

Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba-Iulia
Centrul de Cercetare a Imaginarului „Speculum”

INCURSIUNI ÎN IMAGINAR

6

MIT, BASM, LEGENDĂ.
MUTAȚII ALE NUCLEELOR NARATIVE

Alba Iulia, 2015

**Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia
Centrul de Cercetare a Imaginarului Speculum**

INCURSIUNI ÎN IMAGINAR

Volumul 6

**MIT, BASM, LEGENDĂ.
MUTAȚII ALE NUCLEELOR NARATIVE**

Director de onoare:

Mircea Braga (Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia)

Comitetul științific:

Madeea Axinciuc (Universitatea din București)

Corin Braga (Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj)

Corina Bozedean (Universitatea „Petru Maior”, Târgu Mureș)

Anna Caiozzo (Universitatea Paris VII)

Gabriela Chiciudean (Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia)

Rodica-Gabriela Chira (Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia)

Alexandru Gruian (Centrul Cultural „Drăgan Muntean”, Deva)

Philippe Walter (Universitatea Stendhal, Grenoble 3)

Colectivul de redacție: Gabriela Chiciudean, Rodica Gabriela Chira, Roxana Airini

Alba Iulia, 2015

Incursiuni în imaginar

Coperta: *Coșmarul*, lucrare în cărbune de Corina Păcurar

„Incursiuni în imaginar” este o revistă anuală de literatură comparată, dedicată studiilor sociale, istorice, religioase, literare și științei imaginarii. Este deschisă, de asemenea, cercetărilor pluri, inter și transdisciplinare. Apare sub egida Centrului de Cercetare a Imaginarului Speculum din cadrul Facultății de Istorie și Filologie a Universității „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia.

Editor: Centrul de Cercetare a Imaginarului Speculum
Editura Aeternitas, Alba Iulia

ISSN: 2501-2169

ISSN-L: 2501-2169

E-ISSN: 2601-5137

Centrul de Cercetare a Imaginarului Speculum:

<http://speculum.uab.ro>

Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narative

INCURSIUNI ÎN IMAGINAR 6

Coordonator: Gabriela Chiciudean

Cuprins

Gabriela CHICIUDEAN, *Prefață*/ 7

Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narative

- Maria-Ana TUPAN: Ipostaze orfice la antipozii Europei/ 11
Elena-Claudia ANCA: *Magazinul magic de jucării* – o interpretare
feministă a miturilor/
Mihaela BAL: Transformări ale basmului fantastic/
Gabriela CHICIUDEAN: Eroi mitici pe scena contemporaneității/
Ariana COVACI: Sorin Titel. Repere ale geografiei imaginarului sau
dialectica *cercului*/
Petru Adrian DANCIU: De la 2 Enoh la Apocalipsă. Doi autori, un
singur roman/
Sonia ELVIREANU: Rescrierea mitului homeric la Milan Kundera/
Liliana FLORIA (DANCIU): Mit, rit și simbol în *Travesti*-ul
postmodernist cărtărescian/
Mihai-Alin GHERMAN: Demythiser le folklore dans les nouvelles
de Ioan Slavici/
Alexandra GRUIAN: Basmul popular – între cunoașterea
epistemologică și ceagnoseologică/
Aritina Raluca IANCU (MICU-OȚELEA): *Amantul colivăresei* –
rătăcirea într-o lume desacralizată/
Emilia IVANCU, Tomasz KLIMKOWSKI: From Jericho to Argeș,
Deva, Dynas Emrys, and Surami: The Myth of Construction
Between Curse and Sacrifice/
Cristian LUNEL: Structuri arhetipale și mitice în drama *Meșterul*
Manole de Lucian Blaga/
Georgeta ORIAN/ Relația tată-fiu în textul dramatic *Ivanca* de

Incursiuni în imaginar

Lucian Blaga/

Mariana-Simona VÎRTAN (PLEȘA): Octavian Paler – de ce lumea modernă nu mai poate crea mituri?/

Studii de caz

Alexandru GRUIAN: Imaginea islamului în presa românească.

Studiu de caz: atentatele asupra ziarului „Charlie Hebdo”/

Dorin PETRESC: Mitistorie și manipulare în presa românească din timpul primului război mondial. Studiu de caz: revista „Războiul popoarelor” (1914-1915)/

Cronici

Rodica Gabriela CHIRA: Patrick Pajon et Marie-Agnès Cathiard (éds.), *Les imaginaires du cerveau*, Coll. „Transversales Philosophiques” EME Editions, 2015/

Corina BOZEDEAN: Cristian Stamatoiu, *Etimologii populare „francoafone” în dramaturgia românească / Des fausses étymologies «franco-aphones» dans la dramaturgie roumaine*

CUVÎNT ÎNAINTE

După o pauză de câțiva ani, timp în care lucrările membrilor Speculum au fost publicate în „Anales Universitatis Apulensis”, „Caietele Echinox” și „Trictrac”, din dorința de a continua seria Incursiunilor în imaginar, volumul al șaselea al Centrului de Cercetare a Imaginarului din Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia conține comunicările prezentate la cea de-a treisprezecea sesiune științifică a Centrului, organizată în luna martie, 2015, la Deva, în colaborare cu Centrul Cultural „Drăgan Muntean”. Așa cum ne-am obișnuit, după apariția primului volum (2007), intitulat simplu *Comentarii și interpretări*, am optat în anii următori pentru câte o tematică, specifică fiecărei sesiuni. Astfel, au urmat *Sub semnul cronotopului* (2008), *Imaginarul religios în literatură* (2009), *De la corpul imaginat la corpul reprezentat în literatură* (2010), *Imaginar și iluzie* (2011), și iată-ne în 2015 ocupându-ne de tema: *Mit, basm, legendă – mutații ale nucleelor narative*.

Am fost tentați de această temă în primul rînd datorită faptului că mitul continuă să atragă și să provoace, lucru dovedit de multitudinea de lucrări publicate și de conferințe organizate pe tema mitului.

Apoi, în consens cu alți cercetători ai fenomenului, am considerat că basmul și, într-o oarecare măsură, legenda pot fi aduse în relație cu un câmp mitic, avînd cu acesta aceeași identitate geografică, privită ca parte a unei mai întinse specificități. În arena literaturii „generale”, însă, determinismul oarecum rigid pe care îl conține situația de mai sus lasă loc unei fluidități care înlătură poziționări mecanice de ordinul unei continuități de spațiu și timp, oferind textului posibilitatea deschiderii orizontului său către noi sensuri și semnificații, reconstruite cu datele actualității. În spațiul literaturii universale există numeroase exemple care vin să probeze aceste realități, texte investigate mai ales sub aspectul continuității (evident, printr-o nouă ficționalizare, prin re-scriere) unor întâmplări, motive, personaje, simboluri etc.

Incursiuni în imaginar

Ținând cont și de faptul că, întotdeauna, atât câmpul mitic original, cât și cel „recreat” poartă o precizabilă marcă a istoriei; că, uneori, o mitologie nouă (cazul creștinismului în faza de început a convertirii populațiilor) a preluat elemente ale unei mitologii anterioare; că, în toate cazurile, un anumit tip de mentalitate a generat un atare câmp sau a fost modelat de un altul; că textura mitică este relevantă și în specifice determinări etnologice; că, sub zodia imaginarii (și nu numai), textualizarea mitului înseamnă și literatură; că aici sesizăm nu puține modulații de natura psihologiei sociale, a arhetipologiei, a sociologiei etc., putem constata că ne situăm în fața unei realități care necesită instrumentarul pluri- și interdisciplinarității ori, specializat, pe cel al intertextualității.

