femeii rămân fără răspuns și considerăm că tăcerea apăsătoare care coboară între ei nu este numai un excelent efect scenic creat de dramaturg, ci are o adâncă semnificație în planul ideilor. Tăcerea e *“așteptarea întru împlinirea jertfei”*³³, e prima treaptă a deschiderii spre revelație, care anticipă creația, căci *“Conform tradițiilor, înainte de creație ar fi fost tăcere, și tăcere va fi la sfârșitul timpurilor”*³⁴.

³³ Octav Șuluțiu, *Lucian Blaga. Semnificația Meșterului Manole*, în vol. *Pe margini de cărți*, Ed Miron Neagu, Sighișoara, 1938, p.200.

³⁴ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, op. cit., vol.3, p.343.

În prim-plan dramaturgul situează frământarea interioară a lui Manole, element nou față de scenariul mitic al *Legendei Mănăstirii Argeșului*. Cei nouă zidari sunt adjuvanți a căror prezență e necesară pentru îndeplinirea actului ritualic al sacrificiului, rolul lor fiind de executanți în timpul procesului creator. Apariția lor scenică de la sfârșitul primului act și până la finalul piesei scoate și mai mult în evidență diviziunea eurilor lui Manole. Totodată ei sunt în opoziție cu meșterul. În timp ce Manole urmărește atingerea unui înalt ideal, ca orice creator, zidarii sunt interesați de realizarea unui câștig material. Opoziția dintre aceștia este metaforic sugerată de Blaga la sfârșitul actului al doilea, când, după ce toți jură “*O umbră mare bine hotărnicită cade între ei*”. Umbra coborâtă misterios și care îi separă considerăm că simbolizează reflectarea demoniului creator de dincolo de conștiință, suveran, fascinant și divinatoriu. În jocul scenic, umbra sporește atmosfera de mister, specifică mitului. Poate mai mult decât în oricare piesă de teatru a lui Blaga, se resimte aici viziunea filozofului culturii despre demonic. Manole ca și Constructorul Solness din piesa omonimă a lui H. Ibsen e, în actul al doilea, tot mai mult dominat de acel demon al creației care cheamă “*dinlăuntru puterile de afară*” și “*căruia trebuie să te supui – de vrei sau chiar de nu vrei*”³⁵. Din momentul când acceptă necesitatea sacrificiului, orice opreliște dispare, căci “*Demonicul e o putere căreia nu-i rezistă nici individul în care izbucnește, nici mulțimea docilă, care îl înconjoară pe acesta. Demonicul lucrează în mare parte în întuneric, «inconștient», dar cu atât mai distrugător de zăgazuri*”³⁶. Demonicul “*lucrează în Manole ca o putere imanentă*”³⁷. În eroul acestei drame regăsim întregul “complex de fenomene” care se circumscrie demoniului: “*instinct creator, putere fascinantă de înrâurire, intuiție divinatorie, ritm vehement de viață*”³⁸. Această putere care acționează ca o

³⁵ H. Ibsen, *Constructorul Solness*, în *Teatru*, vol.III, E.L.U., București, 1966, p.425.

³⁶ Lucian Blaga, *Daimonion*, în *Zări și etape*, Ed. Minerva, București, 1990, p.182.

³⁷ Idem.

³⁸ Ibidem.

fatalitate, “*putere magică și rară*” cum o numește Blaga, zdruncină echilibrul interior al meșterului și, o dată cu zidirea Mirei, îl determină să depășească durata profană, pentru a pătrunde într-o alta, transumană, căci opera (aici biserica) “*e ceea ce unuia singur îi e dat să înfăptuiască pătruns de cea mai înaltă taină cerească*”. Creația mare se va înfiriipa “*din tot ce este mai profund, mai nobil, mai generos în ființa umană, iar aceasta este iubirea*”³⁹, este Mira, al cărei suflet “*se vădește cel mai curat*”.

Asistăm, în actul al treilea al piesei, la o dedublare a eului. Manole este cum nicio dată n-a mai fost. Comunicarea între el și soția lui devine aproape imposibilă, întrucât între ei stăruie “duhul” patimii de a crea. Dramatismul devine și mai puternic prin translația planurilor: de la terestru la cosmic, de la uman la sacru. Spațiul închis, limitat, care marchează umanul, capătă o altă substanțialitate prin transfigurarea ființei dragi în catalizator al sacrului, căci Mira nu va fi nici căprioară (simbol al inocenței, al frumuseții pădurilor românești), nici izvor (simbol al vieții), ci “*altar viu*” între blestem și jurământul care l-a învins. Altarul, simbol al sacralității, un fel de *axis* spre care converg toate liniile arhitecturale, un centru al lumii, “*Reproduce în miniatură ansamblul universului*”⁴⁰.

Puternica tensiune dramatică reclama echilibrul pe care Blaga îl realizează prin simbolul *jocului*. Manole, pentru a-și domina suferința, transformă actul jertfirii în joc. “*Omul e în chip deplin om numai când se joacă*”, spunea Fr. Schiller și ideea aceasta se resimte nu numai în drama ***Meșterul Manole***, ci și în alte piese, ale lui Blaga: ***Tulburarea apelor***, ***Ivanca*** și ***Zamolxe***. Viața și arta se împlinesc prin joc, căci acesta este un simbol al luptei omului cu Thanatos, cu toate forțele potrivnice și cu el însuși, cu slăbiciunile și temerile sale. Jocul este micro-univers în care fiecare își are rolul și locul său și în care regulile trebuie respectate, fără ca ființa să fie

³⁹ Liviu Rusu, *Viziunea lumii în poezia noastră populară*, E.P.L., București, 1967, p.303.

⁴⁰ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, op. cit., vol.I, p.90.

privată de libertate. El “*permite trecerea de la starea de natură la starea de cultură, de la spontan la voit*” ⁴¹. În joc este revelată esența făpturii, latura ei sacră și creatoare. Poate de aceea în scena “*jocului*” atmosfera care emană e de pace sufletească, de liniște metafizică. “*Jocul*” în care este atrasă Mira e unul al vieții și al morții necesare, deci creatoare, în care se întâlnesc profanul și sacrul, umanul și divinul. Ieșirea din spațiul închis al construcției este imposibilă și pentru Mira și pentru Manole. Eliberarea nu se poate, face decât pe verticală, prin spiritualizare. Acceptând jocul, “*partea luminei*” pentru artist, Mira își acceptă destinul care este tragic.

Prin “*joc*” dramaturgul face translația de la imediat la transcendent. Astfel, actul al patrulea este actul definitivării construcției, act dominat de dinamism, în care “*pârjolul creației*” și tinerețea fără vindecare ce învăluie sufletul lui Manole anulează durata obiectivă, profană. S-au scurs “*fără alinare*” nu șapte zile, ci pare-se că ani întregi. Dimensiunea destinului creator, “*tragică și magnifică în același timp*” ⁴², deși cunoaște limite prin “frânele transcendente”, o dată sacrificiul consimțit și realizat, nu se mai poate replia pe nici una dintre dimensiunile umane: psihice, spațiale sau temporale. “*Plin de răsccoală, de somn și de moarte*”, căci energia creatoare s-a consumat prin împlinirea misiunii de artist, Manole devine un “străin” (în accepție camusiană) “*în mare singurătate și-n veșnică pierdere*”. Pe măsură ce biserica se înalță, suferința lăuntrică a meșterului sporește. El este mânat de impulsuri opuse, de o puternică antinomie lăuntrică.

Îndeamnă zidarii să lucreze “*Fără odihnă, fără sete, fără foame*” ca vaierul să înceteze în zid. Modul în care zidarii sunt zoriți este expresia propriei sale stări febrile, a dezechilibrului sufletesc pe care nimic nu-l mai poate reface și pentru care

⁴¹ Idem, vol.2, p.180.

⁴² Lucian Blaga, *Impasurile destinului creator*, în *Opere*, vol.9, *Trilogia culturii*, Ed. Minerva, București, 1985, p.459.

nimic nu e ”destul de repede”: *“Zoriți fără sete, fără foame. Pentru chinul meu destul de repede nimic nu este. Ridicați, măsurați, amestecați și zdrobiți. Zidurile să crească, frunțile să izvorască șiroaie. Fără încetare, zi și noapte! Clopotele – călite de fulger mi le doresc! Încă o duminică, încă două, încă trei! A treia duminică le veți auzi limpezi și sus, răspunzând nedreptății din adâncimi. Grăbiți, zidari!”*.

Antagonismul atât de pronunțat în actul al patrulea între durerea omenească a celui care a jertfit și ale cărui gesturi se răsucesc neașteptat (cu furie lovește zidul în încercarea de a slobozi femeia imolată), până la dilatarea realului (zidarii sunt acum “scăfârlii înholbate”, ucigași, “dracii lui Hristos”) și actul creator, act revelator, care permite transcendența, “deschiderea-luminatoare a ființei” cum spune Heidegger ⁴³, creează un sentiment de “sufocare” și de aici, necesitatea metafizică a meșterului de “loc”: *“Zoriți! Nu stați cu pumnii în șolduri. Că nu sunteți femeiuști netrebnice în poarta plăcerilor! Sunteți pe schelele minunii! La o parte – să trec! Am băut turbările jurământului, că clădim de-acum cu mințile arse. Loc, îmi trebuie loc! Nimic nu e bine. Temeliile lumii sunt fără de noimă. Când El a clădit, ce a jertfit? Nimic n-a jertfit nici pentru țării, nici pentru țărâmurii. A zis și s-a făcut. Și totuși mie totul mi-a cerut. Loc, vreau loc! (ia un spărgător enorm de oțel și, învârtindu-l, dă în zid). În lături, să mă pot învârti! La ce stați, de ce nu lucrați?! (lovește) Loc! Vaierul prin piatră pătrunde. În lături! Alte măsuri, pentru alte ferestre! Alte cercuri, temelie turlilor! Mai înalt decât le-a voit începutul, în tulpină mai subțiri decât în cântecul bucuriei! (lovește) Loc!...”*. Vaierul pe care numai Manole îl aude din zid e însuși glasul conștiinței lui de om și el nu poate fi decât permanent atașat de ceea ce i-a fost “dat”, de “femeia din miazăzi”, “lumină” și “stea”.

⁴³ Martin Heidegger, *Scrisoare despre “umanism”*, în vol. *Repere pe drumul gândirii*, Ed. Politică, București, 1988, p.307.

Suferința lui Manole e cu atât mai mare și mai greu de suportat cu cât artistul conștientizează că sacrificiul nu l-a făcut din orgoliu, ci dintr-o necesitate interioară impusă de “logica” internă a evenimentialului, de o “frână transcendentă”. Marele Anonim oferă destinului creator șansa de a duce “*existența întru mister și revelare*”, iar misterul întotdeauna opune rezistență. Prin înfăptuirea operei, umanul s-a consumat la cea mai înaltă dimensiune a existenței sale. Pentru Manole, “*ceasul*” “*a încetat*”, gândul e “*rupt*”, sufletul sângerează “*la porți închise*” și tot ce a rămas e “*sălbăticia cuvântului*”, adică dramatica luciditate a “*faptei*” sale, luciditate care anticipă autosacrificiul. Ideea pe care Lucian Blaga o exprimă în ***Trilogia culturii*** despre esența textului popular o regăsim în piesa sa: “*Creația își are pârjolul ei. Meșterul Manole și-a zidit soția sub pietre și var pentru ca să înalțe biserica. Surprindem gâlgâind în această legendă ecoul crud al conștiinței sau al presimțirii că o creație trece peste vieți și devastează adesea chiar pe creator. «A crea» nu înseamnă pentru creator dobândirea unui echilibru, după cum o prea naivă și plată interpretare ar vrea să ne facă să credem. Se creează cu adevărat cel mai adesea numai la înalte tensiuni, cărora organele de execuție nu le rezistă totdeauna. Creația sfarmă adesea pe creator*”⁴⁴.

Nimic nu poate egala frumusețea creației dăruită veșniciei și “curajul metafizic” al zămislatorului ei, neînțeleș decât de Bogumil și Găman, curaj pentru care boierii și călugării îi cer lui Vodă “osânda”. Însă Manole se aruncă în văzduh, gestul său semnificând eliberarea de contingent. Blaga dovedește că statutul artistului nu cunoaște constrângeri raționale, logice. Arta îl ajută pe om să dobândească o nouă condiție a demnității lui în fața limitelor, a obstacolelor, a misterului. Conflictul eurilor lui Manole nu ia sfârșit decât o dată cu moartea acestuia. Finalul dramei relevă, prin strălucirea bisericii (“*Doamne, ce strălucire*

⁴⁴ Lucian Blaga, op. cit., p.443.

aici și ce pustietate în noi!’”) latura eternă a ființei umane, modul ontologic plenar de a învinge dușmanul nostru “en titre”, Timpul.

Opinia formulată în 1919 de Alice Voinescu asupra operei teatrale a lui Ibsen își găsește valabilitatea și în cazul creației dramatice blagiene în general și a **Meșterului Manole** în special: “*Partea pozitivă a concepției lui Ibsen îmi pare că se ascunde mai mult în sensul pe care îl dă el morții, decât în cel al vieții. Moartea eroilor lui nu înseamnă niciodată sfârșirea conflictului, încheierea problemei în Nirvana. Moartea ibseniană este tocmai învierea problemei morale [...]. Moartea voluntară este pentru Ibsen mijlocul estetic de a crea libertatea voinței. Emanciparea acestora de sub teama neființei fizice asigură eroilor posibilitatea de a se afirma ca ființe morale*”⁴⁵.

La aceasta adăugăm concepția blagiană potrivit căreia omul devine creator de cultură, deci “om deplin” numai “*trăind în mister și pentru revelare*”⁴⁶, fapt posibil printr-o mutație ontologică în sine însuși. În încercarea de a-și revela misterele, ființa umană înfăptuiește creația, opera care este un triumf al vieții. În realizarea actelor de creație, artistul este dirijat de categoriile conștientului, dar mai mult de cele ale inconștientului, numite “categorii abisale”. Or, “categorii abisale” sunt frânele transcendente stabilite de Marele Anonim pentru ca omul să nu i se substituie, iar echilibrul cosmic să fie menținut. Cenzura, frâna transcendentă este determinanta tragică a destinului oricărui creator de geniu. Însă opera, act de cultură prin excelență, conferă ființei umane maxima condiție pe care o poate dobândi în Univers.

Ca și opera lirică, cea dramatică a lui Lucian Blaga își are sorgintea în căutarea “luminii” metafizice, în nepotolita sete de absolut. În piesele de teatru, mitul ori

⁴⁵ Alice Voinescu, **Henrik Ibsen**, în vol. *Întâlnire cu eroi din literatură și teatru*, Ed. Minerva, București, 1983, p.62-63.

⁴⁶ Lucian Blaga, **Geneza metaforei și sensul culturii**, în *Opere*, vol.9, **Trilogia culturii**, Ed. Minerva, București, 1985, p.445.

secvența mitică este spațiul imaginar cel mai potrivit reflectării ideilor filozofice, profund originale și în acord cu vremea căreia poetul de la Lancrăm i-a fost contemporan. Nu e o noutate că textele dramatice ale lui Lucian Blaga încă de la publicarea lor au stârnit nedumeriri printre contemporanii care cu greu puteau accepta “noul stil” în teatru, atât de diferit de cel aristotelic. În spirit expresionist, personajele nu mai sunt caractere, ci “*idei înzestrate cu voință, idei ce mișcă din adâncimi nebănuite omenirea*”, “*Ființe care condensează în energică sinteză viața în una din multiplele ei înfățișări*” ⁴⁷, sunt simboluri ridicate la rang de universalitate. Meșterul Manole este simbolul permanent al oricărui artist genial, indiferent de spațiu și de timp.

Opera dramatică scrisă de Lucian Blaga fiind prin excelență una “de idei” chiar și după atâtea decenii de la apariție continuă să fie destul de “incomodă” pentru regizorii și actorii zilelor noastre, motiv pentru care spectacolele scenice sunt atât de rare și nu întotdeauna se bucură de un real succes. În piese ca ***Meșterul Manole***, ***Zamolxe***, ***Arca lui Noe***, al căror fond este mitic, tensiunea dramatică este completată de numeroase elemente lirice. Așa cum sublinia Vicu Mîndra, dramatismul “*crește în valuri lirice*”, atmosfera fiind creată și de “*alternanțele de ritm ale prozei poetice*” ⁴⁸. Toate acestea fac ca jocul scenic să fie dificil, ridicând numeroase probleme regizorale. Poate că maniera de interpretare ar trebui să fie aceea pe care însuși Blaga o indica pentru “teatrul nou”: “*Teatrul nou cere desigur și o înscenare nouă. Și joc nou. Linii reduse ca și sufletul: la esențial. Se cer stil și cadru, care prin variațiile sale succesive să țină isonul dramei lăuntrice. Jocul nu mai imită oameni de pe stradă. Jocul interpretează, devenind mai muzical decât e firesc sau mai geometric decât e firesc, după împrejurări și conținut sufletesc*” ⁴⁹.

⁴⁷ Lucian Blaga, *Filosofia stilului*, Cultura Națională, 1924, p.71.

⁴⁸ Vicu Mîndra, *De la “Meșterul Manole” la “Anton Pann”*, în vol. *Incursiuni în istoria dramaturgiei române*, Ed. Minerva, București, 1971, p. 174.

⁴⁹ Lucian Blaga, *Teatrul nou*, în *Fețele unui veac*, Ed. Librării Diecezane, Arad, 1925, p.115-116.

Teatrul creat de Lucian Blaga continuă să rămână unul modern, în el regăsindu-se caracteristicile dramaturgiei contemporane: importanța acordată nu acțiunii, ci conflictelor de idei-forțe, abstractizarea ideilor, personaje fără nume și fără contururi precise, care de multe ori sunt euri multiplicare ale autorului, cultivarea metaforicului și a simbolicului, evadarea din realitate, folosirea frecventă a elementelor lirice și narative, dar mai ales este evidențiată dimensiunea tragică a condiției umane.

Drama *Meșterul Manole* de Lucian Blaga a constituit, alături de balada populară, o sursă de inspirație pentru unul dintre scriitorii contemporani, Laurențiu Fulga, în concretizarea unei lucrări dramatice având ca temă pasiunea omului pentru creație. Piesa *Meșterul Manole*, mit românesc în trei acte, a fost jucată pe scena teatrului C. I. Nottara în 1958. Textul dactilografiat, nepublicat încă, se află în arhiva teatrului menționat și stârnește interesul prin viziunea modernă a autorului despre capacitatea ființei umane de a crea, fără a mai fi necesară o jertfă. Din structura de motive ale textului popular, Laurențiu Fulga păstrează motivul surpării zidului, motivul jurământului și motivul așteptării celei care urmează să fie imolată. Personajele piesei se intercalează cu personajele baladei și cu cele ale visului-pantomimă (Ana, Zidarul I, Zidarul II). Ana, “*mireasa lui Manole*”, ființă serafică, fată a pădurilor și alături de ea, zidarii, personaje puternic individualizate, dețin un rol scenic deosebit de important. Prin Orbul și Fetița orbului, Laurențiu Fulga creează personaje simbolice desprinse parcă din poveste. Orbul este un “*geniu al pământului*” strămoșesc, “*ridicat din străfunduri*” anume pentru Manole, orbirea lui datorându-se “orbirii” interioare a marelui meșter. Negru-Vodă apare în această piesă în ipostaza unui tiran care dorește doar slava și nemurirea lui prin biserica înălțată de Manole.

Ca în tragedia antică, scriitorul introduce Corul bărbaților și Corul femeilor, care recită vesurile baladei pe fundalul unei arii simfonice, pentru a face cunoscut publicului destinul tragic al artistului care-și încoronează opera prin moarte. Prezența corului creează, într-o anumită măsură, efectul scenic, fără a spori tensiunea dramatică sau conflictul care, de altfel, e mai mult unul exterior, între Manole și cei

nouă zidari, decât unul interior, ce ar fi trebuit să evidențieze zbaterea sufletească puternică a creatorului.

De șapte ani cei zece meșteri încearcă să înalțe o biserică, însă truda lor nu are finalitate, fără ca autorul să precizeze cauza. Pentru zidari, Manole e de șapte ani *“la fel de tiran ca și Negru-Vodă”*, un fanatic în creație, un om chinuit de demon. Meșterii se tem pentru viața lor, se tem de pedeapsa domnitorului, dar în același timp visează să intre în legendă. În acest sens, replica zidarului Petru este concludentă: *“În schimb, după noi, va veni într-o bună zi un cântăreț necunoscut și ne va cânta în stihurile lui: Pe Argeș în gios/ Pe un mal frumos/ Negru Vodă trece/ Cu tovarăși zece...”*. Zidarii își exprimă nemulțumirea pentru că și-au legat destinele de al lui Manole, iar actul creației nefiind finalizat totul li se pare o *“goană după miraje”*. De aceea, singura cale de a scăpa de osânda voievodului ar fi dispariția lui Manole: *“Dacă Manole va înceta să mai fie!”*, spune Serafim, un fel de Iuda care îi incită pe ceilalți la revoltă. Singurul care se-mpotrivește este Cercel. Acesta nu acceptă să devină din ziditor un ucigaș de rând. Este lovit cu brutalitate de ceilalți și în acel moment de tensiune apare Manole care simte *“mânia clocotind”* a meșterilor și are revelația adevărului: confrății lui trăiesc cu marea teamă pentru existența lor, nu pentru *“soarta mănăstirii”*. Hotărăște să-i dezlege pe zidari de *“jurământul făcut cu sânge”* în ziua când au pus *“prima temelie”*, asumându-și vina în întregime. La această scenă asistă Orbul și fetița, glasuri ale conștiinței, care vor lumina drumul meșterului. Manole se simte un învins în îndrăzneala de a-i fura perfecțiunii măsura. Pentru el are preț propria-i suferință, nu furia lui Vodă. Copleșit de propriile limite și îndemnat de glasul Anei, glas al iubirii, artistul orgolios nu poate accepta înfrângerea și începe să-și nimicească opera: *“În fiecare piatră bate inima mea și inima mi-o zdrobesc fără milă. Sunt lacrimi și sudoare în aceste ziduri, dar le-ngrop pe toate în pulberea uitării. Ca un cuțit mă străpunge fiecare lovitură, dar mai bine sfârtecat eu însumi decât purtând pe frunte-n veci pecetea batjocurei și a*

neputinței”. Eroul lui Laurențiu Fulga nu mai e un artist de dimensiuni prometeice, dar e un făuritor de artă tipic secolului al XX-lea, eliberat de conformism, conștient de puterea lui de a alege.

Din actul al doilea al piesei, autorul realizează un transfer al dramaticului de la Manole către Ana. Treptat, orizontul își pierde strălucirea “*orbitoare*” din actul întâi, “*o lumină violacee, ca o spuză*” plutind “*peste tot peisajul*”. Prezența în scena I a Orbului și a Anei este simbolică. Din iubire și din devotament exemplar “*Pentru cel viu și nemuritor în arta lui*”, ea, întrupare a visului marelui meșter, se roagă pietrelor să-i dezvăluie taina “*rănirii*” lor. Presentimentul jertfirii ei sporește tensiunea emoțională a jocului scenic: “*... am simțit cum zidurile încep să crească, prinzându-mă de vie în tencuiala lor. Nu m-am zbatut și n-am țipat, ci doar mă minunam vrăjită de minunea ce se săvârșea cu opera lui și cu făptura mea. Fiindcă, urmând rotunjimea coapsei și linia trupului în sus, coloanele luau pe rând propria mea înfățișare. Și cupola se-mplinea peste capul meu ca-ntr-o aureolă*”. Atmosfera de mister e diminuată prin apariția malefică a lui Serafim care caută izbăvirea în iubire. Îi cere Anei să fugă cu el, dincolo de hotarele țării, promițându-i “*comori și lauri și toată patima iubirii*”. Însă Ana rămâne neînduplecată în statornicia sentimentelor ei pentru Manole: “*Nu cunosc alt Dumnezeu în afară de Manole*”. Prototip al egoismului, asemeni lui Averchie din *Icarii de pe Argeș* de Ion Luca, Serafim jură să o ucidă. Diabolic, îi propune domnitorului s-o pună preț în balanța judecății cu Manole, astfel încât acesta să aleagă între înălțarea mănăstirii și moartea femeii iubite. Conștientizarea perisabilității existenței l-a dezumanizat pe Vodă care vrea cu orice preț să treacă în nemurire și o ia pe Ana ostatecă, devenind amenințător la refuzul arhitectului de a termina construcția: “*Și dacă-n balanța judecății noastre voi arunca întruchiparea porpiului tău vis?*”. Manole nu își poate înfrânge limitele omenești, își salvează iubirea și are atitudinea unui răzvrătit: “*Mă leped de toți dumnezeii din trecut. Mi-am descoperit alt Dumnezeu!*”, acesta fiind Ana. Dar

glasul inimii este estompat de glasul Orbului, de fapt al conștiinței care îi amintește de menirea sa de artist. Și, ca după un vis, ca după o vrajă, Manole se autoanalizează și se dorește din nou creator. Hotărăște să reînceapă lucrul cu orice sacrificiu, dar nu pentru Negru-Vodă, ci pentru opera sa: “ *Voi lua de mâine dimineață lucrul de la capăt, dar nu pentru Negru Vodă, ci pentru opera mea. Cu oricâte lacrimi și până la ultima picătură de sânge cu oricâte sacrificii și până ce voi vedea-o gata să înfrunte cerul! Chiar dacă nu voi cunoaște niciodată bucuriile pământului*”. Se reîntoarce la singura lui mare iubire: creația. Deși cunoaște legea foarte veche a jertfelor, pe care o consideră barbară, lui Manole îi este greu să accepte imolarea unei ființe. Însă Serafim, “*uliul rătăcitor prin văzduhuri negre*”, stăpânit de dorința răzbunării, îi amintește meșterului că podul peste râul Arta, cel de pe Struma, zidul cetății Novgorod, cetatea sârbească Scadar, biserica din orașul estonian Polde și podul de piatră de la poarta orientală a Shanhaiului, toate “*au stat sub semnul neputinței omenești*”. Cei nouă zidari împreună cu Manole se leagă prin jurământ că, în zorii zilei următoare, o vor zidi de vie pe cea dintâi sosită “*soție, soră sau iubită*”. Față de balada populară, jurământul îl vizează aici și pe acela dintre zidari care va tremura ori se va împotrivi. Legământul va fi încălcat de cei nouă, unul dintre ei, Luca dându-le de știre soțiilor în timpul nopții de hotărârea luată. Planul zidarilor este însă zădărnicit de Cercel care, aflat sub semnul puterii omenescului și al devotamentului față de Manole, le încredințează pe femei că Luca a înțeles greșit “porunca” marelui meșter și că toate trebuie să pornească dis-de-dimineață spre schele, întrucât cea dintâi sosită va fi aleasă pentru zugrăvirea chipului Fecioarei Maria.

Momentul dramatic maxim îl constituie așteptarea celei ce va fi zidită. Distanța vizibilă de substanța mitului în cadrul unor scene din actul al treilea se constată în accentuarea conflictului interior al zidarilor care, nemaifiind siguri acum că soțiile lor nu vor veni la locul “*blestemat*”, îl imploră pe Orb să dezlănțuie forțele naturii. Dar,

destinul trebuie să se împlinească, femeile trebuie supuse celor mai aspre încercări, pentru că numai una va fi aleasa, “*cea mai frumoasă, cea mai devotată în iubire, cea mai desăvârșită*” dintre toate. Aceasta nu poate fi decât Ana, iubita celui mai talentat dintre meșteri, care sosește cu făptura scânteind printre fulgere, urcând pieptiș și luptându-se cu vântul, îmbrăcată “*în fâșiile zdrențuite ale unei rochii albe de mireasă*”. Ca și Mirei, din drama lui Lucian Blaga, Anei i se sugerează că e vorba de un joc pe care zidarii îl socotesc semn bun dacă ea va primi să stea câteva clipe în zidul dărâmat, până ce vor pune primele cărămizi. Începe ritualul zidirii la care Manole nu participă. Mai mult, când zidul ajunge până la bărbia femeii, declară răspicat că nu poate duce la capăt “*acest destin barbar*”. “*Și dacă o zidesc pe ea ce alt vis îmi mai rămâne?*” îl întreabă pe Orb cu adâncă durere omenească. Răspunsul neașteptat al Orbului anulează vechea credință în necesitatea sacrificării unei ființe pentru ca o operă să fie desăvârșită. Omul este ridicat la valoarea lui supremă: “*Te aud, Manole! Și pentru prima dată îți încunun fruntea cu lauri. A sosit vremea când pecețile tuturor tainelor trebuie să cadă. Și cea mai mare taină este aceasta: opera ta nu se va desăvârși decât smulgând-o pe ea din ziduri și păstrând-o vie mereu lângă tine*”.

Totodată Manole primește vești de la Petru, un nou apostol al binelui și al dreptății, că cetatea de scaun arde, iar Negru Vodă “*se leagănă în ștreang*”. Finalul este patetic, sugerând că pasiunea de a crea face posibilă împlinirea celor mai îndrăznețe visuri, artistul nemaifiind nevoit, într-o societate modernă, să-și îngroape iubirea la temelie: “*Iar voi, oameni, care atâtea ceasuri ați fost martori tragediei noastre, primiți de la cei care au izbutit să învingă moartea, acest dintâi mesaj: Fiți fiecare-n parte meșterul Manole al propriei voastre opere... Zidiți cu zâmbetul pe buze și nu lăsați pe nimeni să vă ucidă visul...*”.

Asemeni altor creații dramatice contemporane, cum ar fi **Ana** de Paul Everac, **Scrisoare către Meșterul Manole** de Hristu Limona, **Moartea unui artist** și **Omul**

care și-a pierdut omenia de Horia Lovinescu, piesa lui Luaurențiu Fulga evidențiază ideea că indiferent de piedicile care se ivesc în drumul sinuos al creației, orice artist trebuie să-și păstreze umanitatea. Realizarea artistică este subordonată acestei idei etice care a influențat și structura textului lipsit adesea de substanța dramatică și de o înaltă valoare estetică. Nu de puține ori replicile sunt superficiale, lăsând impresia de “balast”, iar Meșterul Manole coboară din aura mitică în haina obișnuită a omului din a doua jumătate a secolului XX, confruntat cu propriile limite, dar păstrând tot ceea ce e mai frumos și omenesc: iubirea.

Mitul creației prin jertfă străbate benefic și spațiul epic al literaturii noastre contemporane, desăvârșindu-și expresia prin romanul călinescian *Bietul Ioanide* (1953), care la apariție “a stârnit mari pasiuni” și care, dincolo de opiniile critice, s-a bucurat “de un mare succes de public, în parte și datorită «cheilor» sale”⁵⁰. George Călinescu realizează o redimensionare estetică, în spirit modern, a simbolului jertfei pe care creația o implică. Eroul axial, arhitectul Ioanide, este prin excelență creatorul care nu-și recunoaște talentul, ci numai “avânt și iubire de muncă”. Ioanide își onorează profesia, muncind cu pasiune. Se detașează, în universul ontologic al cărții, de indivizii comuni, de “dobitoci”, fiind ceea ce el numește “om”. Prin faptele sale, Ioanide se dovedește o ființă umană de excepție, chiar și adversarii intuindu-i “valoarea paradoxală”, valoarea exemplară. Arhitectul își urmează destinul implacabil, destinul lui de creator, înfruntând tot felul de adversități care apar în plan social, politic sau familial. Grație intervenției subtile a autorului, totul se transformă la Ioanide în virtute. Pe parcursul derulării evenimentialului, personajul caracterizat discursiv, capătă aureolă mitică. Ioanide are puterea de a se sustrage “timpurilor furtunoase” ale istoriei, trăind pentru construcție și nimic altceva nu-l interesează din universul existențial exterior decât

⁵⁰ Liviu Leonte, *G. Călinescu*, în *Prozatori contemporani*, vol.I, Ed. Junimea, Iași, 1984, p.61.

în măsura în care îi procură o satisfacție estetică. E capabil să sacrifice utilul în favoarea esteticului. Arhitectul rămâne *“plăcut impresionat”* de invazia fluturilor care distrug recolta undeva la țară, dar pe care o contemplă admirativ întrucât *“nu strică peisajul”*. Prețuiește *“pinii, chiparoșii, palmierii, cacteele”*, pentru că au *“altă ținută decorativă”*, în timp ce livezile cu pruni nu-i apar încântătoare, deoarece *“nu se acordă cu un templu grec”*. Până și împrejurările morții fiicei sale sunt privite cu dezgust, datorită lipsei oricărui element estetic: *“I se părea o comedie de prost gust, de resortul romanelor senzaționale cele mai detestabile. Arhitectul avea o concepție sublimată despre viață și refuza câmpul realului tenebrosul și absurdul. Nu era «serios», după el, ca cineva să se ascundă în cimitir, iar agenții să deschidă focuri împotriva cavourilor, pentru a prinde un șnapan căruia îi intrase în cap să dea o lovitură politică. Moartea Pichii în această împrejurare îi părea ca un final ratat”*.

De asemenea, conduita fiului său, Tudorel, adept al Mișcării, e considerată ridicolă, grotescă. Orice lucru situat în afara frumosului și a geometriei, știință a formelor perfecte, este privit cu indiferență, însă, atunci când *“geometricul”* suprapus de Ioanide cu *“eternul”* este sacrificat de cei din jur, arhitectul suferă. De exemplu, puterea sentimentelor sale față de Indolenta scade și datorită faptului că ea nu îndoiaie șervețelele egal, transformându-le *“într-un morman de cârpe informe”*. Tot de profundul sentiment estetic se leagă detașarea lui de contingent, căci *“oamenii inteligenți (...) se emoționează numai de marile fapte de construcție”*. Obsedat de arhitectură precum Gonzalv Ionescu de Catedră, Ioanide este total dezinteresat de viața orașului și chiar de propria familie. Simte la un moment dat că cei doi copii, Tudor și Pica, s-au înstrăinat, dar nepăsarea și comoditatea și le motivează prin absența unui limbaj comun cu noua generație, diferită ca mentalitate de a sa. *“Pierdut în voluptăți intelectualistice și estetice”*, Ioanide își descoperă prea târziu vina pentru a mai putea schimba ceva, pentru a putea fi de folos copiilor săi.

Regretele sunt tartive: *“În tot cazul, – îi mărturisește lui Tudor când îl vizitează la închisoare – regret că nu te-am ajutat să fii protagonistul unei cauze mai bune. Condamnatul sunt eu. M-am crezut patriot și m-am dezinteresat de viața publică (...) Am crezut că arhitectura e totul și n-am priceput că întâi trebuie să te îngrijești de patria și poporul pentru care construiești...”*. După ridicarea monumentului arhitectonic, Ioanide se declară un *“Meșter Manole dublu”*, întrucât și-a jertfit copiii pentru creație: *“Biserica asta severă – spune Ioanide cuiva – este pentru mine un fel de Curte-de-Argeș în care am zidit umbra a doi copii. Sunt un Meșter Manole dublu”*. Marele visător evadat din imediat a devenit Artistul. Catedrala construită în stil clasic, stil preferat de Ioanide, e compusă din două temple care ne amintesc de cele ale grecilor, întretăiate și cu o cupolă la mijloc. Suferința creatorului e cu atât mai mare cu cât își vede opera degradată, atunci când membrii tineri ai Mișcării invadează catedrala în care celebrează cultul morților. Opera lui Ioanide, singura lui mare realizare, fie că este elogiată sau primită cu dispreț, rămâne neînțeleasă. În dorința de a crea, Ioanide se dovedește permanent statornic, puternic atașat de spațiul național. Oferta pe care o primește dintr-o țară străină de a se stabili acolo, oferindu-i-se toate condițiile, îi provoacă indignare, deoarece nu concepe realizarea sa deplină ca artist decât pe pământ natal: *“Tata – notează Tudor în caietul său – n-ar accepta, în meseria lui, deplasarea de pe solul României, cu toate că admite a se afla în condiții neprielnice pentru creație (...). În țară (...) disperarea îi dă avânt, are halucinații arhitectonice caracteristice pusteii, e sub imperiul unei fata morgana. Oricât ar dori, un artist – zice el – nu poate asimila brusc tradiția unei țări, spațiul specific, iar arhitectura e arta cea mai geografică...”*.

Mistuit *“de o ardoare imensă de a construi”* Ioanide înfăptuiește, sacrificând ființe dragi, ceva monumental, deși talentul său nu e valorificat integral, iar puterea creatoare păstrează încă resurse nebănuite.

La capătul acestor observații se cuvine precizat că dintre cele patru mituri fundamentale ale poporului român, mitul creației realizate prin sacrificiu necesar a inspirat în literatura cultă sute de creații aparținând tuturor genurilor literare. Dintre acestea, pe prima treaptă valorică se situează drama *Meșterul Manole* de Lucian Blaga și romanul călănescian *Bietul Ioanide*.

Străvechiul mit universal al jertfei pentru creație, cunoscut în orizontul cultural românesc ca mit al Meșterului Manole, potențat mereu cu semnificații noi, străbate veacurile, evidențiind soarta tragică a destinului oricărui creator de geniu, indiferent de timp sau de spațiu. Artistul înfruntă efemerul prin operă, iar opera ca act de cultură îi conferă nemurirea.

Bibliografie

a) Opere

- Alecsandri, V., *Poezii populare. Balade (cântice bătrânești) adunate și îndreptate...*, Partea I, Iași, 1852.
- Blaga, Lucian, *Opere*, vol. 4, *Teatru*, ediție critică de George Gană, Ed. Minerva, București, 1991.
- // — , *Meșterul Manole*, Ed. Albatros, București, 1983.
- // — , *Filosofia stilului*, Cultura Națională, 1924.
- // — , *Fețele unui veac*, Ed. Librăriei Diecezane, Arad, 1925.
- // — , *Opere*, vol. 9, *Trilogia culturii*, Ed. Minerva, București, 1985.
- // — , *Opere*, vol. 10, *Trilogia valorilor*, Ed. Minerva, București, 1987.

- // – , *Zări și etape*, Ed. Minerva, București, 1990.
- Călinescu, G., *Bietul Ioanide*, Ed. Eminescu, București, 1980.
- Eftimiu, Victor, *Opere*, vol. 1, *Teatru. Legende românești*, EPL, București, 1969.
- Fulga, Laurențiu, *Meșterul Manol, mit românesc în 3 acte*, Text dactilografiat, Teatrul C. I. Nottara, 1958.
- Goga, Octavian, *Teatru*, Ed. Minerva, București, 1984.
- Ibsen, H., *Teatru*, vol. III, ELU, București, 1966.
- Luca, Ion, *Icarii de pe Argeș. Poem dramatic*, ediția III, Tiparnița Primăriei Bacău, 1942.
- Maniu, Adrian, *Meșterul. 3 acte, în versuri*, Cartea Românească, Institut de Arte Grafice Rasidescu 1922.
- Teodorescu, G. Dem., *Poezii populare române*, București, 1885.

b) Studii

- *** , *Meșterul Manole*, Studiu, antologie și note de Maria Cordoneanu, Ed. Eminescu, București, 1980.
- Bădescu, Horia, *Meșterul Manole sau imanența tragicului*, Ed. Cartea românească, București, 1986.
- Bărbulescu, Titus, *Lucian Blaga. Teme și tipare fundamentale*, Ed. Saeculum I. O., București, 1997.
- Caracostea, D., *Poezia tradițională română*, vol. II, București, 1969.
- Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ed. Minerva, București, 1982.

- Chevalier, Jean și
Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, vol. 1-3, Ed. Artemis,
București, 1995.
- Ciașanu, Gh. F., *Sperstițiile poporului român*, București,
Librăriile Socec & Comp. și C. Sfetea, 1914.
- Ciorănescu, Al., *Teatrul românesc în versuri și zvoarele lui*,
Casa Școalelor, 1943.
- Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Ed.
Univers enciclopedic, București, 1997.
- Eliade, Mircea, *Meșterul Manole*, Ed. Junimea, Iași, 1992.
- // – , *Imagini și simboluri*, Ed. Humanitas, București
1994.
- // – , *De la Zalmoxis la Genghis-Han*, Ed. Humanitas,
București, 1995.
- // – , *Mituri, vise și mistere*, Ed. Univers enciclopedic,
București, 1998.
- Frazer, James, *Creanga de aur*, vol. II, Ed. Minerva, București,
1980.
- Heidegger, Martin, *Repere pe drumul gândirii*, Ed. Politică,
București, 1988.
- Leonte, Liviu, *Prozatori contemporani*, vol. I, Ed. Junimea,

- Iași, 1984.
- Micu, D., ***G. Călinescu. Între Apollo și Dionysos***,
Ed. Minerva, București, 1979.
- Mihăilescu, Dan C., ***Dramaturgia lui Lucian Blaga***, Ed. Dacia,
Cluj-Napoca, 1984.
- Mîndra, Vicu, ***Incursiuni în istoria dramaturgiei române***, Ed.
Minerva, București, 1971.
- // – , ***Istoria teatrului în România***, vol. III,
Ed. Academiei, București, 1973.
- Muthu, Mircea, ***Permanențe literare românești din perspectivă
comparată***, Ed. Minerva, București, 1986.
- Papadima, Ovidiu, ***Literatura populară română***, EPL, București,
1968.
- Papu, Edgar, ***Soluțiile artei în cultura modernă***, Casa
Școalelor, București, 1943.
- Rusu, Liviu, ***Viziunea lumii în poezia noastră populară***, EPL,
București, 1967.
- Sadoveanu, I. M., ***Dramă și teatru. Studii și cronici***, Ed. Librăriei
Diecezane, Arad, 1926.
- Șăineanu, Lazăr, ***Basmele române***, Ed. Minerva, București, 1978.

- Șuluțiu, Octav, *Pe margini de cărți*, Ed. Miron Neagu, Sighișoara, 1938.
- Taloș, Ion, *Meșterul Manole*, Ed. Minerva, București, 1973.
- Teodorescu, Alexandru, *Lucian Blaga și cultura populară Românească*, Ed. Junimea, Iași, 1983.
- Voinescu, Alice, *Întâlnire cu eroi din literatură și teatru*, Ed. Minerva, București, 1983.

c) Articole

- Comarnescu, P., *Icarii de pe Argeș*, în *Revista fundațiilor*, an. VII, 1 noiembrie 1940.
- Eliade, Mircea, *Morfologia și funcția miturilor*, în *Secolul 20*, nr. 205-206, 1978.
- Fanache, V., *Motivul creației în poezia noastră actuală*, în *Steaua*, anul XV, nr. 10, octombrie 1964.
- Froda, Scarlat, *Meșterul Manole*, în *Rampa*, 16 octombrie 1925.
- Mancaș, Mircea, *Ion Luca – dramaturgul*, în *Ateneu*, an. X, nr. 1, 1973.
- Nădejde, Iosif, *Meșterul Manole*, în *Adevărul*,

16 octombrie 1925.

Petrescu, Camil, *Opinii despre Meșterul Manole*, în *Cuvântul*,

7 noiembrie 1925.

Protopopescu,

Dragoș, *O. Goga – Dramaturgul*, în *Gândirea*, nr. 11,

1931.

Sadoveanu, I. M., *Meșterul Manole*, în *Gândirea*, nr. 3, 1928.

– // – , *Meșterul Manole, dramă în cinci acte de Lucian*

Blaga, în *Gândirea*, IX, nr. 4, aprilie 1929.

Imaginea strigoiului în folclorul românesc

Introducere

Mitologia română, care la ora actuală nu are încă un corpus ce ar putea fi constituit din antologarea tuturor informațiilor culese și arhivate de specialiști de-a lungul timpului, relevă bogăția și diversitatea fondului cultural autohton și, prin acesta, mentalitatea și structura psihică și sufletească specifice unui popor situat la întretăierea drumurilor spre Orient și Occident.

Imaginarul colectiv al românilor s-a substanțializat în narațiuni mitice, în basme, legende, povești, dar și în rituri, eresuri, credințe care se păstrează „vii”, întrucât necesitatea interioară a ființei umane de „a mitologiza” reprezintă o funcție naturală care de-a lungul timpului nu numai că nu a dispărut, ci s-a redimensionat.

Multe elemente și structuri mitice nu au dispărut în societatea contemporană, păstrându-se în satele unde dimensiunea tradițională este foarte puternică și unde întâlnim o structură rituală, convingeri și credințe populare străvechi îmbinate cu cele religioase creștine.