Aflându-ne sub semnul imaginarii, dar și al naratologiei, prin analizarea în paralel a unor texte vechi și noi, am căutat relația dintre ele în zona unor nuclee naratologice, dezvoltate însă diferit, și am observat că autonomia și originalitatea nu sînt suprimate în prezența acestei migrații a nucleelor.

Și, cum am procedat și în alți ani, lucru ce sperăm să devină obișnuință, și de această dată găzduim în paginile volumului nostru minunate lucrări de artă, de data aceasta lucrări în cărbune și în creion, semnate de Corina Păcurar.

Gabriela CHICIUDEAN

Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narative

***MIT, BASM, LEGENDĂ.
MUTAȚIILE NUCLEELOR NARATIVE***

Incursiuni în imaginar

IPOSTAZE ORFICE LA ANTIPOZII EUROPEI

Maria-Ana TUPAN

Orphic Instances at the Antipodes of Europe

The present paper sets out to demonstrate that myths are not timeless narratives of universal value but historical constructions. Thracian Orpheus, who is positively assessed by poet Onomacritus, is mocked in Plato's Symposium for his missing awareness of a transcendent world, only to be extolled as a civilizing hero who tamed the savage Pdysses by Maxime de Tyr (Jean-Isaac Combes-Dounous: Dissertations de Maxime de Tyr: philosophe platonicien). Taken by the Belgic Celts to the British Isles, Thracian Orpheus undergoes several metamorphoses, the Auchinleck manuscript – the oldest – differing substantially from the Harley and Ashmole versions. The Dionysian element is played down, the later versions showing the making of the medieval king, who distances himself from nature, acquiring a new identity as harp player and worthy ruler of a civilized royal court (Sir Orfeo). As Walter Map's Herlais very similar to a Romanian fairy tale, the two mythic motifs (descent to hell and the haunts of the living dead) are discussed comparatively. Information provided by George T. Stokes in Ancient Celtic Expositors. St Columbanus and His Library concerning the continuous presence of the Celts on the territory conquered by the Anglo-Saxons is used to explain the translatio imperii device of Venta Belgarum (assembly of the Belgian Celts originating on Mount Haemus) to Wintan-ceastre ("Fort Venta") – Winchester.

Key words: Thracian Orpheus, British Sir Orfeo, the making of a king, *translatio imperii*, political ethos

Au soarta lor se poate spune și despre mituri, pe care, într-un studiu celebru (*Mythologies*), Roland Barthes¹ le-a sustras de sub regimul anistoricului de care se bucuraseră atât sub specia religiosului arhaic cât și a psihanalizei lui C.G. Jung (arhetipuri ale subconștientului abisal). Miturile sunt narațiuni, construcții culturale amprentate de timpul și locul istoric. Nu ne spun ceva despre natura esențială și eternă a unei comunități, ci despre istoria acesteia cu mutații în timp. Orfeu e un exemplu în acest sens, mitul cunoscând succesive resimbolizări.

Mai aproape de noi și de aceea mai familiar este orfismul, folosit ca ingredient în hibridul esoteric cunoscut drept *prisca philosophia*, apărut în Italia renascentistă a lui Marsilio Ficino, alături de gnoză, cabală sau alchimie, toate urmărind purificarea spiritului, salvarea lui din închisoarea materiei. În acest context, se absolutizează dualismul natură-spirit, poetul fiind acela care supune și sensibilizează natura

¹ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Editions du Seuil, 1957

Incursiuni în imaginar

sau care cade victimă pornirilor orgiastice ale bacantelor sau femeilor trace. Discipolul său, Musaios, devine arhetipul eroului civilizator, numele său fiind dat muzeului tuturor artelor (Musayon) din Alexandria. Chiar și în Grecia antică însă Orfeu apare diferit la poetul presocratic Onomacrit, care îi atribuie textele sectei orficilor, și la socratici, când Orfeu pierde acest prestigiu la ruleta dualistă și transcendentalistă a filosofului care a ales să moară decât să părăsească Athena civilizată și să se refugieze printre barbari. În *Banchetul*, manifestul erosului socratic, Orfeu e ridiculizat tocmai pentru descendența a dintr-un rege trac, asociat imaginarii naturii (Atlas, Râul Hebrus), libidinalului (Dionisos), sau barbariei războiului (Ares), ceea ce explică lipsa capacității de transcendere a lumii fizice, materiale:

„But Orpheus, the son of Oeagrus, the harper, they sent empty away, and presented to him an apparition only of her whom he sought, but herself they would not give up, because he showed no spirit; he was only a harp-player, and did not dare like Alcestis to die for love, but was contriving how he might enter hades alive; moreover, they afterwards caused him to suffer death at the hands of women, as the punishment of his cowardliness”¹.

[Pe Orfeu, însă, fiul harpistului Oeagrus, l-au trimis înapoi cu mâinile goale, oferindu-i doar umbra celei pe care o căuta el, în vreme ce la ea nu au renunțat, deoarece [el] nu a dovedit că posedă spirit, era doar un cântăreț la harpă, nu a îndrăznit, precum Alceste, să moară din iubire, ci s-a socotit doar cum să facă să ajungă în iad viu. Ba chiar au făcut mai apoi ca el să moară de mâna unor femei ca pedeapsă pentru lașitatea sa]².

În Cartea a X-a din *Metamorfoze*, Ovidiu pare să urmeze această interpretare. Chemată din abisul Tartarului, umbra lui Euridice șchioapătă ca și cum ar simți încă durerea mușcăturii de șarpe ce a adus-o acolo. Orfeu se simte satisfăcut de această dovadă trupească a identității soției sale. În văzduhul rarefiat al filosofiei platoniciene, Orfeu e un rătăcit. În *Fedru* sau *Fedon*, doar sufletul, ca depozitar al arhetipurilor Intellectului Divin, are vreo valoare. Lumea fenomenală, a copiilor materiale, este distinctă de aceea a Ideilor, iar spațiul este operatorul acestei diferențe. Entitatea fizică există în spațiu, este *rex extensa*. Pretenția lui Orfeu de a anihila această cenzură

¹ Plato, *Symposium/Banchetul*, Accesat la 10.03.2015: <http://www.mylibrarybook.com/books/845/Plato/Symposium-4.html>.

²În lipsa altor specificații, traducerea aparține autoarei

Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

transcendentală este din capul locului sortită eșecului. Dorind să o perceapă prin simțuri, el, cum spune Ovidiu, strânge în brațe nimicul.

Resimbolizarea lui Orfeu a avut loc, se pare, în epoca mai relaxată, manieristă, alexandrină, când *techné* se substituie adesea spirițului marilor filosofi și tragedieni ai secolului lui Pericle.

În *Dissertations de Maxime de Tyr: philosophe platonicien*, Jean-Isaac Combes-Dounous¹ spune că Maximus Tyrius îi atribuie lui Orfeu o descendență artistică, el fiind fiul muzei Calliope, cu rol de erou civilizator, întrucât ar fi îmblânzit sălbaticul popor „Pdrysse”.

Acesta e numele vechi, indo-germanic, însemnând piatră, rocă, al pirinilor/ perinilor, adică al Munților Balcani, botezați ulterior Thracia după o nimfă meșteră în plante tămăduitoare și cântece. Magia, nimfele sau zânele sunt atribute transmise acestui spațiu guvernat de o zeităte a munților, Pirin, un zeu solar care, prin unirea cu Zeița Mamă, a adus pe lume pe sacerdotul cultului său identificat cu zeul trac Rhesus, Orfeu și cu Zamolxis, zeul venerat și de daci.