În cadrul acestei mitologii, un capitol foarte bine reprezentat este *Daimonologia*. Geneză acesteia o găsim în credințele și superstițiile omului arhaic cuprins de neliniști, de spaime, în confruntarea cu forțele necunoscute ale naturii, cu fenomene de nepătruns, greu controlabile.

În studiul *Mitologie română*, elaborat de Romulus Vulcănescu, în capitolul *Daimonologie* sunt incluși phitodaimoni(Muma Pădurii, Tatăl Pădurii), zooanthropodaimoni(pricolici, „oameni-

lupi”, tricolici – aceștia fiind oameni cu păr de lup, care s-au născut din încrucișarea unui lup cu o femeie sau a unei lupoaiice cu un bărbat) și anthropodaimoni(moroi, strigoi, spiriduși).

Întrucât daimonologia este un capitol deosebit de amplu, reprezentările mitice cunoscând structuri, fizionomii și funcții variate, în această lucrare mă voi opri doar la prezentarea strigoiului, motivația constituind-o importanța mitică pe care acesta o are, confirmată și de faptul că astăzi oameni simpli din regiuni ale României(mai ales din Oltenia, din Transilvania) cred în existența lui.

a. Ce și cine sunt strigoi

Considerat de Romulus Vulcănescu o „făptură mitică sexuată de ordin inferior”(1985, p.301), strigoiul poate fi de sex masculin sau de sex feminin(în această situație se numește strigoaică sau strigă) și este asemănător ca structură și funcție vampirului din folclorul popoarelor occidentale. Etimologia termenului „strigoi” este de origine latină, provenind din adjectivul strigosus care însemna „descărnat”, „brăzdat”, dar și din substantivul striga care desemna în mitologia latină o pasăre fabuloasă de felul bufniței sau al cucuvelei, o pasăre-vampir care în timpul nopții suga sângele copiilor mici.

În mitologia română, în mod curent Striga este considerată „o divinitate malefică inferioară, asimilată cu Strigoaica sau cu orice vrăjitoare slută, uscățivă, cu paloare de mort și având coadă de câine. Puterea ei se restrânge la secarea laptelui vacilor, la deochi și la pocirea pruncilor nebotezați. În Transilvania, e considerată un grup de demoni a căror împărăteasă e Baba Coaja”(Victor Kernbach, p.325).

Credința în strigoi a existat în „întregul areal indoeuropean”(Ivan Evseev: 1999, p.443), în Europa de Est și de Sud, „adevărat conservator de strigoi, teritoriu încetul cu încetul considerat leagănul acestor monștri”(Claude Lecouteux, 2002, p.46), iar în spațiul românesc s-a păstrat nealterată și persistă, în unele sate, chiar și în zilele noastre. Această credință se pare că are ca fundament, pe de o parte, convingerea din vremuri foarte îndepărtate a omului că sufletul duce o altă existență după moarte și se poate întoarce în lumea reală, printre cei vii. Pe de altă parte, ființa umană arhaică, care trăia într-un univers mitic, credea că posedă două suflete, iar unul dintre ele putea părăsi trupul în timpul somnului, ca celălalt „eu” al persoanei, acționând independent, fără nici o constrângere.

Potrivit opiniei lui Claude Lecouteux, autorul studiului *Vampiri și vampirism. Autopsia unui mit*, în spațiul românesc, „originea *strigoilor* este explicată astfel: sunt morți, peste ori sub al căror cadavru a trecut un animal, ori persoane care s-au născut cu păr și care își înghit cordonul ombilical; în acest ultim caz, moașa trebuie să-l îndepărteze imediat și să-l îngroape sau chiar să-l ardă și să dea cenușa noului născut, ori să se urce pe acoperișul casei și să dezvăluie faptul că tocmai s-a născut un viitor strigoi. Mai sunt cei care au început din nou să sugă de la mama lor după ce fuseseră înțărcați, sau care plângeau în pântecul mamei lor; de asemenea, sunt copiii de vrăjitoare, copiii din flori, pe care mama lor îi ucide sau îi părăsește înainte de a-i boteza, copiii născuți în urma unui incest, vlăstare de vrăjitoare și de asasini, al șaptelea copil al unei familii, și chiar copiii schimbați, adică acei copii înlocuiți cu cei ai demonilor sau ai altor personaje supranaturale. Ei se nasc având coadă, semn al predestinării lor vampirice, dar pot fi salvați dacă li se taie coada cu o bucată de monedă. Mai sunt și oamenii care, încă din timpul vieții, au făcut un pact cu diavolul – legătura cu vrăjitoria este extrem de frecventă în credințele populare”(p.47).

Mentalul colectiv arhaic i-a imaginat ca ființe stranii având picioare de cal, mâini acoperite cu mult păr și gură foarte largă. Potrivit unei străvechi credințe, numai oamenii născuți în ziua de sâmbătă i-ar putea vedea, i-ar putea recunoaște.

În societatea tradițională, oamenii credeau că într-un sat sunt strigoi dacă în acel loc era secetă, căci strigoaicele îndepărtau ploaia, dacă ploua puternic și cu gheață(aceasta treprezentând o răzbunare a divinității, întrucât acești daimoni îl împiedică să reverse asupra pământului ploaia curată) sau dacă „ploaia cu soare”, acesta fiind semn că una dintre strigoaice se căsătorește(cf. Tudor Pamfile, 1997, p.121).

Mitologii români, începând - în secolul al XIX-lea - cu Bogdan Petriceicu Hasdeu și continuând – în secolul al XX-lea - cu Simion Florea Marian, Tudor Pamfile, Marcel Olinescu, Romulus Vulcănescu, clasifică strigoii în două tipuri: „strigoi viu” și „strigoi mort”. De fapt, această clasificare este generată de credința că „omul posedă două suflete, că unul dintre ele poate părăsi corpul în somn și, în calitate de dublu al persoanei umane, să fie capabil de acte și gesturi independente”(Ivan Evseev, 1999, p.443). Deosebirea dintre aceștia este conferită de proveniența, de structura malefică și de capacitatea lor de a provoca rău membrilor familiei și celorlalți membri ai comunității în care trăiesc sau au trăit.

a.1. Strigoii vii

Situați în prima categorie, în cadrul clasificării menționate, strigoii vii sunt „strigoii în carne și oase”, deci sunt persoane în viață, dar care au atribute demonice, paraumane. Se crede că predispoziția spre astfel de însușiri o dobândesc copiii născuți cu o vertebră în plus(coadă) sau cu tichie(o piele pe creștetul capului), acest semn distinctiv fiind rezultatul încălcării unei norme: de exemplu, mama, în timpul sarcinii, a băut apă necurată/ demonizată, în care diavolul și-a lăsat balele(saliva) sau mama a ieșit în timpul nopții cu capul descoperit*. De asemenea, poate deveni strigoi al șaptelea copil de aceslași sex dintr-o familie, al treilea copil născut de o femeie dintr-o relație extraconjugală, precum și persoana care în timpul vieții se convertește la daimonism.

În ceea ce privește manifestarea lor, despre copii se spune că se dezvoltă într-un ritm mai rapid decât cei normali, că sunt puternici din punct de vedere fizic, căucid animale, fură și mint. Când copilul-strigoi ajunge la maturitate, el poate fi recunoscut după unele trăsături fizice: dentiție, căci are caninii proeminenți la fel ca vampirul, ochii înroșiți, coada pe care nu o poate ascunde și după acțiunile malefice pe care le face.

Interesant și deloc neglijabil este faptul că mentalul colectiv tradițional a imaginat reprezentantele feminine ale acestei familii demonice, strigoaicele, ca fiind mult mai puternice decât strigoii și autoare ale multor fapte vrăjitorești. Puterea lor poate fi egală sau chiar mai mare decât a lui Dumnezeu. Astfel, într-o scurtă narațiune din zona de nord a României(Bucovina), inserată de Tudor Pamfile în *Mitologie românească*(1997, p.133) se relatează un succint dialog între Dumnezeu/Iisus Hristos, însoțit de Sf. Petru și care se urcă pe o cruce și un grup de strigoaice care dorește ca într-o anumită zi de sărbătoare din an să fie brumă(în Duminica Mare, pe 23 iunie). La refuzul divinității, ele declară că nu îi va permite acesteia(lui Hristos) să urce la cer. Aceasta se întâmplă, în ziua consacrată ca sărbătoare la creștini a Înălțării Domnului El neputându-se ridica la cer. Atunci, Iisus Hristos le spune strigoaicelor că au libertatea de a face ce doresc și numai când ele vor veni în cer la dânsul le va întreba despre faptele lor. Narațiunea populară evidențiază un conflict destul de puternic între divinități aparținând celor două planuri, profan și sacru, conflict determinat de intenția divinității celeste de a deține puterea/ controlul și asupra lumescului. Însă,

* Tudor Pamfile, în *Mitologie românească*, notează că țăranii credeau că diavolul așază femeilor cu capul descoperit, noaptea, o tichie roșie pe cap, la fel cu a sa, și cu aceasta se va naște copilul(p.116-120).

forța sacrului monstruos(strigoaicele) se dovedește mai mare decât cea a sacrului pur, perturbând calendarul sărbătorii acestuia.

Activitatea cea mai intensă a strigoilor vii se desfășoară în timpul anumitor nopți – cea a Sf. Andrei(29-30 noiembrie), cea a Sf. Gheorghe(22-23 aprilie), când, în timpul somnului, își părăsesc trupul, ies din casă pe horn sau pe ușă, se rostogolesc de 3 ori pentru a se metamorfoza în lup/ câine/ pisică/ porc/ broască, încalecă pe butoaie sau pe cozi de mătură, merg în locuri știute doar de ei(pădure, răscruce de drumuri), unde se întâlnesc cu strigoii morți. Acolo își schimbă din nou înfățișarea în oameni și se luptă între ei până când unul învinge, acesta devenind pentru o perioadă de un an de zile conducătorul lor. După aceea, își vindecă pe loc rănilor făcute, se transformă iarăși în animale și pleacă spre case înainte de ivirea zorilor, înainte de primul cântat al cocoșilor. Odată ajunși acasă, sufletul le intră din nou în trup și, asemenea celor care suferă de somnambulism, în timpul zilei nu își amintesc nimic din „existența” și din „activitatea” lor nocturnă.

De asemenea, pe parcursul nopții provocau spaimă în rândul oamenilor din comunitatea căreia îi aparțineau, deoarece pătrundeau în casele țăranilor, răsturnau diverse obiecte acolo unde intrau și mai ales îi speriau pe trecătorii întârziați. Pentru a se proteja de acțiunile lor negative, sătenii își ungeau corpul cu usturoi, aprindeau focuri în grădini sau în curțile caselor, întorceau vasele cu gura în jos, produceau tot felul de zgomote, ca să îi îndepărteze.

Imaginarul colectiv relevă și un dans al strigoilor vii după miezul nopții, fără ca pământul să fie atins de aceste ființe daimonice, în jurul turlor dărmate ale bisericilor sau la răscrucea drumurilor, iar ca formă de protecție pentru oamenii care treceau prin locurile respective un cerc desenat pe pământ. Persoana care întâlnea strigoii și zgăria un cerc în jurul său nu era atins de aceștia, întrucât ei nu puteau pătrunde în interiorul cercului cu valențe magice, apotropaice. De asemenea, ei puteau fi alungați cu zgomotele buciului, cu leuștean, cu pelin descântat, dar, mai ales, cu usturoi folosit în noaptea Sfântului Andrei pentru ungerea ușilor, a ferestrelor, a intrărilor la grajdul animalelor.

a.2. Strigoii morți

Mentalul colectiv ancorat în orizontul miturilor și al superstițiilor a imaginat și a doua categorie de strigoi, și anume strigoii morți care, potrivit opiniei lui Ion Ghinoiu reprezintă „cele mai periculoase spirite malefice ale Panteonului carpatic”. Aceștia pot provoca diferite maladii, pot îndrepta ploaia și grindina către comunitatea pe care vor să se răzbune și se crede că pot „lua” sufletele rudelor apropiate, provocând moartea acestora. Una dintre cele mai eficiente acțiuni de identificare a unui strigoi mort se desfășura astfel: un bărbat(foarte rar o femeie), rudă cu cel bănuit a fi spirit malefic, intra noaptea în cimitir cu un cal negru și sărea peste morminte. Conform credinței populare, mormântul peste care calul refuza să sară adăpostea un strigoi și, prin urmare, trebuia deshumat și ucis în mod ritualic, prin înfigerea unui țaruș de lemn sau a unei țepușe de fier în inimă.

Pentru a anula fenomenul „strigoizării”, oamenii din popor respectau o secvență ritualică în cadrul înmormântării, și anume acoperirea orificiilor corpului(nări, urechi) cu tămâie, pentru că, potrivit unei credințe străvechi, dacă acestea sunt lăsate descoperite pe acolo poate pătrunde diavolul care i-ar porunci strigoiului mort să se ridice din mormânt. Se credea că pentru a îndeplini poruncile lui, strigoiul mort revenea în lumea celor vii și suga sânge de la rudele apropiate, astfel puterile sale devenind tot mai mari. Imaginarul popular merge până acolo încât închipuie o

existență a strigoilor în „lumea de dincolo” similară cu cea terestră, adică ei pot trăi împreună ca într-o familie și pot procrea(cf. Marcel Olinescu, 2001, p.360).

Strigoii din această categorie își desfășoară activitatea îndeosebi în nopțile cu lună nouă, în noaptea Sfântului Vasile, a Sfântului Gheorghe, în noaptea Paștelui și a Sfântului Andrei. Ei apar pe la casele unde au locuit producând stricăciuni, chinuind rudele, fugărind oamenii din sat, creând, în general, panică și neliniște. Aceasta poate atinge cote greu de acceptat în mod obișnuit, când strigoii coboară de pe treapta umanului pe cea animalieră, transformându-se în lup, în câine și chiar în șarpe.

Crearea dezechilibrului social și sufletesc în cadrul familiei și al comunității este privită ca o consecință a morții premature, violente sau a neîndeplinirii unei dorințe a celui decedat, precum și a uciderii unei ființe umane care nu poate părăsi lumea celor vii până când nu se înfăptuiește dreptatea și care, de aceea, apare în calea asasinului, încercând să îl pedepsească. Prin urmare, încălcarea unor norme umane, sociale, religioase reprezintă o abatere gravă de „legile” nescrise, tradiționale ale comunității și, ca atare, sufletul unei ființe decedate nu poate trece liniștit în tărâmul umbrelor, în „lumea de dincolo”, alături de strămoși, ci pendulează între cele două universuri – al viilor și al morților – până la restabilirea echilibrului la nivel individual și/sau colectiv.

b. Imaginarul narativ

În studiul intitulat *Reprezentări ale destinului în folclorul românesc*, Niculina Chiper afirmă cu îndreptățire că „în narațiunile despre strigoi, destinul acționează cu o mai mare forță decât în alte narațiuni pe tema morții”, deoarece „relația cauzală dintre faptele unor oameni și apariția strigoilor indică în acest caz o percepere extrem de acută a destinului. Cea mai mare parte a basmelor și a povestirilor despre strigoi insistă asupra amănuntelor macabre, asupra aparițiilor neobișnuite, asupra unui pitoresc dubios”(2006, p.209).

Narațiunile despre strigoi sunt asemănătoare cu textele literare care se circumscriu genului de literatură „horror”, existența destul de numeroasă a acestora reliefând atât înclinația unor povestitori populari către genul amintit, cât și bogăția imaginarului colectiv ancorat în credințe, superstiții, practici aparținând orizontului mitic și pe care creștinismul pătruns în România încă din secolul al IV-lea d.H. nu le-a putut anula. În marea majoritate, textele din culegerile lui Tudor Pamfile(*Mitologie românească*), I.C.Chițimia(*Povești, snoave și legende*), Maria Ioniță(*De unde s-adapă curcubeul*), I. Opreșan(*Basme fantastice românești*, vol.IV) reliefează imaginea „strigoiiului mort” care, de obicei la influența unor factori externi sau de factură etică, vine în lumea celor vii și perturbă ordinea lucrurilor, un microunivers ontologic afectat de încălcarea normelor comunității.

Un exemplu elocvent pentru un astfel de nucleu epic considerăm că este povestirea a șasea din *Mitologie românească* de Tudor Pamfile, culeasă din Bucovina și al cărei conținut este următorul: un băiat orfan și sărac este primit de un țăran gospodar pentru a-l ajuta la diverse treburi. Țăranul avea o fată. Peste câțiva ani, când băiatul și fata au ajuns adolescenți, s-au îndrăgostit, însă împlinirea iubirii lor nu este posibilă, deoarece părinții fetei se opun. Tânărul este plătit de tatăl fetei pentru munca sa și rugat să părăsească acea casă. Flăcăul a plecat departe de acel sat, iar fată nu l-a mai văzut un an de zile. Peste o perioadă de timp tânărul s-a îmbolnăvit și a murit. Fata însă nu știa nimic de el și trăia cu gândul la dânsul. Nu știa ce să facă pentru a-l mai vedea o dată. S-a

dus la o bătrână pricepută la vrăji, la farmece, care i-a spus că ar putea face ceva, dar, dacă el este mort, riscul este mult mai mare. Tânăra a insistat să facă orice, ca să îl mai vadă o dată, indiferent că este viu sau mort. Bătrâna o sfătuiește ca, atunci când el va veni, să nu plece cu el în prima seară, să îl privească atent, să revină la dânsa pentru a îi relata cum arată flăcăul. Acesta a venit în prima seară, călare pe un cal „ca un năzdrăvan”, mai frumos la față decât fusese înainte și o îndemnă să îl urmeze. Tânăra amână plecarea pentru următoarea seară. Așa cum o sfătuia bătrâna, și-a legat câteva haine una de cealaltă și seara a plecat împreună cu tânărul pe care îl iubea. „Au mers cât au mers pe pământ, apoi s-au ridicat amândoi în văzduh, și s-au dus peste sate, peste păduri, de nu știau în ce lume se înfundă, până au ajuns pe un câmp. Acolo, dacă au ajuns, s-au slobozit amândoi în jos, iar calul s-a prăpădit de dinaintea ochilor lor, și ei amândoi au rămas pe pământ”(Tudor Pamfile, 1997, pp.159-160). În acel loc era o groapă în care „trăia” flăcăul și o invită pe fată să intre. Aceasta l-a îndemnat să intre el primul, căci cunoaște locul. După ce el s-a băgat în groapă, dânsa i-a dat hainele ei și cât timp el le-a tras înăuntru fată a fugit până a dat de o căsuță în câmp, unde se zărea o luminiță. Înăuntru nu era decât un mort pe laiță. Imediat, fata a întors toate lucrurile din casă cu gura în jos, a încuiat ușa și s-a ascuns pe vatră. Nu după mult timp, flăcăul veni după ea. Ușa fiind încuiată, l-a strigat pe cel mort să îi deschie ușa. Acesta având picioarele legate cu o ață, deci neputând să îi îndeplinească dorința, tânărul solicită lucrurilor din casă să îi deschidă ușa. Nici acestea nu au putut, deoarece erau întoarse. Numai lampa care nu era întoarsă a dorit să îi deschidă, dar, sărind de pe vatră, a căzut și s-a spart. Atunci flăcăul îl strigă a doua oară pe mortul din casă și acesta merse cum putu până la ușă și o deschie. El intră în casă, însă în acel moment începu să cânte un cocoș și cei doi bărbați căzură pe podea inerți. La casa respectivă cu mort au venit oamenii din satul acela dimineăta, au găsit-o pe fată nevătămată au mers să caute mormântul tânărului. L-au găsit în câmp, nu în cimitir cum ar fi fost firesc și și-au dat seama că era un strigoii. Celor doi bărbați morți oamenii le-au bătut câte un țărș cu usturoi în inimă și apoi i-au îngropat. Când și-a revenit, fata a plecat acasă la părinții săi și pentru a ajunge în satul în care locuiau i-au trebuit șapte ani.

Morala povestirii primește valență axiomatică, relevând intervenția sacrului sub latura sa monstruoasă, pentru a pedepsi excesul, cu scopul reinstaurării echilibrului și a respectării taburilor: „Așa a pățit fata care voia în ruptul capului să poarte dragoste chiar cu morții, și așa au să pățească toate fetele care nu dau pace morților să doarmă!”(*Ibidem*, p.161).

În altă povestire, a treia din *Mitologie românească* de Tudor Pamfile, din zona de sud a regiunii Moldova, „strigoii mort” se relevă ca instrument al sacrului monstruos într-o ipostază mult mai de temut, terifiantă, întrucât poate lua dreptul la viață. Deși aparține altei dimensiuni, el transgresează spațiul manifestând violență în universul celor vii, distrugând, ucigând, creând haos la nivel mundan. Unitățile narrative care ar putea sta la baza unui scenariu pentru un film horror se prezintă astfel: au fost odată într-un sat o fată și un flăcău care se iubeau fără știrea și acordul părinților ei, pentru că băiatul nu era dintr-o familie aleasă. Părinții fetei s-au opus căsătoriei lor și băiatul s-a spânzurat, devenind strigoii. În această nouă stare venea la dânsa în timpul nopții și se iubeau. De la un timp, fetei nu i-a mai plăcut „tovărășia cu un duh necurat”(p.153) și a mers la o bătrână vrăjitoare pentru a primi sfatul necesar eliberării din situația în care se afla. La sugestia acesteia, fata a prins un ac cu ață de haina strigoiiului și, în apropierea zorilor, când pleacă de la dânsa, îl urmărește și constată că el intră într-un mormânt. În aceeași zi, după apusul soarelui, tânăra a mers din nou în cimitir și l-a văzut pe strigoii ieșind din mormânt, dezvelind alte morminte și mâncând „inimile morților”, apoi îndreptându-se către sat, la casa părinților ei. Când se întâlniră, strigoiiul o întreabă unde a fost și ce a văzut. Răspunsul negativ al fetei(nu a fost nicăieri, nu a văzut nimic) generează amenințarea că îi va muri tatăl. A doua zi tatăl ei a decedat. După o perioadă de

timp, strigoiul repetă întrebarea, iar răspunsul tinerei este același. Strigoiul o amenință din nou. În următoarea zi, mama fetei moare. A treia oară o amenință că va muri chiar ea dacă nu îi va spune adevărul. Dovedind curaj și de această dată ea rămâne impasibilă în fața „strigoiului mort”. Însă, așa cum a învățat-o vrăjitoarea, și-a chemat toate rudele și le-a spus că dacă ea va muri, când o vor scoate din casă „să nu o scoată nici pe ușă, nici pe fereastră, nici pe sub streășină, ci să spargă peretele casei și pe acolo să o scoată”(p.154) și apoi să o îngroape la marginea pădurii. Așa s-a întâmplat, rudele respectând întocmai dorința ei. Nu după multă vreme, pe mormântul fetei a crescut o floare minunată, cum nu se mai văzuse până atunci. Pe acolo a trecut fiul împăratului care ia floarea și o răsădește lângă fereastra lui. Floarea se prefăcea în timpul nopții în fată, mai frumoasă ca înainte, și de ea se îndrăgostește fiul de împărat. Cei doi se căsătoresc, iar fericirea le era umbrită doar de faptul că tânăra împărăteasă nu ieșea deloc din palat, pentru că se temea de fostul iubit, „strigoiul mort”. Însă, într-o zi, fiul împăratului a luat-o cu forța la biserică. Într-un colț afară o aștepta strigoiul. Ea reușește să se salveze, alergând în biserică și ascunzându-se după o icoană. Când strigoiul a vrut să o prindă, icoana a căzut peste el și acesta s-a transformat în fum. Astfel, tinerii căsătoriți au scăpat de primejdie, de acțiunea pedepsitoare a strigoiului.

Constatăm că în această povestire legătura cu destinul este foarte puternică și hotărâtoare pentru înțelegerea fenomenului „strigoizării”. Concepția care a existat la popoarele Antichității, potrivit căreia viața trebuie trăită până la capăt, atât cât este dăruită de divinitate, pentru că orice întrerupere a ei, în mod voit sau violent, înainte de termenul prestabilit, poate avea consecințe nefaste asupra persoanei respective, dar și asupra ființelor din jur. În povestirea relatată mai sus, tânărul care își curmă singur viața, pentru că părinții fetei iubite nu acceptă căsătoria lor, încalcă legea divină și, de aceea, consecințele sunt periculoase, întrucât rămâne captiv la granița dintre lumea viilor și „lumea de dincolo”, intervenind ca agent malefic în existența celei de care fusese îndrăgostit și a celor care îi fuseseră opozanți în timpul vieții reale, mundane.

Strigoiul este aici nu doar instrument pedepsitor, ci și imagine a Morții, iar personajul principal, fata care în final devine soția fiului de împărat, prin moarte își ispășește vina/ păcatul de a fi acceptat să se iubească cu un duh necurat, „strigoiul mort”, daimon trăind la granița dintre lumea viilor și „lumea de dincolo”. Moartea fetei, regresia în vegetal și renașterea vor permite refacerea echilibrului sufletesc și social, a normalității, atât la nivel individual cât și colectiv.

Un alt aspect care atrage atenția, pe care îl considerăm semnificativ, întâlnit în narațiunile populare, este cel al transformării acestor daimoni în câine, pisică, șarpe, lup, animale considerate de mentalul colectiv a fi „necurate”. Cele mai multe texte epice relevă transformarea strigoiului în lup, considerat animalul cel mai feroce al faunei din spațiul românesc, care „a impresionat profund gândirea și imaginația populară”(Mihai Coman, 1986, p.144). De-a lungul secolelor, țăranii români i-au consacrat acestei ființe zile speciale în calendarul popular, numite „zilele lupului” care marcau, de fapt, teama față de el și grija ca „prin respectarea unor interdicții și prescripții de factură magică să fie îndepărtată acțiunea malefică a acestui animal de casa și bunurile gospodarului. [...] Zilele lupului reprezintă o pătrime din totalul sărbătorilor de peste an, al zilelor consacrate diferitelor figuri divine ori stihiale. Firește, prestigiul și importanța acestei viețuitoare se explică prin acțiunea sa distrugătoare, prin pagubele continue pe care ea le aduce la casa omului. Într-un anume sens, lupul întrupează însăși ideea de natură sălbatică, ostilă, nedomesticită și de nedomesticit vreodată. Teama de lup este teama de sălbăticie, de agresiunea permanentă a întunericului pădurii; de aceea sărbătorile lupului sunt mai mult decât sărbătorile unei viețuitoare anume, sunt sărbătorile unei idei generale, ale unui principiu complex: natura sălbatică, agresivă, mereu în atac, mereu acaparatoare și revendicativă”(Mihai Coman, 1986, p.150).

Strigoiul și lupul sunt ființe nocturne, asociate cu anularea timpului și cu devorarea astrului nopții, Luna. Se pot metamorfoza în lup oamenii răi, blestemați, copilul care plânge în pântecul mamei înainte de a se naște și copilul care la naștere are pe cap o piele de culoare roșie. Aceștia sunt numiți *pricolici* sau *oameni-lup*.

Acțiunea malefică a celor care se metamorfozează în lup, pentru că asupra lor apasă greu un blestem, ocupă un loc important în narațiunile despre strigoi. Un exemplu pe care îl considerăm relevant este cel oferit de o povestire semnată de Otilia Țeposu și publicată pe site-ul www.memoria.ro, dintr-un set de texte narative despre strigoi, intitulat *Ritualul primăverii sau Despre vrăji, strigoi și lupi în Munții Poiana Ruscăi*. Povestirea la care facem referire are titlul sugestiv *Neamul Lupului*. Otilia Țeposu precizează că articolul a fost scris în urma unei vizite făcute în satul Poeni din Munții Poiana Ruscăi, în vara anului 2005. Faptele i-au fost povestite de o femeie în vârstă mușcată de lup, totul desfășurându-se într-o atmosferă cu adevărat terifiantă.

Bibliografie:

- Coman, Mihai, 1986, *Mitologie populară românească*, vol.I, *Viețuitoarele pământului și ale apei*, București, Editura Minerva.
- Dumitru, Luiza Maria, 2007, *Sacrul monstruos (mitologie – mitistorie – folclor românesc)*, București, Editura Paideia.
- Evseev, Ivan, 1999, *Enciclopedia semnelor și simbolurilor culturale*, Timișoara, Editura Amarcord.
- Ghinoiu, Ion, 2001, *Panteonul românesc. Dicționar*, București, Editura Enciclopedică.
- Kernbach, Victor, f.a., *Universul mitic al românilor*, București, Editura LUCMAN.
- Lecouteux, Claude, 2002, *Vampiri și vampirism. Autopsia unui mit*, București, Editura Saeculum I.O.
- Olinescu, Marcel, 2001, *Mitologie românească*, București, Editura Saeculum I.O.
- Pamfile, Tudor, 1997, *Mitologie românească*, București, Editura Allfa.
- Taloș, Ion, 2001, *Gândirea magico-religioasă la români. Dicționar*, București, Editura Enciclopedică.
- Vulcănescu, Romulus, 1985, *Mitologie română*, București, Editura Academiei Române.

Noaptele de Sânziene: lectură din perspectivă mitico – simbolică

INTRODUCERE

Romanul favorit al scriitorului, *Noaptele de Sânziene*, a fost creat în atmosfera modernă (din care, însă, elementul tradițional nu lipsea) a Iașilor de la începutul deceniului patru al secolului al XX-lea, căci, așa cum afirma Profira Sadoveanu, „în nopțile înalte de la Copou a citit desigur Sadoveanu povestea *Noptilor de Sânziene*, în care acel netrebnic Peceneaga stă de vorbă cu lighioile pădurii, tânguindu-se de toate năcazurile păcătoasei lui vieți.”⁴⁸

⁴⁸ Profira Sadoveanu, *Note*, în Mihail Sadoveanu, *Opere*, vol.12, ESPLA, București, 1958, p.702.

Scrisă aproximativ în aceeași perioadă cu romanul *Paștile blajinilor*, publicată în anul 1934 la Editura Cartea Românească, această creație literară sadoveniană a generat nu puține interpretări făcute din diverse unghiuri, de la G. Călinescu la Constantin Ciopraga, Nicolae Manolescu, Mircea Tomuș, Fănuș Băileșteanu, Ion Vlad, M. Ungheanu ș.a. De exemplu, G. Călinescu vede în această operă o continuare a analizei conceptului „unei Sciții absolute, a unei Sciții mai degrabă decât a unei Geții”, a unei Sciții scoase din timp care „a învins Occidentul”, în care „lumea trăiește la modul scitic”⁴⁹, iar Nicolae Manolescu opinează că este, „ca și *Aurul negru* al lui Cezar Petrescu, un roman cu teză sămănătoristă, expresie a ororii de civilizația burgheză”⁵⁰. Din punctul de vedere al lui Ion Vlad, apropiat într-o oarecare măsură de cel călinescian, „*Noptile de Sânziene* este cartea care transmite probabil în modul cel mai pătrunzător sentimentul vechimii, al originilor, al legăturilor ineluctabile cu trecutul și cu o spiritualitate foarte îndepărtată în trecut”⁵¹. Acesta din urmă este punctul de vedere pe care îl considerăm relevant pentru substanțialitatea romanului în discuție și, trebuie precizat, criticii literari în marea lor majoritate au subliniat spiritul arhaic, „proiecția în mitologie și sfera fabulosului folcloric”⁵². *Noptile de Sânziene* se remarcă, alături de *Creanga de aur*, prin elementele mitologice și fantastice inserate de scriitor într-o manieră specifică, originală. Așa cum opinează Elena Abrudan, „tendința spre intertextualitate mitică și literară veche este definitorie pentru Sadoveanu și se manifesta deja în anii 30 în cele mai bune opere: *Hanu Ancuței*(1928), *Zodia Cancerului*(1929), *Locul unde nu s-a întâmplat nimic*(1933), *Baltagul*(1930), *Noptile de Sânziene*(1934), *Creanga de aur*(1933), *Ochi de urs*(1938), *Frații Jderi*(1935-1942)”⁵³.

Revelând un microunivers ancorat în orizontul miturilor, al misterului ontologic, *Noptile de Sânziene* sugerează cititorului posibile coduri de lectură. Critica literară a evidențiat acest aspect, începând cu G. Călinescu care propune o lectură din perspectiva personajului Lupu Mavrocosti(care vede și simte mitologic) și continuând cu Nicolae Manolescu care propune lectura prin viziunea altui personaj, francezul Antoine Bernard, exponent al civilizației moderne și opozant al tradiției. Atât prima cât și a doua perspectivă ni se pare restrictivă, întrucât elementul central al narațiunii îl constituie mitul și fațetele sale simbolice, relația cu trecutul îndepărtat al strămoșilor, cu lumea arhetipală și, ca atare, considerăm că lectura romanului reclamă un alt unghi, cel al „vectorilor” reprezentanți ai tradiției spirituale autohtone: Lupu Mavrocosti, Sofronie Leca, Peceneaga, Kivi.

Evenimentialul este grefat pe dimensiunea realității subiective, fundamentate pe nivelul existențial ancorat în mituri și care domină realitatea obiectivă. De fapt, realitatea obiectivă, prea puțin importantă pentru autor, reprezintă pretextul întoarcerii la lumea încărcată de mit și de magie a unui trecut care se pierde în atemporalitate.

⁴⁹ G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, București, 1982, p.628.

⁵⁰ Nicolae Manolescu, *Sadoveanu sau utopia cărții. Eseu*, Editura Minerva, București, 1993, p.116.

⁵¹ Ion Vlad, *Cărțile lui Mihail Sadoveanu*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1981, p. 39.

⁵² Gheorghe Glodeanu, *Poetica romanului interbelic. O tipologie posibilă*, Ideea Europeană, București, 2007, p.280.

⁵³ Elena Abrudan, *Structuri mitice în proza contemporană*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2003, p.181.

Titlul cu evidentă valență simbolică trimite cititorul, chiar și pe cel mai puțin inițiat, la una dintre sărbătorile cele mai cunoscute și cele mai prețuite din spațiul românesc, Sânzienele, o sărbătoare solară cu rădăcini mitice.

I. SÂNZIENELE – ÎN MITO-FOLCLORUL ROMÂNESC

În mito-folclorul românesc, Sânzienele reprezintă o sărbătoare solară, una dintre sărbătorile așteptate și prețuite în mod deosebit de poporul român, celebrată în data de 24 iunie, dată la care creștinii ortodocși și catolici sărbătoresc Nașterea Sfântului Ioan Botezătorul. Situată la câteva zile după solstițiul de vară, aceasta se circumscrie unui ciclu de renovare ritualică a timpului.

Sărbătoarea în sine a Sânzienelor (atestată cu acest nume în Oltenia, Banat, Transilvania, Maramureș, Bucovina) este încărcată de practici premaritale, fetele aflate la vârsta căsătoriei făcându-și cununi din flori (sânziene), iar aceste cununi le aruncă pe acoperișul casei. În sudul țării, obiceiul se desfășura după un adevărat scenariu mitic.

Obiceiul este, în întreaga lui dimensiune, unul complex, sincretic, reliefând, prin formele diverse de manifestare, practici de prospectare magică a viitorului, de purificare, de fertilizare. Este posibil ca acestea să reprezinte rămășițele mitice ale unui cult închinat de strămoși unei zeiței a vegetației, a belșugului, unei zeițe solare.

Cu denumirea de "sânziene" întâlnim trei elemente care au legătură între ele, și anume: 1. reprezentările mitice ale vegetației (Sânzienele și Drăgaicele), 2. sărbătoarea în sine, de pe 24 iunie, numită Drăgaica în sudul României și 3. florile galbene (*Galium verum*) ce înfloresc în apropierea acestei sărbători, cunoscute pentru valențele lor apotropaice. Potrivit mentalului colectiv românesc, florile – substitute vegetale ale zânelor (Sânzienelor) – primesc atribute deosebite pe 24 iunie, devenind plante de leac, motiv pentru care femeile mai în vârstă, însoțite uneori de tinere, mergeau pe câmp ca să le culeagă. Plantele erau culese numai după ce femeile puneau pâine și sare în locurile respective, alimentele reprezentând ofranda, și rosteau o formulă ritualică: *Florilor, surorilor, vă dau pâine și sare/ Iar voi să fiți lecuitoare de rău/ și blagoslovite de bunul Dumnezeu*. Sânzienele și celelalte plante erau culese înainte de răsăritul soarelui și tot înainte ca acesta să răsară femeile se străduiau să ajungă acasă, pentru că altfel atributele apotropaice ar fi dispărut. De asemenea, oamenii din popor consideră că florile numite sânziene îl protejează de duhuri malefice pe cel care le are în casă, aduc noroc - și, de aceea, mai ales țăranii din Moldova și Bucovina își împodobesc casele cu ele pe 24 iunie.

Denumirea de Sânziene a ființelor mitice, a divinităților pe care românii le-au imaginat ca zâne, ca fete deosebit de frumoase trăind în păduri sau pe câmpii, își are originea în limba latină, în Sancta Diana, zeitate cu atribute selenare, silvane, cinegetice. Nu întâmplător, sărbătoarea lor folclorică se desfășoară la data menționată, la jumătatea anului, când cucul încetează să mai cânte, soarele strălucește cu putere, la numai două zile de la solstițiul de vară, mitul Sânzienelor fiind astfel încărcat de "semnificație astronomică, moștenită pe căi întortocheate poate de la vechii

astrologi din Dacia”⁵⁴. Prin urmare, sărbătoarea de pe 24 iunie are o vechime considerabilă și origine traco-dacică, peste ea suprapunându-se în timp cea a zeității romane Sancta Diana și a sfântului creștin Ioan Botezătorul.

Mentalul colectiv le imaginează pe Sânzienne umblând în timpul nopții pe câmpii, dăruind rod holdelor și protejându-le de grindină, ocrotind femeile căsătorite, înmulțind păsările și animalele, vindecând oamenii de diferite maladii. Însă, spiritul lor justițiar era extrem de puternic și își puteau schimba radical calitățile, din benefice devenind malefice, dacă cineva nu le-ar fi respectat cum se cuvine ziua consacrată.

Sărbătoarea în sine a Sânzienelor este încărcată de practici premaritale, fetele aflate la vârsta căsătoriei făcându-și cununi din flori(sânzienne); aceste cununi le aruncă pe acoperișul casei. Dacă rămâneau acolo, era semn de bun augur, căci se credea că fata respectivă se va căsători curând; căderea cununii de pe acoperiș semnifica așteptarea(în acest caz o mai arunca de câteva ori, ca să știe câți ani mai are de așteptat până la căsătorie). În unele locuri ale țării, fetele puneau sub pernă florile, considerându-se că acest fapt atrage cu sine visarea bărbatului ursit. În dimineața zilei de 24 iunie multe tinere practicau obiceiul ritualic al scăldării în rouă, deoarece aceasta este considerată apă divină. Scăldarea rituală impunea anumite condiții pentru obținerea efectului dorit(sănătate, frumusețe, atracție puternică asupra persoanei iubite), și anume: roua trebuia strânsă de femei în vârstă, de pe sânzienne, în cârpă albă nefolosită, pentru ca apoi să fie stoarsă într-o oală nouă. Cele care adunau roua nu vorbeau deloc până acasă și nu trebuia să întâlnească o altă ființă umană. Credința populară spune că cine se spăla cu acea rouă era sănătoasă tot timpul anului, frumoasă și iubită.

În unele zone ale României(Muntenia, Dobrogea, sudul și centrul Moldovei), sărbătoarea populară este cunoscută sub numele de Drăgaica, această denumire de origine slavă suprapunându-se peste cea de Sânzienne, cu secole în urmă, când limba slavă a avut o influență importantă asupra limbii române. Ca și Sânziennele, Drăgaica a fost concepută de imaginarul colectiv ca o ființă mitică,”doamnă a florilor” sau divinitate agrară, protectoare a lanurilor de grâu și a femeilor căsătorite. Ca obicei ritual, Drăgaica se evidențiază prin caracterul său ludic. Potrivit opiniei lui Ion Ghinoiu, „în obiceiurile, credințele și folclorul românesc, Drăgaica păstrează amintirea Marii Zeițe neolitice, divinitate lunară, echinocțială și agrară, identificată cu Diana și Iuno în Panteonul roman și cu Hera și Artemis în Panteonul grec”⁵⁵. Denumită de oamenii din popor și Împărăteasă, Stăpâna Surorilor, Mireasă, Regina Holdelor, ea ar dansa pe pământ sau prin aer și ar cânta în noaptea solstițiului de vară, fiind însoțită de frumoase zâne. În sudul țării, obiceiul se desfășura după un scenariu de factură mitică: o fată frumoasă din sat era aleasă să joace rolul divinității, era apoi îmbrăcată ca mireasă, cu rochie albă și cunună pe cap, împletită din flori de sânzienne și spice de grâu; aceasta era, uneori, înarmată cu o sabie de lemn; era însoțită de alte fete frumoase dintr-un sat sau din satele învecinate și pe tot parcursul derulării obiceiului se numeau „surori”, „surate”, „drăgaice”, „sânzienne”. Alaiul considerat divin cuprindea un număr par de participante și era ales anual. Dacă numărul fetelor era impar, una dintre ele purta un steag numit Steagul Drăgaicei.

⁵⁴ Victor Kernbach, *Universul mitic al românilor*, Editura LUCMAN, București, f.a., p.305.

⁵⁵ Ion Ghinoiu, *Obiceiuri populare de peste an. Dicționar*, Editura Fundației Culturale Române, , București, 1997.

„Surorile” din alaiul Zeitei se îmbrăcau în haine de sărbătoare, pe cap își puneau năframe de borangic și se împodobeau cu flori(sânziene). În unele locuri din Oltenia(jud. Teleorman) se înarmau cu bețe(la fel ca bărbații din ceata Călușarilor), iar în satele din Ialomița și Constanța fetele aveau, în mod simbolic, seceri sau coase, sugerând apropierea secerișului și moartea simbolică a spiritului grâului. Drăgaicele dansau și cântau, săltau deasupra solului cu mâinile întinse și cu năframele fluturând, ca și cum ar zbura, la marginea satului, prin lanurile de grâu, apoi pe ulițele satului, ceremonialul devenind în cele din urmă un colind pe la casele țăranilor. Un act ritual specific obiceiului era acela al ruperii unor fâșii din năframele Drăgaicelor și împărțirea acestora gazdelor, în timp ce femeile le ofereau piese din îmbrăcămintea copiilor, ca să le prindă în steag.

Obiceiul este, în întreaga lui dimensiune, unul complex, sincretic, reliefând, prin formele diverse de manifestare, practici de prospectare magică a viitorului, de purificare, de fertilizare. Este posibil ca acestea să reprezinte rămășițele mitice ale unui cult închinat de strămoși unei zeități a vegetației, a belșugului, unei zeități solare.

De asemenea, trebuie precizat că acest obicei este marcat de ritualuri de alungare a soarelui, de chemare a astrului nocturn și de ritualuri premaritale. De exemplu, o secvență ritualică era aceea a aprinderii făcliilor de către tineri și a rotirii lor de la răsărit spre apus în timp ce spuneau: „du-te soare, vino lună/ Sânzienele îmbună,/ Să le crească floarea floare,/ Galbenă mirositoare,/ Fetele să o adune/ să le prindă în cunune,/ Să le pună la pălărie/ Struțuri pentru cununie./ Boabele să le răstească,/ Până-n toamnă să nuntească”.

Ca și celelalte obiceiuri calendaristice(Rusaliile, Noaptea strigoilor, Târgul de fete, Călușarii, Caloianul, Paparuda etc.), Sânzienele/ Drăgaica probează cât de puternică este dimensiunea mitică a ființei românești.

II. SÂNZIENELE ÎN ROMANUL SADOVENIAN. „CODUL” MITIC

Prezentarea detaliată a sărbătorii Sânzienelor relevă credințe străvechi ale românilor, dar și ale altor popoare europene. Potrivit mentalului colectiv din societatea arhaică, după data de 24 iunie cucul încetează să mai cânte, ariciul își duce în cuibul său „iarba fiarelor” cu care se poate descuria orice comoară, iar în noaptea magică de Sânziene „flacăra comorilor e albăstruie și joacă”⁵⁶.