Ca loc al sacrificiului dionisiac și al desmembrării lui Orfeu, munții din nord-vestul Bulgariei au dobândit numele de Muntele Hemus, muntele însângerat, pomenit și de Ovidiu în Pontice: surghiunit printre barbari, acesta se adresează unei epistole care urma să traverseze Thracia înghețată cu Haemus de o parte, ascuns între nori, și Marea ioniană de cealaltă parte, ajungând după zece zile în „orașul imperial”². Iată că, deși asociat zeului muzician Apollo (tatăl său, conform altor legende), Orfeu este de fapt preotul lui Dionisos, un zeu trac, după istoricul Herodot, care își avea un oracol-altar pe acest munte. Orfeu este corespondentul său terestru, cântărețul Munților Balcani. Această față balcanică a lui Orfeu, de sacerdot mai curând decât de magician al muzicii, și nu cea transformată de greci, ne este cunoscută grație celtților din tribul belgilor care au dus cu ei mitul în vest, în teritoriile pe care le-au ocupat pe Moselle, în Bretagne și în insulele botezate de Cesar „Britania”, înlocuind astfel numele celtic, Albion. Tradiția orală a servit unor autori medievali care au prelucrat legenda în variante succesive în timp, îngăduindu-ne astfel să deducem regulile de transformare ale unui nucleu narativ în funcție de schimbările modului de existență și în ordinea valorilor. Istoria e inventarul acestor schimbări.

¹ Jean-Isaac Combes-Dounous, *Dissertations de Maxime de Tyr: philosophe platonicien*, London, Forgotten Books, 2013 [1802], disponibil pe www.ForgottenBooks.org, p. 32.

² Ovidiu, *Ex Ponto* 4.5.5

Incursiuni în imaginar

Celții La Teine, veniți din Belgia în insulele britanice cu câteva secole înainte de Christos, au fost colonizați de romani și ulterior învinși de anglo-saxoni și împinși către vest și nord. Sub regele norman Stefan, care avea pretenția că îi civilizează (*Gesta Stephani*), velșii au reușit să recupereze o parte din teritoriile lor, dar au fost din nou supuși și obligați să-și declare vasalitatea față de primul rege angevin, Henry al II-lea Plantagent. Relațiile au fost modificate de evenimente din ordinea culturii. Eleonora de Aquitania, romanțioasa soție a lui Henric al II-lea și nepoata lui *Guilhem* al IX-lea, primul trubadur, a instituit la curte o tradiție a scrierilor cavalierești, creând imagini ideale ale aristocrației și regalității. Ea devine patroana lui Marie de France, prin care baladele bretonne instituie o nouă modă la o curte unde franceza și latina înlocuiseră engleza. Dar motivele bretonne sunt celte. Walter Map, un velș apropiat regelui, remarcă faptul că pentru prima oară stăpânirea din insule, curtea angevină, găzduia povești similare cu cele ale romano-celților (*De nugis curialium*, 27-28). Din nevoie de legitimitate în țara englezilor, Plantagenetii acceptă o descendență servită de Geoffrey of Monmouth (*Historia regum Britanniae*), alt velș, folosind ca sursă pe celtul Nennius și Analele Cambriei, dintr-un oarecare Brutus, poate nu urmașul lui Eneas, cum se pretinde, dar ultimul celt proeminent din tribul Servilii Caepiones, care mai includea și pe legendarul rege Arthur. Muzele înlocuiesc armele pentru o vreme.

Într-un studiu al lui Patrick Joseph Schwieterman, *Fairies, Kingship, and the British Past in Walter Map's De Nugis Curialium and Sir Orfeo*¹, este menționată o variantă mai veche, datând din secolul al doisprezecelea, a baladei *Sir Orpheo*, despre a cărei existență se știa din trei manuscrise: Auchinleck, cel mai vechi, de pe la 1330, și două din secolul următor, Harley și Ashmole. Revizuirile sunt majore în ultimele două, substratul tracic fiind cenzurat sau interpolat pentru a face loc construcției regelui medieval, ca *primus inter pares* al unei fraternități laice, aristocratice, de genul Ordinului Jartierei, înființat de Eduard al III-lea în secolul al XIV-lea. Dacă prima variantă folosește legenda lui Orfeu pentru a ilustra despărțirea celților civilizați de romani (romano-britanici) de trecutul lor barbar, tracic, ultimele două suprimă termenul intermediar pentru a construi identitatea nobilei englez într-o vreme când franceza devenise

¹ Patrick Joseph Schwieterman, *Fairies, Kingship, and the British Past in Walter Map's De Nugis Curialium and Sir Orfeo*, Berkeley, University of California, 2010.

Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

limba dușmanului, din cauza Războiului de o Sută de Ani, iar regele însuși se scuza că nu vorbește franceza, „parce que je suis anglais”.

Numai în cel mai vechi manuscris, care e și fragmentar, constatăm asemănările uimitoare dintre credințele și practicile celtilor belgi și vecinii lor din Tracia, strămoșii românilor, așa cum sunt ele consemnate de Romulus Vulcănescu în *Mitologia română*. Ele privesc relația dintre lumea albă și lumea de dincolo, prezența zânelor și spiridușilor, cultul morților, animale și păsări fabuloase.

Walter Map include de fapt două povestiri celte, *Herla* și *Sir Orpheo*. Cel dintâi e un rege al romano-bretonilor care acceptă invitația unui rege-pigmeu din lumea de dincolo. La întoarcere, constată că în lumea sa au trecut două sute de ani, tot ce cunoșteau a pierit, ca în *Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte*. Dacă ar coborâ de pe cai, cum face neinspiratul erou al lui Ispirescu, s-ar prăbuși morți. Regele și ținuta sa de strigoi călăresc mai departe, cavalcada sfârșind în râul Wye. Poveștile lor, spune Map, ne-au fost transmise nouă. Apa, fântâna sunt simboluri ale renașterii în altă formă de existență: în poveste, într-o mănăstire, într-o fântână ... Cele două sute de ani pot fi o aluzie la domnia vikingilor (870) și a normanzilor (1066-1154), care supuseseră atât pe anglo-saxoni cât și pe romano-celți - o servitute oglindită de infertilitate culturală în limbile lor.

În cel mai vechi manuscris al lui *Sir Orpheo*, acesta e prezentat ca rege trac, motivul translării imperiului (din Troia la Roma sau în Anglia) fiind prezent în versurile unde se spune că Winchester a fost inventat prin analogie cu Tracien. Wintan-ceastre („Fort Venta”) e un toponim hibrid, cum s-au fomat multe în urma cuceririlor, „wintan” conservând pe Venta (Belgarum), iar *chester* derivând din latinescul *castra*, fortificații. Orașul de nobilă apărare este menționat de Nennius în *Historia Brittonum* ca Venta Belgarum – adunarea celtilor belgi – iar originea acestora e menționată ca fiind Muntele Haemus¹. Aceste versuri au fost eliminate din versiunile ulterioare, Anglia rămânând singurul referent. Părinții lui Orfeu sunt zeități romane, Pluto și Juno, păstrându-se unirea uranic-htonice, dar revizuită sub romani. Heurodis, al cărei nume e schimbat ulterior în Meurodis, Mab, Morgan, va deveni zâna, sora de dincolo, a regelui Arthur.