Așa cum afirmă Doina Ruști, „în multe credințe europene, solstițiul de vară(năsterea Sfântului Ioan Botezătorul) este socotit o poartă ce deschide drumul coborârii în întuneric. În simbolismul pitagoreic, solstițiul de iarnă este poarta zeilor, pe când cel de vară reprezintă o ieșire destinată oamenilor”⁵⁷. De asemenea, „Sânzienele ocrotesc iubirea, favorizează nunta, iar prin aceste atribute, ele devin un simbol al armoniei universale”⁵⁸.

⁵⁶ Gh. F. Ciușanu, *Superstițiile poporului român în asemănare cu ale altor popoare vechi și noi*, Editura Saeculum I.O., București, 2001, p. 52.

⁵⁷ Doina Ruști, *Dicționar de teme și simboluri din literatură română*, Editura Polirom, Iași, 2009, p. 350.

⁵⁸ *Ibidem*.

În romanul sadovenian evenimentialul deschide și închide în timp magic – Noptile de Sânziene – orizonturile existențiale a două lumi, una înrădăcinată în istorie, social, timp fizic, realitate obiectivă, iar cealaltă în anistorie, în mister și magie, în timp mitic, realitate subiectivă, în legătura infailibilă cu sacrul, cu natura, cu cosmicul, cu originea neamului românesc. Scriitorul păstrează dimensiunea magică specifică acestei sărbători, exprimată prin replica unuia dintre personajele simbolice, Sofronie Leca, în dialogul cu „primejdioasa” Kivi Mavrocosti: „ - [...] Astăzi e Sfântu – Ion de vară, cea mai lungă zi a anului. Astăzi toate se desfătează altfel, căci de mâne începe a scădea lumina și a se vesti iarna. Am venit să culeg un mănunchi de sânziene, să-l pun în grindă. Când or fi zile rele, îmi aduce aminte de poiana asta și de soare”. Mai mult, Sadoveanu augmentează încărcătura mitico – magică a acestei sărbători, căci le atribuie ființelor pădurii capacitatea de a vorbi în noaptea Sânzienelor (iar potrivit credinței poporului român, acestea pot vorbi și prooroci în noaptea de Anul Nou; la alte popoare europene – germani, francezi, se crede că ele vorbesc cu grai omenesc la miezul nopții, de Crăciun): „Noaptea era caldă, așa cum se cuvine să fie în dricul verii. În noaptea aceea a Sfântului Ion de vară, se schimbă crângul cerului după porunca cea prea înaltă și soarele începe să deie îndărăt. De aceea în zodie e zugrăvit la vremea asta semnul racului. La miezul nopții a rânduit Dumnezeu un răstimp de liniște, când stau în cumpănă toate stihiiile, și cerurile cu stele și vânturile, după care dintr-odată toate purced în scădere. Iarna începe a-și pregăti harmasarii în grajdurile ei din miazănoapte. În acel ceas al cumpenei, Dumnezeu a orânduit pace între toate animalele, jigăniile și paserile. Le dă și lumina înțelegerii pentru acel răstimp, ca să grăiască întocmai așa cum grăiesc oamenii. Oriunde s-ar afla, toate se strâng în sobor și stau la sfat”.

Prima noapte a Sânzienelor, cea din 1927 când începe derularea evenimentialului, se dovedește o secvență temporală a miraculosului, ceea ce se întâmplă în străvechiul codru al Borzei neputând fi înțeles și explicat de un neofit. Cel căruia îi este permis să asculte și să înleagă „divanul” ființelor pădurii, la ceas de taină, este Neculai Peceneaga, „coborător din serii de pădurari”, om de încredere al stăpânului acelor locuri, Lupu Mavrocosti, urmaș al vechiului neam al pecenegilor, descins de pe îndepărtate tărâmuri ale Asiei, un inițiat, un *spiritus loci* care veghează la păstrarea neîntinată a unui spațiu încărcat cu sacralitate. El este singurul care recunoaște fiecare viețuitoare după foșnet, după mers și grai, precum și semnele tainice ale naturii: „S-au strâns în furcile fagilor veverițele și jderii. Stau motanii sălbatici lângă ierunci. Acuma, când se înfioară zvon în poiană, toate sălbăticiunile s-au bulucit și așteaptă numai semn de sus, ca să le vie grai omenesc și să deschidă soborul.

Acel semn Peceneaga îl simți deodată în inima lui. Ca dintr-o toacă de la o mănăstire din cer, s-a auzit de trei ori: toc-toc-toc. Din văzduhul miezului nopții începu să ningă o lumină slabă. și Peceneaga văzu toate dihaniile, și paserile, în sobor. Se bucură până în fundul ființii lui de mila lui Dumnezeu și începu să asculte.

- Domnul să fie binecuvântat, grăi pajura cea mai bătrână; eu sunt cea mai aproape de sfinția sa, căci plutesc pe aripi sus până spre scaunul Împărăției. Să fie binecuvântat, căci ne dă un ceas de pace și de înțelegere, cum nu-l au oamenii.

Jigăniile de jos binecuvântară pe Domnul Dumnezeu, mormăind fiecare cu viersul său”.

Prin intervenția pajurei, a corbului, a cocostârcilor, a lupoaicei care caută soluția pentru a zădărnici planul inginerului francez Antoine Bernard („neamțul” – cum îi spun participanții la soborul din noaptea de Sânziene) de a tăia pădurea, autorul revelează cele mai intime și misterioase resorturi ale Firii și Ființării. Însă, potrivit „codului” mitic, șarpelui, „simbol arhetipal și totalizator”, animal sacru „încarnând spiritul strămoșilor”⁵⁹, „înțelepciunea cea dintâi și cea din urmă a pământului”, îi este conferit cel mai important rol: de agent al misterului, de catalizator al destinului pădurii, al locului, al actanților și de prevestitor: „Lângă scorbura tisei celei bătrâne își înălase capul șarpele pestriț. Și-l cumpănea încet în laturi și spre înălțime.

-Voi, paserilor, glăsui el, sunteți mai vechi decât jivinele. Însă mai vechi decât voi suntem noi, șerpilor. Noi suntem înțelepciunea cea dintâi și cea din urmă a pământului. Noi am scos pe om din raie, ca să cunoască bucuria și întristarea, și noi avem să-l întoarcem înapoi, acolo unde nu-i bucurie, nici întristare. Așa încât noi știm mai bine decât corbii și decât pajurile toate ale neamului Mavrocosti și ale comorilor de sub pădure. Noi am văzut pe cei mai vechi oameni care au fost aici și cunoaștem tainele adâncului, unde ard comorile cele dintru începutul lumii, și cele pe care le-au tăinuit oamenii. Deci lăsați-l pe Peceneaga să caute, până ce, la vreme potrivită, îi voi arăta eu locul cel adevărat. Voi să știți că aceea comoară este. Lupu Mavrocosti crede în ea, căci pentru credință nu trebuie înțelepciune. Iar Kivi nu crede, pentru că e mai înțeleaptă decât el. Vine singură la pădure, descalică, cercetează poienile, zâmbește acestor căprioare proaste care se tem de dânsa, grăiește cu veverițele, care nu se tem; stă și ascultă, așteptând să-i cânte lăutarii cei mărunți, apoi scoboară prin alte poieni și rătăcește până la tău și până la Duruitoare. Acolo uneori se dezbracă și se așează sub spume, ca s-o bată apa care curge de sus. Însă ea nu crede că a umblat în preajma comorii și a călcat peste comoară; căci ea caută altceva. [...] ...dar să știe toți locuitorii cei noi ai pământului de la cei vechi că vrăjile au putere asupra oamenilor și asupra lucrurilor, așa cum au și stihiiile. Deci amestecându-se virtutea cu viclenia, se va plini voia lui Dumnezeu”.

„Voia lui Dumnezeu” reprezintă, de fapt, „voia” tuturor celor ce trăiesc atât de aproape de Borza(Peceneaga, Marandache - țiganul, „fecior boieresc”, „strănepot de prinți pecenegi” -, Sofronie Leca, țiganii lingurari, baba Domnica), în pădurea Borza(Neculai Peceneaga – care trăiește singuratic într-o colibă în mijlocul sihlei, după ce, în timpul războiului, soția și cei patru copii au murit din cauza unei maladii) sau a căror situație materială, financiară este legată de aceasta(Kivi și Lupu Mavrocosti), dar și „voia” codrului secular care primește în roman atributele unui personaj. Oamenii și locurile, natura constituie o „unitate <cosmoidală>”⁶⁰. Destinul actanților Kivi și Lupu Mavrocosti nu numai că este legat, dar, mai mult, este determinat de intervenția magică și misterioasă a spațiului silvestru cu tot ceea ce cuprinde el: viețuitoare, presupusa comoară îngropată acolo de Costea Negru, străbunul lui Lupu Mavrocosti și „strămoșul care stă călare pe cal alb”. Fără îndoială, acest strămoș invocat de Peceneaga și de Lupu Mavrocosti trimite la ideea de „strămoș mitic”, autorul revelând reminiscențe ale unui cult al strămoșilor care s-a dovedit atât de puternic în spațiul românesc și care, cum opinează Ivan Evseev, „constituie coloana

⁵⁹ Ivan Evseev, *Enciclopedia semnelor și simbolurilor culturale*, Editura Amarcord, Timișoara, 1999, p. 448.

⁶⁰ Mircea Braga, *Prefață la Mihail Sadoveanu, Noaptea de Sânziene. Paștile blajinilor*, Editura Minerva, București, 1980, p. XV.

vertebrală a tuturor concepțiilor și practicilor religioase tradiționale la poporul român”⁶¹. Nu întâmplător, prin glasul huhurezilor pe care „Peceneaga îi asculta atent, pe când susura ploaia în noaptea aceea caldă de Sânziene” ce închide în mod simbolic evenimentul, cititorului îi sunt relevate cuvintele mărturisite în moment de taină de stăpânul locurilor, al pădurii: „[...] Vine într-o zi la malul bălții Lupu Mavrocosti și-l găsește pe Peceneaga scociorând în tău și căutând unde-s legăturile lespezilor de piatră.

- Ai găsit, Peceneaga? Întreabă Lupu Mavrocosti.
- N-am găsit, măria ta: dar am să gădesc.

Lupu Mavrocosti s-a pus la pământ subț tei și s-a uitat în baltă. A stat și s-a uitat, a stat și s-a uitat, până ce-a văzut ce știa el.

– Neculai, zice, tu să juri pe mormântul și pe sufletul maicei tale că n-ai să spui niciodată nimică nimănuia. Într-o zi eu trebuie să mă duc în fund, la cel care stă călare pe cal alb”.

Descinderea aceasta pe care o anticipează moșierul Lupu Mavrocosti, urmaș al neamului de pecenegi, nu este nicidecum *ad inferos*, ci către dimensiunea încărcată de necunoscut, de mister, a începuturilor, a arhetipurilor, către timpul mitic și sacral al strămoșului care guvernează spațiul sacru al Borzei, activitățile sezoniere, natura. El, inițiat cu adevărat pe durata ce se scurge între cele două nopți de Sânziene, știe că reprezintă o verigă în lanțul neîntrerupt al neamului său pe acest pământ, a cărui continuitate va fi asigurată prin urmașii lui Kivi și ai lui Sofronie Leca, pentru a căror „alianță” pădurea Borzei devine un catalizator, un agent inexpugnabil. În acest sens, următorul fragment este elocvent: „Simți pe umeri haina lui groasă de păslă. Se făcu mică, grămădindu-se oarecum asupra inimii, care bătea grăbit.

- Sofronie Leca, îi zise ea înfruntându-l: nu ești numai îndărătnic, ci și viclean. Știi foarte bine ce ai de spus și taci.
- Nu se cuvine, măria ta, să fac o prostie, răspunse Leca, privind-o deodată aprig.
- Ba se cuvine, când înțelegi.
- Dacă-mi poruncești, măria ta...se supuse zâmbind Sofronie.
- Dacă ți-aș porunci să descălci și să îngenunchezi?
- S-ar putea, măria ta: ești domniță.
- Dacă te-aș lovi cu vârguța asta?
- Chiar dacă mi-i dragă, măria ta, nu sufăr să mă lovească o femeie.

Kivi își mișcă spre Sofronie calul, neașteptând nici o altfel de declarație protocolară. *Cum se întâmplă acest lucru, pădurea Borzei se luminează de soare.*

Problema acestei mezelianțe nu putea să ajungă la soluție decât cu întârzieri cotite și calculul misterios al lucrurilor(s.n.)”.

Deci, „pădurea sacră”, un microunivers cosmicizat, labirint al inițierii, luminează și redimensionează din interior tainele Firii, ale devenirii și ale Ființării. Numai după ce încearcă să cunoască și să înțeleagă misterul și dimensiunea ei sacră, Kivi, Lupu Mavrocosti, Sofronie Leca reușesc să trăiască în profunzimea ce se ascunde în lucruri și să refacă echilibrul ontologic perturbat de venirea „intrusului”, a inginerului francez Antoine Bernard, pentru a exploata pădurea

⁶¹ Ivan Evseev, *op.cit.*, p.299.

Borzei „în interesul fabricilor de aeroplane cu care lucra și în vederea tratativelor cu guvernul român pentru instalarea unei uzine aici”. De altfel, Lupu Mavrocosti, „moșierul fantezist, cu accese de entuziasm și melancolie”, „om cumsecade”, dar cuprins câteodată de „neliniști și ciudățenii”, pasionat de aeronautică, interesat de „realizarea deplasării verticale a aparatului de zburat”, *ab initio* tergiversează amânarea contractului cu fostul său camarad de arme din timpul primului conflict mondial, pentru că, purtând în sânge sentimentul puternic al apartenenței la un neam a cărui vechime se pierde în negura istoriei și a timpului, este conștient că nu poate distruge un microunivers investit cu atributul sacralității:

„ – Concluzia este asta. În acest colț de lume s-a adăpostit, adus de vânturile întâmplării, un fragment dintr-o rasă care acum e complet dispărută. Deși acest pământ al Moldovei are proprietatea de a amesteca, a prefăce și a nivela complet toate stolurile de pasaj, ceva tot a rămas din vechii pecenegi. Au rămas cel puțin câteva nume, simboluri ale lucrurilor de odinioară. și a rămas sângele, care verifică o zicătoare înțeleaptă a localnicilor. Ca și localnicii de altfel, noi cei care avem sânge de demult nu prea ne bucurăm de înțelepciune, nici n-o prețuim. Viața e mai bună pentru noi când e împodobită de un vis ori de un cântec. De aceea zic eu să mai amânăm puțin afacerile și contractele”. „Amânarea” înseamnă pentru Lupu Mavrocosti ruperea de un nivel existențial și deschiderea spre esența universului uman în care trăiește, a lucrurilor, a naturii, a timpului și a spațiului mitico – magic. În universul existențial al actantului, Borza, un microcosmos în care se reflectă macrocosmosul, „are un drept”, mai mult decât oamenii. Creând o atmosferă mitică, Sadoveanu atribuie „dreptului” pădurii cu tot ceea ce cuprinde în ea o valență magică ce îi mărește calitatea de agent aflat în ofensivă asupra factorului agresiv, perturbator al ordinii și al unui străvechi ritm de viață. Edificatoare este secvența discursului românesc în care Antoine Bernard nu își mai găsește acul de cravată „cu un rubin mare cât o cireșă sălbatică”, lăsat pe o măsută albă de brad în construcția ridicată pentru el „în poiana din margine, care se chema a Curcanului”, ca să dirijeze mai ușor acțiunea de tăiere a frasinilor din Borza: „După inspecția lui de cinci minute, cu ochii plini încă de farmecul împrejurimii, domnul Bernard se întoarse ca să-și completeze îmbrăcatul, după metoda precisă, complicată și meticuloasă a civilizațiilor. După ce-și legă cravata la oglinda ovală căută acul cu rubin. Acul cu rubinul viu nu mai era la locul lui. Îl căută în preajmă, singur. Cercetă locul curat și destul de îngust. Cu o grijă în care se amesteca uimire și în același timp neliniște își reluă investigațiile, decimetru pătrat după decimetru pătrat. Nu mai era îndoială. Își amintea în chip absolut sigur că, la ieșirea pe ușă, privise piatra prețioasă lângă oglindă și lângă chei: așa încât se petrecuse ceva cu totul nenatural. Era un fapt extraordinar, petrecut în lume și la lumina zilei, într-un veac în care, orice ar spune meșterul Ifrim Dominte, sita nu sare de după sobă ca să deschidă babei Domnica ușa”. Episodul acesta, aparent inexplicabil, al dispariției acului de cravată cu rubin, va fi urmat de altele, nu mai puțin ciudate, precum dispariția brățării cu ceas de aur, refuzul lucrătorilor angajați pentru exploatarea pădurii de a mai lucra, abaterea furtunii asupra locului, numită de țărani „ploaia Borzei”, toate realizând scopul de „a neliniști rațiunea acelui oaspete nedorit”. Inamic al spațiului sacru, intrus într-o lume învăluită de credințe arhaice, de eresuri, „neamțul” – cum îl numesc țărani din Necșeni și viețuitoarele pădurii – „fiu și nepot de ingineri și oameni de afaceri”, aparține unei lumi supuse conveniențelor sociale,

conformismelor („ținea de un grup uman și de o lege neînduplecată, care-i ordona în ce chip să-și puie pe el hainele, cu ce ritual să treacă la masă, în ce oră fixă să se ducă la profesorul său, în ce zi și în ce clipă să îngenuncheze la un confesional”). El, omul modern, reprezentant al societății civilizate de la început de secol XX, îndepărtat de natură, ignorant al valențelor sacrale ale acesteia, nu poate cunoaște și înțelege lucrurile și întâmplările din jurul său decât pe cale rațională: „Partea principală este că un om în toată firea nu se poate lăsa nici influențat, nici abătut cu metode oculte din acțiunea ce și-a prescris. Pot cânta unei păduri poetice lăutarii; se pot înfățișa o clipă oameni bizari; o prințesă nostimă poate rosti căprioarelor ei pe jumătate domesticite stihuri; un prinț vizionar poate evoca genealogii și raporturi surprinzătoare între oameni și localități: esențialul este că banul investit trebuie să-și producă foloasele. Un om cu cap limpede va ști să puie toate pe drumul realităților”. Numai că, „drumul realităților” imaginat de Bernard nu va putea fi parcurs până la capăt, întrucât forțe mai presus de propria-i rațiune devin frâne existențiale în finalizarea interesului său financiar. Avertismentul lui Sofronie Leca, solidar cu spațiul căruia îi aparține, apărător neînfriecat și neînduplecat al istoriei ca mărturie a continuității neamului, al credințelor și eresurilor moștenite din străbuni, al miturilor ce conferă adâncime destinului oamenilor trăitori în și sub spiritul viu al Borzei, îl considerăm relevant:

„- Rezistența, domnule Bernard, o ai, cum e firesc, de la victimă.

- Adică vrei să spui că-mi rezistă elementele neînsuflețite.
- Negreșit. Bag de samă că dumneata vrei să-ți dai bine samă de ce este. Am înțeles că dumneata ești un om deosebit de pătrunzător. Te sfătuiesc să nu cauți inamici în oameni, ci în lucruri”.

Firește, pentru mentalitatea profană care atentează din motive pur economice, materiale la ordinea și echilibrul Lumii, acțiunea de apărare, de rezistență a lucrurilor nedegradate, potențate pe dimensiunea mitică, apare ca o filă de poveste, ca o fantezie menită, prin „joc”, să distorsioneze realitatea, raționalitatea:

„- Știi, prințesă, care-i părerea domnului Leca? se veseli inginerul, pe când Kivi revenea la locul ei. Părerea domnului Leca e că oamenii care-și fac apariția aici ori dincolo au un rol cu totul secundar. Rolul principal îl are Borza, cu tot ce este îndărățul ei, nehotărât și neexplicabil. Dovada întâia am avut-o când mi s-a distrus cabana. M-am închinat, deși nu sunt destul de convins.

- Cred că vor mai veni și alte dovezi, suspină Kivi. *Oamenii sunt elemente cu totul trecătoare; în Borza stau stihiiile veșnice(s.n.)”.*

Ființa umană supusă inexorabilei treceri deține rol de agent secundar, de intim colaborator al naturii ce-și păstrează forța, puritatea, propriul „cod” existențial ancorat în timpul mitic al începuturilor. Acestui „cod” i se circumscriu și oamenii locului, precum Kivi Mavrocosti, Sofronie Leca, Neculai Peceneaga, Liță Florea, vizitiul Norocel, baba Domnica, „ființă iscusită în meșteșuguri doftoricești și descântece”, dar și ȋiganii/lingurarii Borzei, ei preluând în ființa lor ceva din dimensiunea mitică a pădurii Borza, din spiritul viu și nepătruns al acesteia. Mai mult, acest microcosmos care este pădurea Borzei sublimează destinul celor aleși - Kivi Mavrocosti și Sofronie Leca – care își vor împlini iubirea, asigurând pe treapta timpului continuitatea unor

neamuri, eliberate, prin ei, de „vina transistorică”, dar și continuitatea rânduielilor străvechi sub ocrotirea „stihilor veșnice” ale Borzei.

Completând mitul pădurii, mitul împlinirii iubirii își găsește expresia poetică încărcată cu noi semnificații, în „povestea” sadoveniană a *Noptilor de Sânziene*.

III. LUMEA DE SIMBOLURI A *NOPTILOR DE SÂNZIENE*

Personajele romanului, în marea lor majoritate, exceptându-l pe inginerul francez Antoine Bernard - imagine a unui alt univers uman, degradat în relația cu sacrul, cu natura, interesat mai mult de dimensiunea economică, materială a existenței - , dar și codrul Borzei care primește atributele unui veritabil personaj mitic, sunt îmbrăcate de Sadoveanu în haina simbolului.

Pădurea, în general „simbol asociat templului natural, freneziei și exuberanței vieții, dar și spaimelor, pericolelor, rătăcirilor sau morții”⁶², devine în romanul sadovenian un microcosmos, un spațiu al sacrului coborât în imanență, un labirint în care eroii (Peceneaga, Kivi, Lupu Mavrocosti, Sofronie Leca) nu se rătăcesc, pentru că ei sunt „cei aleși”, cei cărora le este permis ca, prin inițiere, să ajungă pe o treaptă superioară a cunoașterii.

Pădurea Borzei, în care „stau stihiiile veșnice”, devenind ea însăși personaj în conflictul cu cei care încearcă distrugerea echilibrului dat, este simbol al existenței în formele ei ancestrale, al forței capabile să respingă orice schimbare situată în afara legilor străvechi ale pământului investit cu sacralitate.

Pădurea Borzei este un spațiu mitic, sacru, benefic pentru oamenii care trăiesc în apropierea ei, influențându-le destinul și potențând iubirea dintre Kivi și administratorul moșiei, Sofronie Leca. Ea acționează asemenea unui duh, unei zeități a locului, creând, ca orice „ființă mitică”, scenarii care au drept rol îndepărtarea inginerului Bernard - venit să taie frasinii pentru o fabrică de avioane -, deci a factorului exterior generator de dezechilibru, de haos, a celui care poate afecta ritmul existențial ancestral al unei comunități, al unui neam. În esență, acțiunea străinului reprezintă un gest de profanare a elementelor sacre ale unui univers uman ancorat în mituri, credințe și eresuri. Potrivit opiniei lui Alexandru Paleologu, Borza este „tipul pădurii ca epifanie a vieții cosmice latente, (...) și ca manifestare a unei conștiințe imanente. Forțele latente ale pădurii se declanșează, «mobilizându-se» am putea spune, într-o serie de acțiuni ce par și chiar sunt deliberate, cu o finalitate precisă, ca efect al unei voințe conștiente”⁶³.

La fel ca în mituri, ca în basmele noastre populare, pădurea este în romanul *Noptile de Sânziene* un loc intermediar, un spațiu de trecere din lumea aceasta în „lumea cealaltă”: „În

⁶² *Ibidem*, p.352.

⁶³ Alexandru Paleologu, *Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu*, Editura Cartea Românească, București, 1978, p. 192-193.

sfârșit, când se opri brusc și se întoarse la dreapta, inginerul văzu pâraul lunecând cu repeziciune pe stânci lustruite. De aici venea fâșăitul care se deșteptase dintrodă în codru. La douăzeci de metri în sus, în locul de unde ieșea duruitoarea, vâgăuna era așa fel astupată de vegetație, încât nu putea pătrunde pasere. Era vădit că acel punct stătea neviolat de la începutul așezării. Deasupra vâgăunii astupate de vegetație se mai ridica un părete de stâncă, pe care se prelingeau umezeli înghețate în colori și deseneuri bizare. Fără să aștepte nici o explicație, domnul Bernard cunoscuse numaidecât porțile. Bătea în ele soarele. Cu puțină imaginație și cu multă bună voință, putea oricine să le dea, în lumina neconținut schimbătoare, forma cea mai potrivită pentru o trecere în planul invizibil. Localnicii spun foarte potrivit: „tărâmul celălalt”.

Prin urmare, pădurea Borza, care devine personaj emblematic în romanul sadovenian, este spațiul sacru al unei lumi puternic ancorate în mit, este un spațiu tainic, apărător al cutumei și al valorilor ei ancestrale, este tărâmul arhetipal al strămoșului mitic, în care numai cei inițiați pot avea acces și pot dezlega taine ale cunoașterii, ale ființării într-o devenire. Pădurea Borza este simbol al cunoașterii, al misterului vieții, al înțelepciunii.

Unul dintre personajele emblematice ale operei este Kivi, sora lui Lupu Mavrocosti, prințesă coborâtore din neamul vechi al pecenegilor, cuprinsă și ea de ciudățeni ca și fratele său, un fel de fată a pădurii care protejează căprioarele, vorbește cu ele și se împrietenește cu veverițele, cu țările. Kivi este, prin redimensionarea mitului, un fel de „Sânziană” care trăiește în intimă coalescență cu natura.

Lupu Mavrocosti, stăpânul de la Necșeni și al codrului Borza, este stăpânit la început de „mania descoperirilor în aeronautică” și urmărește „realizarea deplasării verticale a aparatului de zburat”, pentru a lăsa loc, treptat, pe parcursul evenimentialului, dorinței de a descoperi comoara ascunsă de strămoșul său peceneg, Costea Negru. El reprezintă catalizatorul declanșării faptelor, căci dorește să îi cedeze inginerului Antoine Bernard dreptul de a exploata codrul Borzei, pentru a-și redresa averea diminuată de fanteziile sale aeronautice. Însă, treptat ajunge el însuși să fie solidar cu pădurea pe care o stăpânește și cu oamenii acelor locuri, anulând în cele din urmă încheierea contractului. La fel ca părinții și străbunii lui, are de ispășit vina de a-i fi uzurpat în drepturi pe oamenii moșiei moldave.

Numele său trimite la animalul totemic al dacilor, la animalul real sau mitic cel mai prezent în calendarul popular, căci 35 de zile sunt consacrate lupului din cele 50 de zile de sărbătoare ale calendarului babelor, așa cum subliniază I. A. Candrea în *Iarba fiarelor. Studii de folclor*. Lupul reprezintă un simbol al focului, al luminii și este o ființă ambivalentă, feroce, satanică, pe de o parte, iar, pe de altă parte, una benefică, luminoasă⁶⁴. Prezența destul de numeroasă a numelui Lupu și a derivatelor lui – iar în roman numele aparține prințului Mavrocosti, dar fusese și al tatălui său – este explicată de George Coșbuc prin „schimbarea numelui adevărat (calendaristic) al copilului cu cel al animalului care e spaima duhurilor rele, ale întunericului, care umblă prin lume ca nori întunecoși cu forme fantastice de stafii și zmei și câte arătări de spaimă”⁶⁵. Nu

⁶⁴ Cf. Ivan Evseev, *op. cit.*, p.257.

⁶⁵ George Coșbuc, *Elementele literaturii populare*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1986, p.245.

întâmplător Sadoveanu optează pentru a atribui numele Lupu unuia dintre actanții cărții, personajul împrumutând ambivalența totemului: ferocitate și bunătate, ciudățenie, singurătate și spirit de solidaritate, bucurie de a trăi.

Pădurea cu aerul ei misterios, Peceneaga, Kivi, Sofronie Leca, îl vor ajuta să devină un inițiat, pregătit pentru întâlnirea cu strămoșul mitic.

Personajul căruia autorul îi conferă cea mai profundă valență mitică este pădurarul Peceneaga, un cunoscător al tainelor naturii, singurul căruia îi este permis în prima noapte de Sânziene să participe tăcut la soborul animalelor. El este un *genius loci*, „o zeitățe singuratică și-n stare de veghe”⁶⁶, un duh silvestru, o ființă cu gesturi primare, integrată perfect cadrului natural în care trăiește. Nota de mister, definitorie pentru acest personaj simbolic, mărește misterul pădurii în care își duce existența solitară și cu care se află într-o legătură tainică, sacră. Asemenea eroilor mitici, renunță la siguranța lumii sociale, pentru a trăi în adâncurile Borzei, unde are acces, ca orice inițiat, la misterele ale existenței, ale naturii, ale legăturii cu strămoșii și de unde este posibilă redimensionarea relației cu sinele, cu ceilalți.

Personajele din roman, fie că este vorba de actanți, de personaje secundare sau episodice, dețin, cum subliniază M. Ungheanu, „funcții – simboluri”⁶⁷, sunt memorabile, sunt reprezentări ale unei lumi care trăiește respectând legile nescrise, legile sacre ale vieții de început. Liță Florea, Marandache, vizitiul Norocel, baba Domnica, „ființă iscusită în meșteșuguri doftoricești și descântece”, ȝiganii/ lingurarii Borzei au transferat în ființa lor ceva din misterul, din forța ancestrală și aura mitică a pădurii păstrătoare a formelor și a forțelor ancestrale.

IV. CONCLUZII

În romanul *Noptile de Sânziene*, Sadoveanu redimensionează mitul pădurii, al împlinirii iubirii, al cunoașterii la care ființa umană poate avea acces numai prin inițiere și prin păstrarea nealterată a valorilor cutumiare, arhetipale.

Destinul ființei umane este circumscris legilor nescrise, strămoșești, pe care le apără nu doar oamenii locului, ci și pădurea care primește atribute ale sacrului.

Sadoveanu coroborează elementul realist cu inexplicabilul, cu misterul, și rațiunea economică a omului societății moderne de la începutul secolului al XX-lea cu logica mitului, cu păstrarea dimensiunii arhaice a unui univers uman care nu poate accepta distrugerea lucrurilor, a naturii cu încărcătură divină.

În *Noptile de Sânziene*, „carte de inițiere și ceremonial”⁶⁸, ca și în *Creanga de aur*, *Paștile blajinilor*, scriitorul se întoarce în orizontul arhetipului sacru, relevând că în fiecare poveste se ascunde un adevăr ce nu poate fi revelat decât prin încercarea de anulare a elementului civilizator, distrugător și prin asigurarea continuității unui neam dincolo de timp și de istorie.

⁶⁶ M. Ungheanu, *Arhipelag de semne*, Editura Cartea Românească, București, 1975, p.12.

⁶⁷ *Idem*, *Pădurea de simboluri*, Editura Cartea Românească, București, 1973, p.117.

⁶⁸ *Ibidem*.

BIBLIOGRAFIE

a) Opera:

- Mihail Sadoveanu, *Opere*, vol.12, ESPLA, București, 1958.
- Mihail Sadoveanu, *Noptile de Sânziene*, Editura Minerva, Postfață și bibliografie de C. Stănescu, București, 1979.
- Mihail Sadoveanu, *Noptile de Sânziene. Paștile blajinilor*, Prefață și tabel cronologic de Mircea Braga, Editura Minerva, București, 1980.

b) Referine critice:

- Abrudan, Elena, *Structuri mitice în proza contemporană*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2003.
- Albérès, R.-M., *Istoria romanului modern*, În românește de Leonid Dimov, Prefață de Nicolae Balotă, Editura pentru Literatură Universală, București, 1968.
- Băileșteanu, Fănuș, *Introducere în opera lui Mihail Sadoveanu*, Editura Minerva, București, 1977.
- Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ediția a II-a revăzută și adăugită, Ediție și Prefață de Al. Piru, Editura Minerva, București, 1982.
- Ciopraga, Constantin, *Mihail Sadoveanu. Fascinația tiparelor originare*, Editura Eminescu, București, 1981.
- Ghinoiu, Ion, *Obiceiuri populare de peste an. Dicționar*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1997.
- Glodeanu, Gheorghe, *Poetica romanului interbelic. O tipologie posibilă*, Ediția a II-a, Revăzută, Editura Ideea Europeană, București, 2007.
- Kernbach, Victor, *Universul mitic al românilor*, Editura LUCMAN, București, f.a.
- Manolescu, Nicolae, *Sadoveanu sau utopia cărții. Eseu*, Editura Minerva, București, 1993.
- Negoîtescu, I., *Istoria literaturii române. 1800-1945*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1992.
- Oprîșan, I., *Opera lui Mihail Sadoveanu*, vol.I, *Natură-Om-Civilizație în opera lui M. Sadoveanu*, Editura Minerva, București, 1986.
- Paleologu, Alexandru, *Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu*, Editura Cartea Românească, București, 1978.
- Ruști, Doina, *Dicționar de teme și simboluri din literatura română*, Ediția a II-a

- revăzută și adăugită, Editura Polirom, Iași, 2009.
- Tomuș, Mircea, *Mihail Sadoveanu. Universul artistic și concepția fundamentală a operei*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1978.
- Ungheanu, M., *Pădurea de simboluri*, Editura Cartea Românească, București, 1973.
- Ungheanu, M., *Arhipelag de semne*, Editura Cartea Românească, București, 1975.
- Vlad, Ion, *Cărțile lui Mihail Sadoveanu*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1981.

Valorificări mitice în dramaturgia lui Lucian Blaga - *TULBURAREA APELOR*

Mitul lui Isus-Pământul

În *Istoria dramaturgiei române contemporane*, Mircea Ghițulescu apreciază că în opera teatrală blagiană „*Drumul de la Zamolxe la Tulburarea apelor este «progresul» de la certitudine la îndoială*”⁶⁹. Legată de piesa de debut prin tema coborârii sacrului în natură, în profan, drama în șase tablouri *Tulburarea apelor*, scrisă în 1922, însă publicată un an mai târziu, în 1923, la Cluj, reliefează semnificațiile metafizice ale existenței, autorul folosind drept fond al evenimentialului epoca de expansiune a reformei luterane din veacul al XVI-lea. Conflictul dramatic se dezvoltă pe un dublu nivel: unul exterior, între eresuri și credințe de factură religioasă și altul de profunzime, în lăuntrul conștiinței, în adâncimile „*tulburate*” ale ființei unui preot dintr-un sat transilvănean, personaj actant, denumit generic, în manieră expresionistă, Popa. Personajele exponențiale, Popa, Nona și Moșneagul, întruchipează, cum afirmă Tudor Vianu, „*simboluri în acțiune*”⁷⁰. De aceea, ele nu sunt individualități, rolul lor în acțiune fiind de a sugera drama unei experiențe umane, experiență a căutării și a cunoașterii de sine, care în cele din urmă va determina o recrudescență a religiozității.

În acest amestec de „*poem faustian și de dramă ibseniană*”⁷¹, care e *Tulburarea apelor*, evenimentialul, situat sub zodia misterului existenței, se decantează în mit. Spațiul dramatic, al jocului, este cu predilecție un spațiu închis („*o odaie țărănească*”, „*laboratorul alchimistului Wolf*”) în cinci din cele șase tablouri ale piesei, sugerând însăși limita umanului. Se cuvine precizat că spațiul închis, loc al mistuirii lăuntrice și al consumpției celor mai puternice tensiuni umane, nu este la Lucian Blaga un spațiu angoasant ca în teatrul absurdului (de exemplu), ci un spațiu care permite deschiderea, pentru că însuși demersul dramaturgului este ideatic, depășind sensurile realității imediate, prin adâncirea și plasarea lor în orizontul metafizic. Doar în tabloul al treilea, intitulat *Moștele*, spațiul este deschis: „*Tocmai în față – curtea Popii – în continuare spre stânga cimitir cu morminte acoperite cu iarbă verde – cruci de lemn și de piatră. În dreapta e un colț, al casei, cu pridvor și trepte, o fereastră spre curte – sub ea se vede gârliciul pivniței. Mai departe, în fund,*

⁶⁹ Mircea Ghițulescu, *op. cit.*, Editura Albatros, București, 2000, p. 95.

⁷⁰ Tudor Vianu, *Teatrul d-lui Lucian Blaga*, în *Scrieri despre teatru*, Editura Eminescu, București, 1997, p. 184.

⁷¹ G. Călinescu, *Lucian Blaga*, în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, București, 1982, p. 880.

gardul cimitirului, pădure și munți. În fața pridvorului tremură un mesteacăn". Alegerea spațiului deschis și detaliile de decor sunt sugestive pentru relevarea ideii tabloului: „eterna necesitate” a ființei de a-și regăsi identitatea și de a da un sens acesteia. Străvechea credință populară despre Isus și învierea lui se sublimează poetic în mitul lui *Isus-Pământul*, ilustrare a conceptului numit de Mircea Eliade „creștinism țărănesc”. Pentru revelarea acestui concept și a eternelor îndoieli, incertitudini care bântuie dintotdeauna conștiința omului religios, autorul a închipuit situația dramatică din *Tulburarea apelor*, construită pe verticală ca în toate piesele blagiene. Organizarea poematice a dialogurilor și intensa metaforizare a limbajului conferă lirism textului, care însă nu mai este la fel de accentuat ca în *Zamolxe*.

Prin temă – lupta între vocația religioasă și chemarea ancestrală a sângelui, a trupului –, textul lui Lucian Blaga se apropie de piesa lui Paul Claudel, *Cumpăna amiezii* (1948). Întalnirea Popii cu Nona ca și cea a lui Mesa cu Ysé transformă existența personajului central într-un adevărat torent. Într-un timp circular, specific spațiului închis – „o odaie țărănească” având „vatra într-un colț” –, sub zodia așteptării, se consumă zbuciumul lăuntric al unui preot înfometat „de soare”, „tulburat” chinuit de „visuri de lup bolnav” și cu trupul ros de „taina cărnii”. Transmutarea valorilor în universul moral al personajului angajează întreaga lui ființă cuprinsă de incertitudini: „Dacă-aș pleca, aș ști poate totul. / Dacă rămân, aș avea poate totul”. Oscilația este, deci, între *a cunoaște* și *a iubi* și corespunde unei transformări a elanului vital. Ființa lui se caută, căci a „ucis altarul” vechii credințe, se regăsește în dorința de a fi „haiduc” al unei noi religii și proiectează din nou universul interior („În cupe de patimi vreau să-ți culeg / privirile – / și cu palmele vreau să-ți ating jocul afurisit, / Nona, Nona!”) și lumea: „Lumina înaltă, / lumina sălbatică, / lumina din Vitenberg / pătrundă în stânilor acestor plaiuri străvechi. / Rouă nouă să cadă / pe creștetul munților! / Oameni cu sufletul slobod. / – să crească pe poteci, / rumeni ca florile, deschiși ca florile, / tăcuți ca florile”. În fața acestui „duel” între conștiință și trup, între noua chemare pe care nu o poate nesocoti și patima cărnii se simte în ființa lui o dorință ciudată de integralitate. Este dorința „eternei reîntoarceri” spre un alt început, este transmiterea elanului din pasiv în activ. De aceea, sub un orizont ontic înnoit, care să elimine interdicțiile oricărei dogme, „omul va fi tânăr odată și slobod ca Elohim peste ape!”.

Apusul soarelui este maturitatea unei zile, este sinestezia ființei: „Un vânt a început să bată cerul în piept. / Când soarele va apune / norii vor fi roșii ca părul tău, Nona! / Acum aștept. / Și-ar trebui să cânt”. Nona, „cu părul spulberat de furtuni”, „taină crescută la rădăcinile munților”, reprezintă pentru sufletul chinuit al preotului o chemare peste puțință de nesocotit.

Echilibrarea tonalității grave cu nota umoristică, autorul o realizează exemplar la sfârșitul primului tablou prin introducerea pe scenă a Omului cu cercel. Conceput în manieră expresionistă, „Omul cu cercel în ureche, un țăran mărunț și spânatic”, este un personaj cu statut spectacular. În universul simbolurilor, acesta poate fi însăși proiecția conștiinței tulburate a Popii, imaginea dinamică, deformată, a voinței adormite în patima sângelui. Omul cu cercel este simbolul unei vechi forme de angajare („Avem o fântână spurcată, / te-am ruga să ne ții o slujbă de curățire”) și de supunere față de o orientare morală: „Ne-ai luminat, Părinte, e-adevărat, / dar legea e veche. / Ne-ai luminat așa de mult/ că azi nu mai știm ce e de Dumnezeu lăsat/ și ce e de la Dracu. / O,

o, – și nu e bine așa. / Astea ți le spune un om cu cercel în ureche. / De-un an în sat te-am adus, / dar până azi nu ne-ai zidit biserica/ precum ne-ai spus”.

În clipa de chinuitoare așteptare pe care o trăiește Popa, apariția oarecum misterioasă a Omului cu cercel prevestește confruntarea dintre două voințe: una (Nona) care vrea să tulbure apele „*ca îngerul domnului*” și să domine și cealaltă (Popa) care vrea să se avânte și să schimbe totul.

Conflictul *in crescendo* este în interioritatea eului. Ritmul dinamic al tabloului al doilea, ***Fiica pământului***, este impus de ritmul interior al personajului actant, Popa. „*Jocul*” Nonei devine catalizator al alchimiilor sufletești ale eroului. Reîntâlnirea preotului cu misterioasa Nona înseamnă deopotrivă bucurie și povară. Subjugat „*jocului*” Nonei, preotul cu mințile tulburate e incapabil să se arunce afară din sine pentru a se regăsi și pentru a se elibera de dubla ponderabilitate: ceea ce în el este „*pământ*”, chemarea trupului, și amintire, „*biserică*”:

„Popa

Nona, mi-e sufletul greu.

(Se-ncovoaie chinuit)

De când ai intrat fâlfâitoare în viața mea

mă zbat

între îndrăzneli ce scutură turlile cerului

și între temeri de copil -

(Șoptind:)

Din potire-aș putea

sânge de Dumnezeu să arunc în țărână -

și totuși carnea mea tremură.

Câteodată iau capul cânelui meu între palme,

mă oglindesc în ochii lui -

și simt: i-e milă de mine că-s om.

Pașii se opresc, mă caut în zare: unde merg?

Mă caut în pulberea drumului,

și printre hârburi de cer: cine sunt?

Vezi Nona, acum sunt trist,

acum sunt foarte trist,

și totuși dac-ar fi iarbă verde aici în jur

aș putea să joc desculț și nebun în fața ta.

Tu m-ai privi,

dar jocul meu ar fi așa de trist

C-ar stârni plângere”.

Personajul cel mai bine conturat al piesei este Nona, proiecție a elanului vital, o bacantă dezlănțuită, care vine „*De nicăieri și de pretutindeni*”, „*râzând în taine*”. În ea se împletesc șăgălnicia tinereții și demonismul mistuitor. Nona este personificarea perfectă a setei dionisiace de viață, singurul personaj feminin din teatrul lui Lucian Blaga cuprins de demonia care o singularizează, o individualizează. Măreția acestei eroine se desfășoară în exterior. Valabilă ni se pare și astăzi una dintre afirmațiile făcute de Ion Breazu în urmă cu aproape nouă decenii: „*Mare trebuie să fie artista care ar putea pătrunde în toate bogatele ascunzișuri ale acestui personaj și i-ar da ritmul sălbatic, aproape ireal, care zvâcnește în sângele ei*”⁷². Popa trăiește scenic prin Nona, un fel de Mephisto feminin „*în descendența lui Nietzsche, după care Răul nu provoacă oroare, ci fascinație*”⁷³.

În teatrul lui Blaga și, poate, în întreaga noastră dramaturgie, Nona este o creație unică, personalizare a nietzscheanului „*Dincolo de bine și de rău*”. Ea e flacăra-forță, proiecție a voinței și a sângelui „*viciat și spumos*”, hotărâtă să răspândească, prin intermediul preotului, lutheranismul, adică ceea ce îngăduia omului să se întoarcă spre sine însuși, să devină el însuși natură, ființă eliberată de dogmatic:

„Nona

⁷² Ion Breazu, *Tulburarea apelor (dramă)*, în *Studii de literatură română și comparată*, vol.II, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1973, p.231.