Revizuirii relativ recente ale istoriei britanice din primul mileniu – mileniul genezei etnice din rase foarte diferite – indică persistența elementului celt după invazia anglo-saxonă. Se semnalează, de

¹Nennius în *Historia Brittonum*, p. 235

Incursiuni în imaginar

exemplu, existența unor nume celte sau velșe în descendența dinastică a saxonilor de vest, care au lăsat moștenire cultura scrisă, începând cu strămoșul legendar, Cerdic:

„The name Cynric has a straightforward Old English etymology meaning «kin-ruler». However, as both his predecessor, Cerdic, and successor, Ceawlin, have Celtic names an alternative etymology has been postulated from «cunorix» which would mean «hound-king» in Old British (rendered as «cynwrig» in Old Welsh). In 1967 a stone was found at Wroxeter in a Sub-Roman context with the inscription CUNORIX MACUS MA QVI COLINE. This wording contains both the name Cunorix and another which is reminiscent of «Ceawlin»”¹.

[Numele Cynric are o etimologie anglo-saxonă însemnând «șef de clan». Cu toate acestea, așa cum au predecesorul său, Cerdic, și succesorul, Ceawlin, nume celte, s-a descoperit și pentru el o etimologie alternativă din «cunorix» care înseamnă «rege-ogar» în vechea britonă («cynwrig» în vechea velșă). În 1967 s-a descoperit o lespede la Wroxeter, într-un context post-roman, cu inscripția CUNORIX MACUS MA QVI COLINE, conținând atât numele de Cunorix cât și un alt nume asemănător lui «Ceawlin»].

Venta ar putea fi și etimologia cuvântului anglo-saxon pentru sfat al regelui: *nitān*. Ceea ce se știe cu certitudine este că romano-celții, creștini și foarte cultivați, au fost o prezență foarte activă și în insula principală, colonizată de anglo-saxoni, unde au înființat mănăstiri, Venerabilul Beda, de exemplu, fiind educat de călugări irlandezi la mănăstirea Jarrow. Aceștia au avut o imensă contribuție la perpetuarea culturii antichității și a creștinătății timpurii într-o vreme când restul Europei căzuse sub barbari. Despre universitățile înființate de ei se spune că erau frecventate de sute de tineri din Europa, fără a-i mai pomeni pe anglo-saxoni. După cum o dovedesc manuscrisele Bibliotecii Bobbio, înființată de irlandezi în 612 la câțiva kilometri la sud-vest de Piacenza,

„The Irish monks were no narrow students; their minds ranged over every branch of literature. In their catalogue we find patristic literature, Greek and Latin, the works of Augustine, Athanasius, John Chrysostom, Eusebius, Hilary, Origen, and Cyprian; Latin and Greek historians, poets and orators, Homer, Virgil, Horace, Lucan, Juvenal, Cicero, Fronton ; geographers, mathematicians, musicians; while they

¹ Baldwin Stewart, *Ceawlin*, Web1999, disponibil pe <http://archiver.rootsweb.ancestry.com/th/read/GEN-MEDIEVAL/1999-06/0930246632>.

Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

were not forgetful withal of the country whence they had come out, they were not forgetful or incurious about their own, but duly installed in the place of highest honour the works of their founder Columbanus, the Hymn-book of their parent monastery of Bangor, commonly called the Antiphonarium Benchorensis, the writings of Adamnan, the Abbot of Iona, and the encyclopedic volumes of the Venerable Bede”¹.

[Călugării irlandezi nu erau cercetători limitați, mintea lor acoperind toate disciplinele. În catalogul bibliotecii aflăm literatură patristică, grecească și latină, operele lui Augustin, Athanasius, Ioan Chrysostom, Eusebius, Hilary, Origen, și Ciprian; istorici greci și latini, poeți și oratori, Homer, Virgiliu, Horațiu, Lucan, Juvenal, Cicero, Fronto, geografi, matematicieni, muzicieni, fără să uite nici țara din care proveneau, așezând la loc de cinste operele părintelui lor fondator, Columbanus și cartea cu imnuri a mănăstirii din Bangor, cunoscută ca Antiphonarium Benchorensis, scrierile lui Adamnan, Abatele din Iona, și volumele enciclopedice ale Venerabilului Beda.].

După Sinodul de la Drom Ceata (575), au fost înființate școli pentru educația barzilor. Bardul cu harpa trebuie să fi fost una dintre figurile înzestrate cu rol instructiv prin care îi educău pe noii veniți, analfabeți și păgâni, alături de „operele gigantilor” (construcțiile romanilor, a căror ultimă garnizoană a fost retrasă în 410) și de manuscrisele minunat ilustrate ale tradiției ecleziastice creștine. Faima bardului celt cu harpă se păstra încă vie în vremea lui Chaucer (a doua jumătate a secolului al XIV-lea), care menționează în *The House of Fame* (vers 1208) pe „bretonul Glascurion”, tronând cu harpa sa alături de Orfeu și Arion. Dacă sursele păstrate în biblioteci și predate în universități ale barzilor celți erau cele descoperite în catalogul de la Bobbio, motivul revenirii umanității la epoca de aur prin muncă georgică, poezie (plugul e sinecdocă pentru pană) și veghea unui împărat responsabil (Augustus) din Virgiliu trebuie să fi fost accesibile barzilor care primiseră la Drom Ceata libertatea de a trata teme păgâne într-un mileniu prin excelență al confruntării britonilor cu alteritatea celor patru invazii succesive ale insulelor cucerite de Împăratul Claudiu (romani, urmați de anglo-saxoni, scandinavi, normanzi). Balada face parte dintr-o specie numită „Aithed” (fugă, răpire), răpitorul venind din lumea de dincolo sau din cea reală, a năvălitorilor de ultimă oră. Imaginarul care

¹George T. Stokes, *Ancient Celtic Expositors. St Columbanus and His Library*, disponibil pe Web:<http://www.biblicalstudies.org.uk/pdf/expositor/series3/09-460.pdf>, p. 463

Incursiuni în imaginar

înconjoară figura femeii necredincioase, *Emire*, soția irlandezului Cú Chulainn, de exemplu, răpită de vikingul Tuir Glesta (*Aithed Emire*) este natura, spațiul amorf, lipsit de nomos, de etică:

The vessel that is on the sea
it is the same to it who goes into it;
and like that vessel (are) the womenfolk,
(it is) the same to her who enjoys her¹.

[Puțin îi pasă corabiei de pe mare
Cine îi pătrunde în pântec.
Precum corabia e și neamul muieresc,
Totuna le e cine se bucură de ai lor nuri.].