⁷³ Mircea Ghițulescu, *op. cit.*, p. 95.

(...)

(Își pune Catehismul în căciulă.)

Omul a ieșit din carnea sa ca să intre în biserică; Luther face drumul întors: iese din biserică pentru ca să reentre în carnea sa”.

Pentru Nona, numai din acest punct de vedere viața este valorizare. Rolul din misterul despre căderea îngerilor din cer, despre care îi menționează Popii că l-a jucat pe scena teatrului cetății, subliniază dimensiunea ființei sale. Este „*fiica pământului*”, simbol al materiei, al carnalului, al teluricului dezlănțuit, flacăra mistuitoare de energie, ce *luminează* viața subterană a preotului sfâșiat de îndoieli. Atrăgându-l în *jocul* ei năvalnic, Nona vrea de la acesta o adeziune, o *faptă* imediată, pe care i-o va cere mai târziu: incendiarea bisericii.

Focul iubirii pentru Nona, care urcă în cugetul și trupul preotului, devine semnul unei existențe sufocate. Ideea este materializată către finalul celui de-al doilea tablou, odată cu apariția în scenă a Moșneagului asupra căruia se revarsă, cu pornire sălbatică, „*furia neputincioasă*” a Popii. Autorul împinge trăsăturile interiorului spre exterior, creând o imagine de remarcabilă teatralitate:

„Popa

(...) *Nona!*

(Popa se întoarce, ia biciul de pe masă și strângând din dinți, îl învârtă tremurând. Câteva clipe după aceea se deschide ușa din fund și intră Moșneagul. Popa se repede și, fără de-a zice ceva, îl lovește cu biciul, descărcându-și pe spatele lui chinuit și furia neputincioasă.)

Moșneagul

(blând)

Nu mai da, părinte!

Popa

(îl lovește fără întrerupere și urlă, întunecat ca din pământ)

Nona!

Moșneagul

(cu aceeași blândețe)

Nu mă mai lovi. Lasă-mă.

Ți-am greșit ceva? Nu m-ai văzut de ani. Doare, părinte.

(Prinde curelele cu mâinile, se freacă la ochi și privind curelele, vede ceva.)

Ce noapte! A cui e biciul? ”.

Această replică a Moșneagului are menirea de a aduce prima oară în lumină conștiința preotului. *Jocul Nonei* constituie pentru personajul actant al dramei o primă treaptă a inițierii, sub semnul focului. Întâlnirea cu Moșneagul va însemna o nouă etapă a inițierii, dar, de data aceasta, sub semnul Luminii. Nona și Moșneagul sunt catalizatorii care marchează principalele momente evolutive ale eroului, sunt voci ale conștiinței. În 1940, Lucian Blaga mărturisea că plăsmuise în piesa „*în care acționau preoți contaminați de duhul reformațiunii, un personaj misterios; acest personaj întrupa niște crezuri, sau mai bine zis niște erezuri de o vădită similitudine cu modurile populare...*”⁷⁴. Însă, prin înțelesurile pe care le revelă, acesta reprezintă mai mult decât atât. El este Omul profunzimilor și al unei deveniri, este acel înalt spirit care caută să personalizeze cunoașterea, să-și personalizeze credința. Ca și în *Zamolxe*, se simte străbătând în Moșneagul nostalgia lui Lucian Blaga pentru starea de inocență specifică lumii mitice și pe care lumea modernă a pierdut-o, așa cum omul aflat la maturitate și-a pierdut inocența odată cu îndepărtarea de universul copilăriei. Deci, regăsirea ei e posibilă numai prin gândirea mitică. În spiritul caracteristic creatorilor populari, dramaturgul proiectează ființa într-un univers mitic, unde poate să comunice cu tainele firii.

Moșneagul este asemeni aparițiilor misterioase din basmele noastre populare, cu înfățișare de bătrâni, spiritul bun și nobil al pământului, un clarvăzător, un *fenomen*, prin care se reflectă conștiința Popii, dar și neliniștea, încătușarea lui. Prevestește arderea bisericii și aruncarea în flăcări a Nonei:

„Moșneagul

Nu e nimic. Numai noapte. Lumină izbucnește din

înălțime. Stai... se vede mai bine. Acum e o biserică –

arde –

⁷⁴ *Începuturile și cadrul unei prietenii*, în „Gândirea”, 1940, nr.4, p. 226.

Popa

Unde? Unde?

Moșneagul

Dă-mi biciul!

(Prinde biciul și ghicește în el ca într-o palmă.)

E o goană de oameni.

Oamenii duc un clopot...

Dacă privești mai bine, nu e clopot. - E o femeie –

Oamenii o aruncă – în flăcări! – De ce trebuie

totdeauna să văd? ”.

Ființa cu aură mitică a ereticului Moșneag e încărcată de magic. În curelele biciului ghicește ce se va întâmpla și, ca într-o viziune, încheagă destinul eroului. Cu „*calm mirabil*”⁷⁵ mărturisește că ceea ce vede se-ntâmplă și ceea ce spune este. Trăsăturile fizice, care ne amintesc de sfinții dintr-o pictură bizantină, relevă o castitate aproape sacerdotală, dimensiunea lui spirituală: părul e umplut de „*argint*” țesut de „*păianjenii vremii*”, iar mâinile „*străvezii*”, simbol al desăvârșirii. Făptura lui este parcă forma unei transcendențe revărsate în ea. Acest „*Ochi al lumii*” vine „*la timp*”, cu mers de destin, în existența Popii:

„Moșneagul

Părinte, mai înainte m-ai lovit cu biciul peste cap. Ai spus apoi că nu știi pentru ce ai dat. Te chinuie norocul, și-ai fi plesnit pe oricine. Atunci am venit tocmai la timp – nu-i așa? Altfel ai fi biciut pe altcineva, sau poate-ai fi scuipat pământul, ca tâlharii pe Isus. Părinte, vreau să ne bucurăm împreună, că am venit la timp”.

Clipa iubirii pentru Nona a marcat existența actantului care, simbolic, l-a biciut pe Moșneag, pentru a-și nimici propria neputință și dezordine interioară, morală. Prin Moșneag, clipa cunoașterii va marca un destin în devenire.

⁷⁵ Lucian Blaga, *Luntrea lui Caron*, ed.cit., p.315.

Răsăritul de soare anunțat de Moșneag la finalul tabloului al doilea, care marchează timpul circular al evoluției evenimentialului, simbolizează clipa conștiinței libere a cărei substanță degajă în jur lumina blândă și caldă care ne aduce aminte de lumina din creația lui Schelley, pregătind astfel atmosfera calmă, de poezie și magie a tabloului al treilea, intitulat *Moaștele*. În prim plan este proiectat mitul despre învierea lui Isus, mitul lui Isus-Pământul. Ca și *Zamolxe*, teocentrismul este substituit cu antropocentrismul, existența este sublimată în sacru, nu prin urcarea umanului în transcendent, ci prin procesul invers, de coborâre a divinului în natură. Așa cum afirmă Eugen Todoran, „«crezul» Moșneagului este deci un panteism primitiv, o credință păgână pentru exprimarea «naturii pământești» a lui Isus, pe care dogmele bisericești, prin taina întrupării, au transformat-o în «mister»”⁷⁶. „Ereziei” personajului său, Lucian Blaga îi atribuie „perspectiva sofiancă”, adică o viziune transfigurată a realității. În *Spațiul mioritic*, filozoful culturii notează că spiritualitatea ortodoxă, ca și alte spiritualități creștine, este „bipolară”, adică „orientată spre două puncte extreme: spre «transcendență» și spre «vremelnicie»”⁷⁷. Cu privire la cele două orientări, conturate atât de diferit în lumea ortodoxiei față de alte spiritualități, autorul precizează că „în cadrul «vremelnicie» duhul ortodox își îndreaptă preferințele spre categoriile și lotul organicului”, iar «transcendentul» e închipuit ca fiind coborât în lumea văzută ca un „receptacol”⁷⁸.

În *Tulburarea apelor*, dramaturgul atribuie suficientă libertate interioară „ereticii” Moșneag, pentru a articula o viziune metafizică panteistă a lumii, desprinsă din „duhul eresului popular”⁷⁹. La bază stau colindele și ritualurile din unele sate românești, reminiscențe ale miturilor despre zeificarea pământului: „Există regiuni sau văi de țară pe unde plugarii noștri spun că pe boaba de grâu este întipărită fața lui Hristos. Prin unele părți ale țării, când bate ceasul secerișului, țăranii lasă din orice holdă câte-un smoc de spice nesecerat sau necosit: se păstrează în atari credinți și obiceiuri rămășițe din străvechi rituri păgâne ale fertilității: țăranii numesc astăzi un asemenea smoc de spice barba lui Hristos. Circulă prin țară colinde și credinți în care grâul e numit trupul lui Hristos. La fel, vinul este socotit sângele lui Isus. Grâul și vinul sunt cinstite ca elemente sacre; ele sunt privite nu ca părți ale naturii, ci ca părți obârșite în trupul lui Hristos”⁸⁰.

Deci, gândirea liberă a omului din popor a transferat „misterul sacramental” într-un mit al naturii, care este completat de Lucian Blaga cu mitul despre învierea lui Isus sau mitul lui Isus-Pământul. Din bogatul tezaur folcloric românesc, poetul „luminii” a reținut acele creații și credințe care se pliau pe sensibilitatea lui și care, totodată, i-au confirmat credința despre vocația creatoare a poporului.

⁷⁶ Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mitul dramatic*, Editura Facla, Timișoara, 1985, p. 156.

⁷⁷ Lucian Blaga, *Opere*, vol.9, *Trilogia culturii*, ed. cit., p. 253.

⁷⁸ *Ibidem*, pp. 253-254.

⁷⁹ Lucian Blaga, *Isus-Pământul*, în *Luntrea lui Caron*, ed. cit., p. 527.

⁸⁰ *Ibidem*, pp. 525-526.

În eseu *Isus-Pământul*, rămas multă vreme în manuscris⁸¹, Lucian Blaga nota că ne putem lesne imagina ridicându-se, în condițiile istorice vitrege ale Transilvaniei secolului al XVI-lea, când Reformații duceau o luptă aprigă mai ales împotriva eresurilor, un gânditor „din plămada anonimă a poporului”, în a cărei conștiință „s-ar fi declanșat actul creator de metafizică”⁸². Viziunea măreață și adâncă a unui spirit ortodox care se îndoia de mitul evanghelic al Învierii ar fi putut fi aceasta: „*Isus a fost răstignit și a murit; Isus ca întrupare omenească murea, dar în clipa morții, sufletul său se întrupa din nou; pământul, văzduhul, cerul, lumea toată deveneau trupul lui Isus. În clipa când Isus murea, lumea de argilă, cu toate ale sale, dobânda un suflet, un suflet divin. Prin această reîntrupare cosmică a sufletului lui Isus, pământul devenea Isus-Pământul, văzduhul devenea Isus-Văzduhul, lumea devenea Isus-Lumea. Cu o asemenea viziune, călugărul nostru imaginar ar fi lărgit și ar fi spiritualizat doar perspectiva țăranului care pe boaba de grâu vede fața lui Hristos. Învierea și Înălțarea lui Isus, povestite în cele patru evanghelii n-ar fi fost pentru călugărul nostru decât o alegorie a reîntrupării lui Isus în corpul cosmic. De când Isus a murit, noi, oamenii, noi toți, am trăi, nu simbolic, ci realmente prin sufletul său care animă fir de nisip și stea, strop de rouă și om. Când umblăm prin țărână sau trecem prin vad, umblăm și trecem prin euharistie. Trup și sânge hristologic ar fi toate stihiiile*”⁸³.

Ideea ivirii unei asemenea viziuni panteist-creștine în spațiul românesc, sub orizontul de așteptare al unui tulburat Ev mediu, atât de firească în concepția blagiană, apare transpusă poetic în *Tulburarea apelor*. Textul dramatic fiind, cum autorul însuși considera, o pluralitate de euri, Moșneagul reprezintă vocea auctorială, una dintre ipostazele subiective ale creatorului, ca și Zamolxe, Meșterul Manole, Noe și Anton Pann. Personajul este un creator pentru că în „*orizontul misterului*” existențial recrează Cosmosul Ființei ce devine „*receptacol*” al sacrului:

„Moșneagul
Isus e piatra,

Isus e muntele,

totdeauna lângă noi – izvor limpede și mut,

totdeauna lângă noi – nesfârșire de lut.

Fără cuvinte cum a fost pe cruce
Isus înflorește-n cireși

⁸¹ Textul a fost publicat post-mortem, în 1969, în paginile revistei „Luceafărul”, nr. 27, apoi în vol. Lucian Blaga, *Isvoade*, Ediție îngrijită de Dorli Blaga și Petre Nicolau, Editura Minerva, București, 1972, pp. 212-217 și ulterior în vol. Lucian Blaga, *Luntrea lui Caron*, Editura Humanitas, București, 1990 și 1998.

⁸² *Ibidem*, p. 526.

⁸³ *Ibidem*, p. 526-527.

și rod se face pentru copiii săraci.
Din flori îl adie vântul peste morminte,
el pătimește în glie și pom –
o răstignire e în fiecare om –
și unde privește Isus moare și-nvie.
C-o singură moarte
cine poate fi mântuitor?
C-o singură moarte
cine ne scapă de ispititorul negru din pustie? (...)”.

„Pământul tot e trupul său, și noapte și zi umblăm prin eucaristie”.

Este abolită schisma, dogma și revelată transfigurarea sofianică a mitului Christic, sacralitatea disipându-se în „*natura ca biserică*”. „*Erezia*” Moșneagului care ia țărână în palme jucându-se cu ea și care nu se roagă niciodată, pentru că „*Totul e rugăciune*” reprezintă în plan simbolic, o redimensionare la nivel ontic a Ființei. De aici, inocența Omului, starea de „*uitare*” și trăirea metafizică a perihorezei, pe o dimensiune care se verticalizează înlăuntrul conștiinței, în scopul Ființării:

„Moșneagul

Nu - nu - nu mai pot vorbi. Nu e nimenea să mă vindece de credința mea. Viața întreagă am încercat să mă înving – n-am putut. De-aș putea muri, dar nu mai mor. Am uitat știința morții cu care fiecare om se naște. Nimenea nu-mi mai știe vârsta, o, o – și nu înțeleg cum fac alții că mor, numai eu nu.

Patrasia

Adevărat, ai mărturisit un mare păcat. – Isus e piatra și muntele?

Moșneagul

Totdeauna lângă noi izvor limpede și mut,

totdeauna lângă noi nesfârșire de lut.

Patrasia

Te-ai spovedit vreodată?

Moșneagul

De multe ori, dar n-a ajutat. Și slujbe am dat să

mi se facă, odată cu șapte și-odată cu nouă popi,

n-au ajutat. Nimic nu mai ajută”.

Este aici, ca și în **Zamolxe**, aceeași perspectivă cosmică oferită prin deschiderea către misterele interiorității. Omul trebuie să asculte de glasul ființei sale. Situându-se, cum ar spune Heidegger, „în deschiderea luminătoare a ființei”, personajul care va deveni catalizator pentru destinul, pentru devenirea lui Popa, a atins cea mai înaltă treaptă a cunoașterii umane.

Ca în orice teatru *de idei*, personajul (Moșneagul) problematizează, însă artistul Lucian Blaga reușește să ne atragă atenția, fie că suntem în ipostaza de cititori, fie în cea de spectatori, nu doar asupra ideilor revelate, ci și asupra celui ce le personifică, deci asupra a ceea ce este autentic artistic și viabil în opera sa. Pentru echilibrarea atmosferei și a jocului dramatic, autorul introduce perspectiva obiectivă, complementară celei subiective. Astfel, nu întâmplător, concepția entelehică a Moșneagului asupra lumii este exprimată în prezența Patrasiei, întruchipare a bunătății, a credinței statornice și chiar a purității absolute, amintind de Zemora, Vochița, personaje feminine ale universului dramatic blagian. Fără a fi un caracter, un personaj bine articulat, Patrasia este singura care de la începutul și până la sfârșitul dramei rămâne egală și consecventă în atitudinea sa. Incapabilă de trăiri metafizice, fără a fi femeia-patimă ca Nona, ea rămâne pentru Popa, pentru sufletul lui chinuit, doar o rază de lumină caldă și blândă ca a soarelui, toamna. Adevărata ei esență sufletească o intuiește doar personajul simbolic Moșneagul.

În prima parte a tabloului al treilea, pe scenă sunt introduse și alte personaje cu valoare simbolică: Ciungul, Șchiopul și Orbul, „*treime a nenorocului*”, cum o numește Patrasia (și care reprezintă obiectul discuției unui alt capitol al lucrării noastre, dedicat simbolurilor dramaturgiei blagiene). În contrast cu tonul meditativ grav, încărcat de semnificații metafizice, din prima parte a acestui tablou, dominant poetic, tonul din a doua parte devine ironic. Concretul devine complementar abstractului, iar dinamicul staticului. Prin prezența mai multor personaje episodice (Omul cu moaștele, Unul, Altul, Un fecior, Alt fecior, Un bătrân, Alt bătrân, Omul cu cercel etc.) scena prinde viață, e impregnată de uman. Personificări schematice, aceste personaje devin exponenții vii ai unei colectivități adânc înrădăcinate în cutumă și superstiții. Lor li se opune Popa, a cărui atitudine este cea a omului marcat de atracția pentru luterana Nona și de întâlnirea cu Moșneagul, a omului cuprins de îndoială.

El nu a dobândit o vocație religioasă adevărată și nu a acces încă la o Cunoaștere reală. Respinge superstiția clădirii bisericii pe oasele mucenicilor de la Sfântul Munte, intuind șarlatania negoțului practicat de Omul cu moaștele, și astfel face tot posibilul pentru a zădărnici zidirea lăcășului:

„Popa

Dar să vedem ce ne-a adus vecinul în traistă.

(Desface traista și caută printre oase; izbucnește cu furie vicleană.)

Oase de dobitoc necuvântător! – Batjocorești cele înalte, batjocorești închinarea omului? Vrei să latre cânele de sub altar în vremea liturghiei? Negustorești cu minciuni și vinzi stârvuri găsite pe margini de drum. Vrednic ai fi să-ți citesc în fiecare zi toate blestemele”.

Nu întârzie replicile ironice ale Omului cu cercel, care cunoaște necredința preotului:

„Omul cu cercel

Iacă mă gândesc și eu cu mințile mele slabe, că dumneata ai dus o viață fără prihană. De ce să mai trimitem după oseminte la Atos? Ne-om apuca de biserică, și când vei muri – iartă-mă, părinte – când vei muri, te-or îngropa cei ce vor veni, în zidul ei, ca să-și aibă și ea moaștele vrednice, cum se cuvine!”.

„Să ni-l păzească Dumnezeu! Așa om bun. Dumneata nici nu poți ști: satul întreg dă slujbe pentru sănătatea lui la toți popii din jur - ca să ne rămână întreg la minte până la sfârșit”.

„Unul

Ce-ofi având Popa?

Al doilea

De! E cam mâhnit de-o vreme. Ai crede aproape că nu-i la loc.

(Arată spre cap.)

Al treilea

Și ține la curte, un eretic.

(Cu coada ochiului la Moșneag, care șade pe trepte liniștit.)

Hu!

Omul cu cercel

De-ar fi numai atât – atâta grije!

Al treilea

Ce-i? Mai știi ceva?

Omul cu cercel

Să nu mai am zile de n-am văzut pe Necuratul ieșindu-i pe fereastră într-o zi”.

Finalul tabloului al treilea accentuează antinomia existentă între credința în superstiții, îndepărtată de sacralitate, a oamenilor incapabili să conceapă divinul ca o realitate metafizică și credința Moșneagului în sacralitatea concepută ca permanentă manifestare a ființei umane ce încearcă să-și reveleze misterele, în al căror orizont a fost situată. Din nou, ca o ultimă taină, Moșneagul își îndreaptă visul către Isus-Pământul, dor de dezmarginire și „Boală fără sfârșit...”.

O dată cu tabloul al patrulea, **Intermezzo, Reformatorii**, autorul revine la spațiul închis ca loc al jocului dramatic. Acțiunea este exterioară și, de fapt, acest episod e singurul din structura piesei, în care evenimentțialul se desfășoară numai la nivelul de suprafață al textului. Tabloul este „liniștit și luminat de umorul ștregăresc al lui Radu”⁸⁴, feciorul Popii, care, între sufletele „atât de absente” ce conturează episodul, „este un șuvoi de munte, care se rostogolește zglobiu și sălbatic printre nepăsarea stâncilor”⁸⁵. Personajele care evoluează pe scenă, Alchimistul Wolf, Doctor Universalis, Maler, sunt groțești, imagini ilare ale „reformatorilor” din cetatea Sibiului, care stau ascunși în laboratorul alchimistului Wolf, de teama mercenarilor catolici. Dialogul este fad, tern, palidă anticipare a dialogului din teatrul absurdului. Alchimistul Wolf, om superficial, superstitios („Natura își are superstițiile ei, pe care trebuie să le urmăm și noi întocmai”, îi spune el lui Radu), desprins parcă dintr-o cronică bizară. Ultima noutate pe care i-o prezintă Nonei e aceea că „Papa de la Roma s-a sinucis în vârstă de 85 de ani. Anul Domnului 1560”. Tot el constată că „azi toți oamenii sunt bolnavi” datorită faptului că „sunt religioși”, fapt de neînțeles pentru acest magician a cărui singură religie este dorința de a scoate aur chiar și din „gunoi de

⁸⁴ Ion Breazu, *op. cit.*, p. 227.

⁸⁵ *Ibidem*.

furnici”. O altă ilustrare în plan uman a superficialității și a absenței oricărei vocații superioare este Doctor Universalis care a stat zece ani în Germania, împlântând în cer „săgețile dialecticei”, scriitor al cărților de dogmatică absurdă, căci pentru el „Orice dogmă trebuie să fie într-o măsură oarecare împotriva logicei, altfel nu prezintă destulă garanție”, iar „cel dintâi adevărat luteran” e considerat Adam.

Personajele acestea pitorești, cărora li se adaugă și „reformatorul” Maler, incapabil de a împărți *Catehismul* în satele valahe, sunt concepute de dramaturg pentru a însufleți atmosfera, deci pentru spectacular, pentru teatral.