În Sir Orfeo, regina Heurodis doarme sub un pom și are un coșmar în care un cavaler pe cal îi spune că va veni să o ia la el a doua zi. Se trezește îngrozită, își sfășie hainele și trupul, manifestându-se ca o erinie, o Furie, o posedată demonic, așa cum se crede în folclorul celt și irlandez despre cei care primesc un mesaj de moarte de la o ființă de dincolo, care le ia apoi și trupul. Legătura cu misterele eleusine ar putea fi realizată prin copacul bătrân, poate arborele de tisă, unde e dus copilul lui Demeter sortit de mamă pieirii ca răzbunare pe soț. Cu toate precauțiile lui Orfeu, regina e răpită a doua zi, iar el, răpus de durere, lasă treburile țării în mâinile unui slujbaş și pleacă în exil, trăind departe de civilizație, în natură. Aici i se întâmplă să vadă trecând pe lângă el cavalcade asemănătoare strigoilor din folclorul celor două popoare, care simbolizează momente arhetipale ale vieții: vânătoarea veselă a tinereții, încrâncenarea războinicilor, parada celor bătrâni sau duși. Într-un grup de șaiszeci de amazoane, Orfeo o vede pe Heurodis, trecând mai departe ca o vedenie. Domnițele au șoimi pe braț, care atacă și ucid păsări. Orfeo își amintește de ceva asemănător în tinerețe și știe atunci că acea cavalcadă îl va conduce în lumea de dincolo unde e ținută prizonieră Heurodis. Vulcănescu menționează credința străveche în pasăre ca mesager între lumi: pasărea suflet este ipostazierea sufletului celui dus în lumea de aici, în vreme ce sufletul pasăre e sufletului mortului călătorind spre cealaltă lume. Răposatul trezește deopotrivă teamă și compasiune, cei rămași în viață ezitând între a se feri de contaminarea lui (acoperindu-și fața, retezându-i capul) sau îndeplinirea presupusei lui dorințe de „a fi tot cu voi”:

¹ Hanna van Gorcum, *Aithed Emire*, Universiteit Utrecht, 2013, p. 7

Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

ruiele iau masa în sicriu sau joacă scenete în care răposatul e „vivificat”. Pasărea e fereastra sufletului, fiind desenată pe mormânt, fie pentru ca mortul să poată vedea lumea sau pentru a-l expedia în lumea de dincolo ca să nu mai bântuie pe cei rămași¹. Orfeo ajunge astfel pe celălalt tărâm la un palat acoperit de pietre prețioase, astfel încât e mereu lumină, ca și cum ar fi zi. Palatul e dincolo de gânduri și vorbe, Orfeo întrebându-se de nu e cumva Paradisul. Insuficient asimilat sub influența romanilor (unii soldați mai erau și adepți ai sectelor maniheiste și pelagiste) – spre deosebire de creștinarea metodică a anglo-saxonilor de către misiunea Sfântului Augustin – paradisul apare aici ca lume în stasis, cei morți fiind surpinși în momentul morții care e permanentizat: ei sunt cei bocțiți ca duși, unii străpunși de suliță, alții fără cap sau membre, alții înecați etc. Pe de o parte, imaginația celtă se arată aici la fel de fixată în corporalitate ca și a dacilor. Nu-și pot imagina alt mod de existență. Tot lângă stână, auzind cum behăie oile, latră câinii și se prepară cașul. Celții belgi aveau chiar amintiri ale unor asemenea scene, celebru fiind câmpul Ribemond sur Acre, unde un Turn al Tăcerii a fost ridicat de celți în cinstea bătăliei. Pe un eșafodaj din lemn au fost atârnat cadavrele decapitate ale războinicilor învinși, expuse păsărilor și animalelor de pradă (Fig. 1).

*„To these men death in battle is glorious,
And they consider it a crime to bury the body of such a warrior;
For they believe that the soul goes up to the gods in heaven,
If the body is exposed on the field to be devoured by the birds of prey”².*

¹ Mircea Vulcănescu, *Mitologie română*, București, Editura Academiei, 1985, pp. 198-199

² Silius Italicus (2nd c. AD), *Punica* 3, trad.. J.D. Duff, London, William Heinemann Ltd, p. 139. <https://archive.org/stream/punicasi01siliuoft/punicasi01siliuoft.djvu.txt>

Incursiuni în imaginar



Fig. 1(Soprena Genzor 1995)

Silius Italicus scrie că celții aveau acest obicei și cu cei dragi. Eroii căzuți în bătălie nu erau îngropați ci expuși păsărilor care aveau să-i transporte în lumea de dincolo (Fig. 2). Regele din Sir Orfeo spune că o va lua la el pe Heurodis pe cal chiar și făcută bucățele. Există dovezi că se practica în mod curent descărnarea cadavrelor de către celți, iar Vulcănescu susține că unele rituri funerare, cum ar fi pomana în sicriu sau mușcarea colțurilor sicriului de membrii familiei sunt vestigii ale practicilor antropofage. Cel mort era transferat într-un trup viu pentru supraviețuire sau invers, o mănăstire primea viață de la un trup viu, iar practica era magică, de contiguitate, nu discontinuă, de transcendere, care necesită punere în relație doar prin analogie de genul amintirii socratice: sufletul vede lucruri în formă de triunghi și-și amintește ideea figurii pure, matematice, abstracte etc.

Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative



Fig. 2. Tag Archive: Celtic religion. Belgae tribes. Excarnation Filed under: Archaeology, Galatia, History, Religion - 2 Comments September 5, 2013 balkancelts. *Journal of Celtic Studies in Eastern Europe and Asia-Minor* <https://balkancelts.wordpress.com/tag/celtic-religion-belgae-tribes/>

În acest paradis, regele o vede pe Heurodis dormind la umbra copacului și o recunoaște după aura luminoasă. În satele românești, există practica imitației drumului ascensional al răposatului către lumină prin modificarea locului pasării: cu aripile închise, așezată pe piept, și apoi tot mai sus pe stâlp, iar în final cu aripile deschise spre cer¹. Heurodis și-a încheiat călătoria fără să se desprindă propriu-zis de ultimul loc ocupat în momentul morții.

Orfeu cere să fie ascultat ca menestrel. Tartarul se transformă în Curtea Reginei Leonora sau altă curte nobiliară unde prinsese moda patronajului artistic. Deși impresionat, regele acestui straniu paradis refuză să o dea pe frumoasa domniță sordidului pelerin, dar Orfeu îi amintește de cuvântul dat. Obligația era înscrisă în codul cavaleresc. Reîntors în Winchester, Orfeu nu e recunoscut de societate, fiind asemuit cu un copac umblător. Posedă însă ceva din afara ordinii naturii: lira. Slujbașul devenit rege în locul său o recunoaște și i se aruncă la picioare. Secole mai târziu, Oscar Wilde avea să scrie un roman în care protagonistul, Dorian Gray, e recunoscut în moarte doar după giuvaeruri. Nici pe obsedantul său alter ego, tabloul, nu-l putuse uide. Arta e nemurire. E identitate.

Versiunile ulterioare elimină scenele barbare, imaginile trupurilor mutilate, referirea la traci, adaugă un episod la început cu Orfeu cântând la harpă, cum se întâmplă în scenele de socializare ale anglo-

¹ Mircea Vulcănescu, *op. cit.* p. 201

Incursiuni în imaginar

saxonilor. Redempțiunea lui Orfeu e posibilă în momentul despărțirii de natură, căreia i se opune printr-o hegeliană sublimare: cântecul său împlânzește fiarele.

În balada *Meșterului Manole*, monastirea nu are același preț: Manole poate oricând construi alta. Unice sunt familia, afecțiunea, soția, copilul. Lucian Blaga a rescris balada în genul dramatic și în spiritul esteticii moderniste: arta e valoarea supremă. Artă **pretinde** anihilarea naturii. Barbaria a fost eliminată prin motivația tot modernist-psihanalitică: Manole nu a fost conștient când a zidit-o pe Ana, zidarii îi spun ce s-a întâmplat. E o alegorie a creației din matrici ale inconștientului. Suprapunerea palimpsestică a valorilor spiritului peste bolboroseala naturii s-a produs aici mai târziu, deoarece încercatul popor de la gurile Dunării a putut descăleca în cultură după mai multe veacuri de încercări ale istoriei.