Deși nu dăunează valorii artistice a textului și evoluției intensității dramatice, acest tablou ar fi putut lipsi din spațiul dramei, cu atât mai mult cu cât ceva din farmecul „amazoanei luterane” se pierde aici.

La nivelul de profunzime al textului, prin obiectivare, prin distanțare, Lucian Blaga ne lasă posibilitatea de a remarca diferența dintre ortodoxism și protestantism, care a reprezentat, de altfel, cauza eșecului mișcării reformatoare în Ardeal, din secolul al XVI-lea. Astfel, în balanță sunt puse „nomadismul” salvării protestantului, inconsecvența sa și stabilitatea ortodoxului, menținerea unei acute lucidități în protestantism și „organicitatea constituită” a ortodoxiei, biserica protestantă, un fel de „școală pentru adulți” și biserica ortodoxă, „spațiu vital”, ce „vrea să comunice credincioșilor o existență mai adâncă, printr-un magic sugestiv apel la viața subconștientă”⁸⁶.

Ceva din substanța acestor idei teoretizate de Lucian Blaga în *Trilogia culturii* străbate textura dramei *Tulburarea apelor*. Aceasta nu înseamnă că susținem, ca alți exegeți ai operei lirice și dramatice blagiene, că teatrul scris de Lucian Blaga ar fi o „ilustrare” a conceptelor filosofice. Întrucât scrierile de teatru erau deja publicate la începutul deceniului al patrulea din veacul trecut, cu excepția dramelor *Arca lui Noe* (1944) și *Anton Pann* (1945), perioadă în care se cristalizează opera filosofică, se poate afirma că în teatru, unitar prin viziunea metafizică asupra existenței și a rostului ființe umane în univers, există în nuce concepții dezvoltate ulterior în studiile teoretice.

Ultimele două tablouri ale piesei relevă, pe principii dramatice, evoluția dramei interioare, metafizice a personajului actant, care, prin moartea ca act sacramental a Moșneagului, se va desprinde dintr-o „lume așa cum este” pășind într-o ordine cosmică și morală a lumii așa cum ar trebui să fie. Simbolic, autorul alege noaptea, într-un spațiu închis (stâna sau odaia Popii), ca moment al evoluției intensității dramatice spre punctul culminant și deznodământ, ambele concentrate în ultimul episod, *Isus-Pământul*. Noaptea simbolizează timpul „ideilor negre” (aprinderea bisericii), al incertitudinilor, al dispariției oricărei „cunoașteri distincte, analitice”, căci în cugetul tulburat al Popii, Nona și cuget luteran se contopesc. Noaptea este și timpul revelator al scindării eului (în tabloul *Clopotele*):

⁸⁶ Lucian Blaga, *Spiritualități bipolare*, în *Opere*, vol.9, *Trilogia culturii*, ed. cit., p. 226.

„Popa

(...) Nona, am crezut în lumina

din Vitenberg.

Și cântam: «lumina înaltă

lumina sălbatică».

De-atunci e mult.

Azi orice-aș mai face, n-ar fi pentru cuget.

Mă vreau stăpân pe stâni

și pe tine văpaie luterană!

De aceea îmi sunt străin, Nona,

străin și tulbure.

Zilele mele nu sunt ale mele,

nici nopțile.

Mi-e parcă ți-ai trece

degetele de la picior prin sângele meu.

Ai ieșit în calea mea, flacăra roșie,

și la chemarea ta am suit munții.

Voiam s-aduc aici un cuget nou,

viu ca o stea azvârlită

dintr-o praștie cerească,

dar noul cuget e blestemat.

Tu te-ai strecurat în el.

Tu ești ulciorul noului cuget.

Noul cuget are zvâcniri de fată fără stăpân,

noul cuget își fâlfâie părul în vânt ca tine.

*Noul cuget are miros aspru de floare veninoasă
ca pielea ta, – sălbaticul cuget întinde
ispite peste abisuri, și totuși – o, – și totuși –
când pun capul în poala amarului cuget
simt cerul jucând”.*

În ultimul tablou, al șaselea, noaptea are dublu aspect¹⁹, de întuneric în care se află germenii
devenirii și de început al zilei care va aduce purificarea dorințelor și a intelectului:

„Popa
Pământ m-am văzut - vreau să-ngenunchez
lângă el.
Nu e nimeni aici – să cânte?
«Isus e Dumnezeu-miel,
Isus e glie și om,
Isus e copac.»
Prin urzelile cerului lunecă
fulgerător suveica unei stele.
Depărtările-mi fac semn.
Mă duc.

În lume vreau să mă altoiesc
pe toate crengile.
Paseri răsună

¹⁹ Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol.2, Editura Artemis, București, 1995, p.343.

și pașii mei cântă spre zărilor ce se desfac.

Pe-aici, prin ușa aceasta, ies din mine

– om fără nume – viu – și sărac.

(Peretele din fund dispare, se vede cerul înstelat, lumina ca de crăpat de zi, și un șes întins. Moșneagul trece încet de la un capăt al șesului la celalalt, cu cârja în mână, umbra lui cade înaltă, uriașă, pe cer.)

De mult un vârtej

mi-a pustiit sângele.

Acum lumina s-apropie!

Iată, iată:

sufletul meu trece moșneag pe pământ,

umbra lui cade mare pe cer.

(Peretele din fund apare iarași.)

Mă duc după el.

(Se duce spre ușă)''.

Simbolul care domină tabloul al cincilea ne este sugerat chiar din titlul ***Clopotele*** și este ambivalent. Biserica odată înălțată devine centru al lumii. Pentru Popa, sunetul clopotelor în timpul nopții reprezintă ieșirea din durată obiectivă și impune o stare meditativă. Precum clopotele care sunt element de joncțiune între cosmic și terestru, între divin și profan, viața sufletească a eroului e suspendată între dorința de restabilire a legăturii cu sacrul și iubirea pentru Nona, între înălțare pentru redobândirea condiției umane și cădere:

„Popa

(singur șezând pe-un butuc, la picioare un cojoc, ascultă)

Zidarii încearcă glasul clopotelor

*vestind depărtările
că e gata biserica.
Fecioarele uitând să mulga vacile
vor ieși în poartă
s-asculte până-n noapte târziu.
Câte clopote!
Din văi alte biserici răspund
parc-ar fi pornit toate
ca o turmă spre munți.
Iarași o toamnă lungă vine cu bruma ei.
Și noi? Noi suntem unde am fost,
eu cu sufletul-dor din carne prelins,
tu și astăzi un cer neatins!”.*

Mai puternic decât sunetul clopotelor care recheamă ființa către puritate și armonie este glasul lăuntric al celui care, aflat sub povara dorințelor pământești, o cheamă pe fecioara sălbatică, „*flacăra*” ce răspândește deopotrivă bucurie și temere, feminitate și răzvrătire:

*„Nona, zvârcolirea ne-a fost în zadar.
Aveai în glas aramă de clopot
când mă doreai stăpân pe stânile luterane.
Nona – floare de spin –
azi sunt cu-atâtea frământări mai bătrân,
mai bătrân c-o lume,
mai bătrân c-o îndoială,
mai bătrân c-un chin.*

Fiica pământului, tu nu ești aici să m-ascuți –

întârzii sau vii?

De unde?

Tu știi răspunde de pretutindeni,

ai putea în ușă zvâcnindă s-apari –

și ai putea din pământ să țâșnești

răsucindu-te flacăra.

Stâna mea îți luminează în noapte...

Câte clopote! Câte clopote!”.

Clopotele, al căror sunet o „sfâșie” pe Nona, sună providențial, anticipând „fapta” ce va determina în cele din urmă „mântuirea”, restabilirea echilibrului interior și depășirea lumii aparențelor, a lumii imediate. Nona vine în stâna Popii, *”în haină neagră strânsă de trup, ca să fie mai slobodă în ademeniri”* nu pentru el, ci pentru ea. Nona încă mai crede că dobândirea categoriilor „libertății”, deci introducerea „noului crez” luteran este condiționată de un eveniment exterior, de arderea bisericii. De aceea, „jocul” ei demonic împinge acum la extrem pasiunea omului „dintru adânc” tulburat și impune o emoție, o tensiune tragică întregii ființe a acestuia. Jocul Nonei conferă conflictului dramatic o notă de mister și simbolic facilitează „eliberarea” eroului care se va produce după sacrificiul de natură tragică al Moșneagului.

„Fiica pământului” știe că soarta preotului este în mâinile ei și că el nu are suficientă tărie pentru a delibera, pentru a hotărî el singur în lupta cu sine. Ea se angajează cu toate energiile pentru triumful „crezului”, al libertății organice totale a omului:

„Nona:

(furtunatică îl ia de mână, îl duce în prag, deschide ușa)

Să-ți spun ce vreau? Vino...

Ce noapte! Auzi?

Ascuți tăcerea și nu te mai sature.

*Numai sângele se lovește
de malurile trupului,
sângele acesta care la fel ar vrea
să bată în țărmul lumii,
sângele acesta care plânge
chinuit de setea de-a fi –
și râde în hohote peste biserici.
Părinte, undeva în vale
ghicesc biserica ta.
Aprinde-o pentru mine!
Până mâne seara să mi-o jertfești!
Ca să trec desculță
prin scrumul ei măcinat”.*

Popa devine conștient de limita sa umană și o acceptă. El nu are, cum consideră Eugen Todoran, „*conștiința eroului tragic, în îndoiala care precede alegerea*”⁸⁷. Știe că nu există „*nici o scăpare*”, pentru că aprinderea bisericii nu mai poate aduce „*înălțarea omului*”. Neavând vocația superioară a adevăratului luptător, ca de exemplu pastorul Brand din drama lui H. Ibsen, alege „*duhul cărnii*”, nu „*duhul religiei*”. Ca atare, nu incendierea bisericii constituie punctul terminus al calvarului suflătesc al eroului, ci sacrificiul deliberat al Moșneagului prin asumarea „*faptei*” celui alt (Tabloul al șaselea, ***Isus-Pământul***). „*Ochiul lumii*” va deveni acel „*aliment lăuntric*” necesar pentru „*mântuirea*” Popii care descoperă valoarea Omului, adevărata dimensiune a umanității lui, care pentru Kierkegaard se reflecta în intensitatea efortului și a suferințelor sale. Momentul *mărturisirii* actantului constituie o scenă de răscolire metafizică a conștiinței care se află la începutul regăsirii de sine:

⁸⁷ Eugen Todoran, *op. cit.*, p.162.

„Popa

(pune capul la picioarele lui – gemând adânc și aiurit)

De ce minți? Pentru cine minți? Eu am aprins-o, eu, eu! Eu am trimis scânteia între odăjdii. De ce vrei să iei vina pe umerii tăi? Lasă-mi păcatul, nu mi-l fura! N-am fost eu cel ce mă doream episcop al stânilor luterane? Nu mie mi-a ieșit în drum fiica pământului cu drăceștile fericiri? O, lumina înaltă, lumina sălbatică... Totul s-a sfârșit! – Moșule, vorbește! Ochi al lumii, privește-mă. Mângâie-mi cugetul, – vindecă-mă, sfântule crud! Mari cât un amurg ți s-au deschis privirile. Pentru ce te-ai umplut de lumină când am descărcat păcatul în mâinile tale? Toată viața mea am descărcat-o în mâinile tale, s-o ispășești, ci tu ai voit să mă umilești mărturisind. Mă pierd, mă scap printre degete. – De ce n-ai tăcut? Și de ce taci acum? Tu știi totul. Tu vezi totul. Singur sunt pentru totdeauna. Mă-nec, mă-nec – aer – liniște – totul sfârșit! – Oh. oh! – Spune-i să se oprească! O vezi? Fiica pământului a început iarăși să joace; de pe-un mormânt sare pe umerii mei. – Du-te, trage clopotele pentru mine. Îndură-te! Nu-mi lua păcatul, nu mi-l lua, nu, nu! E al meu, nu mi-l răpi. Atâta am și țin în mâni fapta care prăbușește, fapta care mântuie – cheamă satul și copiii – să treacă cu picioarele mici și ucigașe prin sângele-meu”.

Moartea Moșneagului reprezintă ca și în cazul lui Zamolxe victoria lui, victoria ființei trăitoare în „*orizontul misterului*” pentru revelare, asupra marilor incertitudini și angoase specifice omeneshi. În locul unei descântătoare, Lucian Blaga închipuie „*Un cor nevăzut*”, reprezentând vocea destinului, care în ritmul unui descântec de desfacere, cu „*sarcină magică*”, exorcizează „*boala*” din sufletul Popii:

*„Cum se potolesc oile noaptea în stână,
cum inimile tac în scorburi de mormânt,
cum gândul s-astâmpără dincolo de pământ,
astfel potolească-se furtuna ce-a cuprins omul
și să se ducă din nou - în praful cărărilor,
în copitele ciutelor,
în coarnele cerbilor –
și-n coadele mărilor”.*

O parte din ființa celui care s-a jertfit, singurul personaj tragic al piesei, se substanțializează în Popa, care, „*venit parcă din altă lume*”, „*vădit îmbătrânit*”, „*privește neînțelegător în jur cu expresia Moșneagului*”. Ființa îndreptată acum spre anevoiosul drum al Ființării are revelația unor adevăruri și intensități niciodată bănuite înainte:

„Popa

(...) (Se uită în potir.)

În cuminecătură nici un păianjen n-a căzut.

O veșnicie a trecut,

dar vasul de pe pereți n-a căzut.

Mi-e sete.

(Duce potirul la gură și-l soarbe.)

Sângele tău e bun Doamne.

Isus-Pământul!”.

Jertfirea de sine a Moșneagului reprezintă pentru Popa încă o treaptă a inițierii întru Cunoaștere și Devenire, căci moartea celui dintâi a dovedit că salvarea omului are semnificația salvării „*unității totului*”. „*Nu omul, ca individ conștient, e autorul faptelor*, spune Lucian Blaga, *ci faptele se săvârșesc prin el, pornind din substraturi organice fără de nume*”⁸⁸. Fapta bunului Moșneag este o epifanie:

„Popa

De ce a murit, rămâne o taină a lui.

*Și taina lui a cântat peste mine
din stranele văzduhului*

cu surâs de om, cu bunătate de stea”.

⁸⁸ Lucian Blaga, *Spiritualități bipolare*, în *op. cit.*, p.225.

Restabilirea armoniei lăuntrice, a unității primordiale a Ființei este revelată prin „foamea” metafizică a preotului: „Nu mai pot să rămân. Mi-e foame de pământ larg. Aer, aer, pământ!” Ca și la Nietzsche, aerul este la Lucian Blaga substanța ce poate „caracteriza ființa ca fiind adecvată unei filosofii a totalei deveniri”⁸⁹. Și pentru ca descătușarea să fie definitivă, cu calmul și puterea de detașare a unui ascet rostește „cântecul de adio” pentru Nona, pentru tot ce a fost patimă, înstrăinare și cădere:

„Popa

Rămas bun, domnișoară Nona,

undeva te-au azvârlit în flăcări

și paserile cerului au înnebunit

de tămâia cărnii tale.

Ai tulburat apele, sufletul renaște sănătos.

Somn potolit, domnișoară Nona,

scrumul de floare nebună

vântul să ți-l împrăstie pe pământ.

Fără durere rămân – și nu mai strig”.

Natura în care îl simte pe Isus-Pământul devine biserică pentru iluminatul Popa. „Mă duc să trag clopote în fiecare sat pentru – Isus-Pământul!” îi mărturisește el Patrasiei, clopotele simbolizând aici, spre deosebire de tabloul al cincilea, sunetul vibrației primordiale, intima legătură cu sacralitatea, deschiderea ființei către transcendența palpabilă. Deschiderea ființei în fața naturii, în fața lui Isus-Pământul, este o deschidere către semnificația adâncă, metafizică a existenței umane și a tuturor lucrurilor. E o nouă valorizare a orizontului spiritual și religios al sacrului și aceasta prilejuiește renașterea Omului pe alte coordonate axiologice:

„Popa

⁸⁹ Gaston Bachelard, *Aerul și visele*, Editura Univers, București, 1999, p. 139.

*Pământ m-am văzut – vreau să-ngeununghez
lângă el.*

Nu e nimeni aici – să cânte?

«Isus e Dumnezeu-miel,

Isus e glie și om,

Isus e copac.»

Prin urzelile cerului lunecă

fulgerător suveica unei stele.

Depărtările-mi fac semn.

Mă duc.

În lume vreau să altoiesc

pe toate crengile.

Paseri răsună

și pașii mei cântă spre zărilor ce se desfac.

Pe-aici, prin ușa aceasta, ies din mine

– om fără nume – viu – și sărac.

(Peretele din fund dispare, se vede cerul înstelat, lumină de crăpat de zi, și un șes întins.
Moșneagul trece încet de la un capăt al șesului la celălalt, cu cârja în mână, umbra lui
cade înaltă, uriașă, pe cer.)

De mult un vârtej

mi-a pustiit sângele.

Acum lumina s-apropie!

Iată, iată:

sufletul meu trece moșneag pe pământ,

umbra lui cade mare pe cer.

(Peretele din fund apare iarăși.)

Mă duc după el”.

Despovărat de timp, desprins de celălalt eu, al preotului, omul se vede pe sine în umbra mântuitorului său și pleacă pentru a duce mai departe mitul lui Isus-Pământul, în aerul pur și primenitor al înălțimilor sufletești. În atitudinea lui, omul e stăpânit de același „*daimonion*” ca și Moșneagul, demonic ce se manifestă ca „*putere magică*” și „*duh pozitiv*”⁹⁰ al faptei. Forța magică e percepută și de Patrasia care, cu intuiția femeii simple, dar cu suflet ales, statornică în iubire și credința neamului său, marcată de experiența dramatică a omului iubit, își dă seama că „*s-a întâmplat ceva ca în altar când vinul se schimbă în sânge de Dumnezeu*”. Nota de duiosie din finalul piesei, reliefată prin dialogul Patrasia - Radu, personaje prin care autorul readuce „*starea de inocență*” în universul ontologic, conferă un dramatism mai accentuat condiției umane.

Prin temă, drama se apropie de *Zamolxe*. La o altă dimensiune socio-istorică se confruntă la nivelul textual de suprafață două credințe, una nouă, luterană, al cărei mesager este Nona și o alta care se altoiește pe străvechiul fond religios autohton, credința panteist-creștină în Isus-Pământul, iar la nivelul de profunzime două moduri de a fi în lume: cel al omului legat de duhul trupului, de dorințele telurice și cel al ființei trăitoare în orizontul metafizic, al cărui destin se consumă întru Devenire și Cunoaștere.

Dintre toate scrierile de teatru blagiene, considerăm că *Tulburarea apelor* ocupă primul loc din punctul de vedere al teatralității. Jocul dinamic al personajelor, scenele adânci și bogate în semnificații, detaliile de decor, atmosfera de mister ce plutește pe scenă, episodul expresionist al aprinderii bisericilor, replicile și situațiile simbolice (biciuirea Moșneagului, apariția Orbului, Șchiopului și Ciungului, aducerea moaștelor) sunt elemente care susțin teatralitatea, posibilitatea reprezentării scenice, cu toate că textul este unul de idei, un „*joc al ielelor*”.

Bibliografie critică selectivă a cursului

⁹⁰ Lucian Blaga, *Daimonion*, în vol. *Zări și etape*, Editura Minerva, București, 1990, p. 176.

- Abrudan, Elena, *Structuri mitice în proza contemporană*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2003.
- Alui Gheorghe, Adrian, *Tinerețe fără bătrânețe și sentimentul tragic al timpului*, Editura Conta, Piatra Neamț, 2004.
- Angelescu, Silviu, *Mitul și literatura*, Editura Univers, București, 1999.
- Balotă, Nicolae, *Permanențe mitice în literatură*, în vol. *Euphorion*, Editura Cartea Românească, București, 1999.
- Blaga, Lucian, *Gândire magică și religie*, în *Trilogia valorilor*, Editura Humanitas, București, 1996.
- Caillouis, Roger, *Mitul și omul*, Editura Nemira, București, 2000.
- Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, vol.I-III, Editura Artemis, București, 1996.
- Costin, Claudia, *Structuri mitice și simboluri dominante în dramaturgia lui Lucian Blaga*, Editura Universitas XXI, Iași, 2003.
- Durand, Gilbert, *Figuri mitice și chipuri ale operei- de la mitocritică la mitoanaliză*, Editura Nemira, București, 1998.
- Eliade, Mircea, *Tratat de istorie a religiilor*, Editura Humanitas, București, 1992.
- Evseev, Ivan, *Enciclopedia semnelor și simbolurilor culturale*, Editura Amarcord, București, 1999.
- Fînaru, Sabina, *Eliade prin Eliade*, Editura Universitas XXI, Iași, 2002.
- Glodeanu, Gheorghe, *Coordonate ale imaginarului în opera lui Mircea Eliade*, Editura Tipo Moldova, Iași, 2009.
- Gulian, G. I., *Mit și cultură*, Editura Politică, București, 1968.
- Handoca, Mircea, *Mircea Eliade*, Editura Recif, București, 1993.
- Kernbach, Victor, *Universul mitic al românilor*, Editura Științifică, București, 1994.
- Kernbach, Victor, *Dicționar de mitologie generală*, Editura Albatros, București, 1995.
- Marino, Adrian, *Hermeneutica lui Mircea Eliade*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1980.
- Reschika, Richard, *Introducere în opera lui Mircea Eliade*, Editura Saeculum I.O., București, 2000.
- Ruști, Doina, *Dicționar de simboluri din opera lui Mircea Eliade*, Editura Tritonic, București, 2005.
- Ruști, Doina, *Dicționar de teme și simboluri din literatura română*, Editura Polirom, Iași, 2009.
- Simion, Eugen, *Mircea Eliade: nodurile și semnele prozei*, Editura Junimea, Iași, 2006.
- Solier, Rene de, *Arta și imaginarul*, Editura Meridiane, București, 1978.
- Tolcea, Marcel, *Eliade, ezotericul*, Editura EST – Samuel Taster Editeur, 2012.
- Ursachi, Petru, *Camera Sambo – introducere în opera lui Mircea Eliade*, Editura Coresi, București, 1993.
- Vulcănescu, Romulus, *Mitologie română*, Editura Academiei Române, București, 1987.