Referințe:

- xxx *Sir Orfeo*. Translated by Jessie L. Weston, in *The Chief Middle English Poets*, Cambridge, Mass., 1914, pp. 133-141. Accesat 10.03.2015: <http://sites.fas.harvard.edu/~chaucer/special/litsubs/breton/orfeo.html>
- BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Editions du Seuil, 1957.
- BALDWIN, Stewart., *Cearlin*, 1999, disponibil pe <http://archiver.rootsweb.ancestry.com/th/read/GEN-MEDIEVAL/1999-06/0930246632>.
- DE TYR, Maxime, COMBES-DOUNOUS, Jean-Isaac, *Dissertations de Maxime de Tyr, philosophe platonicien*, London, Forgotten Books, 2013 [1802], disponibil pe www.ForgottenBooks.org.
- GORCUM, Hanna van, *Aithed Emire*, Universiteit Utrecht, 2013.
- OVIDIU, *Orfeu și Euridice*, în *Metamorfoze*, 1-77, disponibil pe <http://www.uvm.edu/~hag/ovid/garth/garthb10p91.html>.
- PLATON, *Symposium/Banchetul*, Accesat la 10.03.2015: <http://www.Mylibrarybook.com/books/845/Plato/Symposium-4.html>.
- SCHWİETERMAN, Patrick Joseph, *Fairies, Kingship, and the British Past in Walter Map's De Nugis Curialium and Sir Orfeo*, Berkeley, University of California, 2010.
- SILIUS ITALICUS, *Punica*, trad.. J.D. Duff, London, William Heinemann Ltd, disponibil pe Web: https://archive.org/stream/punicasi01siliuoft/punicasi01siliuoft_djvu.txt
- STOKES, George T., *Ancient Celtic Expositors. St Columbanus and His Library*, disponibil pe Web: <http://www.biblicalstudies.org.uk/pdf/expositor/series3/09-460.pdf>.
- VULCĂNESCU, Mircea, *Mitologie română*, București, Editura Academiei, 1985.

~~~~~

## Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

**Maria-Ana TUPAN:** Prof. dr. habil. Profesor asociat al Școlii Doctorale a Universității „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia. Membră a Centrului de Cercetare a Imaginarului Speculum; membră a Uniunii Scriitorilor din România, Filiala București; membră The International Flann O'Brien Society, Vienna, Austria; membră Die Gesellschaft für Fantastikforschung, Hamburg, Germany; membră The Society for European Cultural Unity, Rome, Italy; membră The Learner Knowledge Community și referent pentru Common Ground Publishing, University of Illinois, USA; membră în Comitetele consultative de redacție ale revistelor „Rupkatha Journal of Interdisciplinary Studies”, Bhatker College, Paschim Medinipur, West Bengal, India și „Journal of Humanistic and Social Studies”, Universitatea „Aurel Vlaicu” Arad. Autoare a 15 cărți, precum și a numeroase capitole de cărți și articole, apărute în România, Regatul Unit, Germania, Statele Unite și India. Volume: *Limbaje și scenarii poetice* (1989), *Marin Sorescu și deconstructivismul* (1995); *A Discourse Analyst's Charles Dickens* (1999); *Discursul modernist; Discursul postmodern* (2002); *British Literature. An Overview* (2005); *The New Literary History* (2006); *Genre and Postmodernism* (2008); *Modernismul și psihologia. Încercare de epistemologie literară. Modernism and Psychology. An Inquiry into the Epistemology of Literary Modernism* (2009); *Literary Discourses of the New Physics* (2010); *Teoria și practica literaturii la început de mileniu* (2011); *Relativism/Relativity: The History of a Modern Concept* (2013); *Realismul magic. Încercare genealogică* (2013). Participări la conferințe găzduite de universități din Atena, University Park (Penn State University), Madrid, Manchester, Salzburg, Viena, Dresda, Graz, Roma, Cologne, Klagenfurt. Premii: 1996 – Premiul Uniunii Scriitorilor (traduceri și literatură universală); 2000 – Premiul pentru critică al revistei „Convorbiri literare”; 2006 – Premiul pentru critică al revistei „Viața Românească”.

# **MAGAZINUL MAGIC DE JUCĂRII – O INTERPRETARE FEMINISTĂ A MITURILOR**

**Elena-Claudia ANCA**

### *The Magic Toyshop – A Feminist Interpretation of Myths*

*The paper proposes a feminist analysis of myths in Angela Carter's novel The Magic Toyshop. With fine irony, using the tools of magic realism, the British writer discusses popular myths concerning the relationship between masculinity and femininity. In the book there are numerous references to mythology, but best represented is the episode of the meeting of Leda and Zeus transformed into a swan. The character of Philip, master puppeteer, embodies patriarchal authority imposed through violence. In a puppet show, Melanie, the central character of the novel, is forced by her uncle puppeteer to play Leda, becoming subject to a double aggression: on the one hand she is seen as a puppet; on the other hand she is the victim of a symbolical rape of the swan handled by Philip.*

**Keywords:** mythology, masculinity, femininity, deconstruction

Angela Carter este una dintre cele mai cunoscute prozatoare britanice ale secolului trecut, creația sa cuprinzând nouă romane, mai multe nuvele și eseuri, majoritatea bazate pe o reinterpretare a miturilor, a legendelor și a basmelor, însă punând în discuție convențiile acestor genuri, într-o manieră critică deconstructivistă.

Critica literară a stabilit asemănări și deosebiri între creația Angelei Carter și a altor scriitori contemporani, cu trimitere la postmodernism sau realismul magic, însă operele sale sunt greu de încadrat într-o categorie sau într-un curent literar, după cum remarca și Eve Harvey:

„În lumea noastră compartimentalizată, preîmpachetată, Angela Carter este o anomalie, coșmarul oricărui editor. Ca și Doris Lessing, ea este una dintre rarele scriitoare care sfidează clasificările: singura categorie care i se potrivește este acea zonă rarefiată în care excelența literară este principalul criteriu de valoare.”<sup>1</sup>.

Probabil cea mai importantă temă abordată de Angela Carter în operele sale este reprezentarea feminității, din punctul de vedere al identității de gen și al sexualității, autoarea adoptând o poziție critică referitoare la modul în care identitatea feminină este influențată de

---

<sup>1</sup> Eve Harvey, *Angela Carter. Fools Are My Theme, Let Satire Be My Song*, în „Vector”, nr. 109, 1982, p. 26.

## Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

modelele culturale ale unei societăți patriarhale. Astfel, prozatoarea britanică demistifică legile false care guvernează politicile de gen.

Eroina romanului *Magazinul magic de jucării* este Melanie, o tânără de cincisprezece ani, care își descoperă cu uimire feminitatea și sexualitatea, fiind influențată de modele culturale preluate din pictură sau literatură. Personajul Melanie se află într-o continuă căutare a sinelui, încercând să-și autodefinească identitatea, prin asumarea unor roluri, raportându-se la modele preluate din artă. Astfel, adolescenta de cincisprezece ani se află într-un stadiu oedipal al existenței, pozând în oglindă, imaginându-se în diverse ipostaze, inspirate din picturi celebre, în încercarea de construire a celui ideal:

„Îi mai plăcea să pozeze în diferite ipostaze, cu tot felul de lucruri în brațe. Pentru un tablou preraphaelit își pieptăna părul lung și negru cu o cărare pe mijloc, lăsându-l să i se reverse pe umeri, și se privea visătoare, genunchii strâns lipiți și un crin oranj, din grădina, sub bărbie. Aborda uneori o ținută frivolă, *a la* Toulouse-Lautrec, ascunzându-și chipul sub cascada de păr și se așeza pe un scaun, cu coapsele desfăcute, având la picioare un lighean cu apă și un prosop. Întotdeauna se simțea teribil de indecentă când poza pentru Lautrec, deși ea crea aceste fantezii în care își imagina că trăiește pe timpul lui. [...] Era prea slabă pentru Tiziano sau Renoir, dar se descurca bine întruchipând-o pe Venus a lui Cranach, palidă și infatuată, cu voalul perdelei înfășurat în jurul capului și purtând la gât colierul cu perle de cultură pe care îl primise cu ocazia confirmăției.”<sup>1</sup>

Tânăra își descoperă corporalitatea, fiind tulburată de modificările fizice datorate vârstei și își dorește să devină dezirabilă din punct de vedere sexual, sub influența lecturilor din revistele la modă. Un model literar la care fata se raportează este Julieta, care o impresionase prin faptul că se căsătorise și murise din dragoste la paisprezece ani. Astfel, rugăciunea Melaniei când mergea la biserică era: „Te rog, Doamne, ajută-mă să mă căsătoresc. Sau, măcar, ajută-mă să fac sex.”<sup>2</sup>

Melanie ajunge să fie fascinată de propria imagine și într-o noapte are ideea de a proba rochia de mireasă a mamei, în lipsa părinților. Astfel îmbrăcată, devine și mai conștientă de propria frumusețe și simte nevoia de a alerga desculță prin grădină, fără să-și dea seama că ușa s-a închis în urma sa. Singura soluție de a intra în casă fără să-și trezească frații și bona era să sară pe fereastra de la etaj, urcându-

---

<sup>1</sup> Angela Carter, *Magazinul magic de jucării*, București, Editura Leda, 2007, pp. 5-6.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 14.

## Incursiuni în imaginar

se în mărul din grădină. Urmează o scenă semnificativă, în care tânăra se luptă cu pomul care pare că o pedepsește pentru fapta săvârșită, distrugând rochia de mireasă:

„Scoarța îi juli tibiile și coapsele, și pânțele când se năpusti în brațele noduroase ale copacului. [...] Rămurele mărunte îi sfășiau obraji și sâni delicți. Părea că se ia la trântă cu pomul. Sudoarea îi curgea pe tot trupul și mai era și rochia pe care trebuia să o târască în urma ei, ca pe o relicvă sfântă.”<sup>1</sup>

Acest episod poate fi asociat cu mitul biblic al fructului interzis. La fel ca Eva, Melanie nu rezistă tentației și gustă din pomului cunoașterii, ceea ce conduce la izgonirea din paradis.

A doua zi Melanie află vestea tragică a morții părinților într-un accident aviatic. Eroina este convinsă că aventura sa nocturnă cauzase moartea părinților, de unde sentimentul de culpabilitate și dorința de reprimare a feminității și a sexualității. Fără să fie pregătită, Melanie este nevoită să-și asume rolul de mamă pentru cei doi frați mai mici:

„Ca o mamă, repeta Melanie. Trebuia să fie ca o mamă pentru Jonathon și Victoria. [...] – Eu port întreaga povară, spunea Melanie”<sup>2</sup>.

Cei trei orfani se mută într-o suburbie a Londrei, în casa unchiului Philip, meșter păpușar. Traiul confortabil al celor trei copii cunoaște o schimbare radicală. Melanie este șocată de aspectul casei, care includea atelierul de creație al unchiului și magazinul de jucării, dar mai ales de relațiile dintre membrii familiei. În mod surprinzător, magazinul de jucării este un loc sinistru, un univers închis aflat sub dominația tiranică a unchiului Philip.

Cei trei orfani sunt primiți cu căldură de către mătușa Margaret, care își pierduse vocea din ziua căsătoriei. Personajul Margaret este încadrat de către Paulina Palmer în categoria „femeilor marionetă”, care „joacă un scenariu desemnat de către o cultură masculină supermachistă.”<sup>3</sup> Acest tip de feminitate întruchipează pasivitatea, femeia fiind controlată în totalitate de către o altă persoană, „maestrul

---

<sup>1</sup>*Ibidem*, p. 30.

<sup>2</sup>*Ibidem*, p. 39.

<sup>3</sup> Paulina Palmer, *Gender as Performance in the Fiction of Angela Carter and Margaret Atwood*, in Joseph Bristow and Trev Broughton, eds., *The Infernal Desires of Angela Carter*, London, Longman, 1997, p. 31.

## Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

păpușar”, care își exercită în voie puterea asupra marionetei. Unchiul Philip nu vorbea niciodată cu soția lui, în afară de momentele în care îi dădea ordine pe un ton răstit. Mătușa Margaret este asemănată de către Melanie cu o floare ofilită (în mod ironic, numele de familie este Flower), foarte slabă, cu buze subțiri și fără culoare în obraji. Căsătoria cu Philip o transformase într-o femeie fără voce, fapt evidențiat și de colierul strâmt pe care este nevoită să-l poarte la gât duminică și care pare că o strangulează. Și la nivel vestimentar, mătușa se conformează dorinței soțului, fiind obligată să poarte în fiecare duminică aceeași rochie cenușie, care evidențiază incapacitatea sa de a-și exprima gândurile și sentimentele.

În casa unchiului Philip mai locuiau și cei doi frați ai lui Margaret, irlandezii Finn și Francie Jowle. Finn îl ajuta pe unchiul Philip la pictarea jucăriilor, iar Francie își câștiga traiul cântând ocazional la vioară. Între Margaret și cei doi frați ai săi este o legătură deosebită; în lipsa unchiului cântă și dansează, însă nu se pot sustrage forței dominatoare a acestuia. În acest univers straniu și restrictiv tânăra Melanie este nevoită să se conformeze regulilor casei, devenind din ce în ce mai interiorizată.

După mutarea în casa unchiului, Melanie este uimită de lipsa oglinzilor, nemaiputându-și vedea propria imagine decât în reflecția deformată a unui glob sau în ochii lui Finn. Dacă la începutul romanului eroina își descoperea personalitatea exteriorizându-se și pozând în oglindă, în lipsa oglinzilor descoperirea sinelui nu se poate realiza decât în sens invers, prin introspecție. Pe de altă parte, tânăra este constrânsă să se conformeze tiparului „femeii marionetă”, ajungând să fie una dintre creațiile teatrului de păpuși imaginat de unchiul său. Un prim episod semnificativ în acest sens este vizita fetei în atelierul de lucru al lui Philip. Acest spațiu, bizar și înspăimântător, este populat de creațiile unchiului, fiind interzis celorlalți membri ai familiei. Melanie ajunge aici în lipsa stăpânului, la invitația lui Finn, de care se simte atrasă și respinsă în același timp. Pătrunderea în atelierul aflat la subsolul casei echivalează cu o coborâre în infern:

„Și astfel, ajunseră în pivniță, o încăpere văruiată în alb ce se întindea pe sub întreaga casă. [...] De-a lungul peretelui, se întindea un banc de lucru pe care erau înșirate o grămadă de membre cioplite și rupte. Pe partea opusă, se găsea un banc de pictură, improșcat cu vopsea de toate nuanțele curcubeului. Pereții erau încărcăți de păpuși cu sfori, ursuleți dansatori și Arlechini saltimbanci. Se mai zăreau și o mulțime de marionete parțial asamblate, de toate mărimile, unele chiar de

## Incursiuni în imaginar

înălțimea Melaniei; unele fără ochi, altele îmbrăcate, dar toate animate de o ciudată vioiciune, în timp ce se bălăbăneau nefinisate în cârligele lor. [...] Atârnată cu fața în jos între sforile încâlcite, se afla o marionetă de vreun metru și cincizeci, o silfidă într-o fântână de tul alb, uitată pe jos de parcă cineva se plictisise de ea în toiul jocului, o lăsase de izbeliște și plecase. Avea un păr lung și negru ce-i atârna până la talia strânsă într-un corsaj din satin.”<sup>1</sup>.

Momentul culminant al vizitei în atelier este cel în care Melanie, amețită de ceea ce vede, are viziunea coșmarească a unei lumi mecanice, în care oamenii se identifică cu marionetele și chiar ea ajunge să se recunoască în imaginea marionetei abandonate pe scena din teatrul de păpuși al unchiului.

„Acea lume nebună vuia în jurul ei, femei și bărbați ce păreau mai mici decât jucăriile și marionetele, o lume în care până și păsările erau mecanice, iar cele câteva ființe omenești purtau măști și cântau la instrumente la ceasurile cele mai infernale din noaptea în care ea fusese aruncată. Era din nou scufundată în noapte, iar păpușa era chiar ea. Începură să-i tremure buzele.”<sup>2</sup>.

Cel mai impresionant episod al romanului este acela în care unchiul Philip o obligă să joace rolul Ledei într-o scenetă cu marionete, în care el este păpușarul care mânuiește lebăda care o va ataca în mod brutal pe fată. Mitul antic din care s-a inspirat autoarea romanului descrie întâlnirea dintre Leda, o regină spartană, și Zeus, care metamorfozat în lebădă, a violat-o în noaptea nunții ei, aceeași noapte în care a consumat căsătoria cu soțul Tyndareos. În urma acestei duble împerecheri, ea a făcut două ouă. Din fiecare ou au ieșit gemeni: din primul Castor și Pollux iar din al doilea Elena și Clitemnestra. Dintre aceștia, doi erau nemuritori, fiind copii lui Zeus, iar ceilalți erau muritori, fiind copiii lui Tyndareos. Mitul a constituit sursă de inspirație pentru artiști în perioada antică, renașcentistă și modernă. Interpretarea mitului s-a făcut în maniere diverse, legătura dintre Leda și Zeus fiind văzută ca simbol al iubirii, tandreții, dar și al violenței.

Angela Carter pune accent pe latura violentă a acestui mit, făcând trimitere la poezia lui William Butler Yeats *Leda și lebăda*. Poetul irlandez scoate în evidență gestul violent al siluirii Ledei de către Zeus și nepăsarea acestuia față de o ființă umană lipsită de apărare.

---

<sup>1</sup> Angela Carter, *Op. cit.*, p. 85.

<sup>2</sup>*Ibidem*, p. 86.



## Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narative

Zeul atotputernic pune stăpânire în mod brutal pe Leda, iar împerecherea conduce la noi episoade de violență, prin urmași, cu referire la războiul troian cauzat de Elena, fiica Ledei care va rezulta din această împerechere:

„Fiori i se strecoară prin spinare.

E turnu-n flăcări și e zidul frânt.

Mort e-Agamemnon... Poate să priceapă

Ea, tremurând sub cruda zburătoare,

Puterea strânsă-n penele-veșmânt

Când ea, din plisc, cu nepăsare-o scapă”<sup>1</sup>

În romanul Angelei Carter, violența episodului este sporită și de ideea incestului. Madelin Monson-Rosen consideră că prozatoarea britanică apelează la o demitologizare, trimițând miturile înapoi în istorie și scoțând la iveală circumstanțele în care acestea au luat naștere, apoi continuă cu o „profanare sistematică a mitului și a canonului literar, prin introducerea unor elemente contaminatoare precum incestul”<sup>2</sup>.

Unchiul Philip o transformă pe Melanie într-una dintre marionetele sale și o obligă să joace rolul Ledei într-o scenetă de Crăciun la care asistă întreaga familie. Melanie este supusă unui viol simbolic, fiind atacată cu agresivitate de către lebăda de cauciuc mănuită de către unchiul său. Merja Makinen remarca în opera autoarei „un exces de violență, culminând cu exuberanța acestui exces”<sup>3</sup>.

Sceneta este pregătită cu minuțiozitate, fata repetând rolul cu ajutorul lui Finn. Toate pregătirile nu fac decât să-i sporească starea de angoasă, iar spaima sa crește progresiv pe măsură ce ziua reprezentației se apropie:

„Încearca să nu se uite la tunică fiindcă îi amintea de lebăda neștiută și neștiutoare ce avea să se năpustească asupra ei în ziua următoare. O cuprindea teama numai la gândul lebedei. [...] Dar nu lebăda era cea care o înspăimânta, ci ideea de a se lăsa posedată de lebădă.”<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> William Butler Yeats, *Versuri*, traducere de Aurel Covaci, ediție îngrijită, prefatăată, tabel cronologic și note de Mihaela Anghelescu Irimia, București, Editura Univers, 1996.

<sup>2</sup> Madelin Monson-Rosen, „*The most primal of passions*”: Incest in the service of Women in Angela Carter's *The Magic Toyshop*, in *Straight Writ Queer: Non-Normative Expressions of Heterosexuality in Literature*, edited by Richard Fantina, McFarland&Company Inc., Publishers, Jefferson, North Carolina, 2006, p. 242.

<sup>3</sup> Merja Makinen, *Angela Carter's "The Bloody Chamber" and the Decolonization of Feminine Sexuality*, *Feminist Review*, No. 42, Feminist Fictions (Autumn, 1992), p. 2.

<sup>4</sup> Angela Carter, *Op. cit.*, pp. 200-201.

## Incursiuni în imaginar

Aflată pe scenă, Melanie îl asociază pe unchiul Philip cu Zeus, făcând trimitere la un alt mit în care o pământeancă îi cade victimă. Este vorba despre Europa, răpită de Zeus, metamorfozat în taur:

„Părea mare cât un taur, în smoching și cu pantalonii dungați. Poate chiar era un taur. Scoțând foc pe nări, se va transforma în taur precum Zeus și, ca în legendă, avea să o ducă în spate, ca pe Europa, peste această mare pictată în care se jucau delfinii. Era peste măsură de tulburată și îi treceau prin minte tot soiul de lucruri.”<sup>1</sup>.

Într-o manieră postmodernistă, Angela Carter deconstruiește imaginea mitologică a lebedei, care nu are nimic din măreția lui Zeus. Cu o fină ironie, autoarea aduce lebăda și simbolismul său falic în derizoriu, ca un mod de contestare a dominației masculine.

„Era o imitație grotescă a unei lebede, aducând mai degrabă cu o creație a lui Edwar Lear. Nu avea nimic din pasărea sălbatică și falică pe care și-o închipuise. Era îndesată, urâtică și excentrică. Fu cât pe-aici să izbucnească în râs, văzând cât de greu înainta. Și totuși, fugi din calea ei, așa cum prevedea scenariul, rânindu-și tălpile în scoicile presărate pe jos.”<sup>2</sup>.

Scena întâlnirii propriu-zise dintre Melanie și lebădă este descrisă cu minuțiozitate. Este foarte interesantă reacția fetei care treptat se depersonalizează; dacă inițial se distrase pe seama păsării, pe măsură ce lebăda se apropie, Melanie devine marioneta pe care unchiul și-o dorea, lipsită de reacție și ușor de manipulat. De asemenea, este sugestivă trimiterea la războiul troian, idee preluată din poezia *Leda și lebăda* a lui William Butler Yeats. În acest caz, imaginea unchiului Philip este hiperbolizată, fiind replicată la infinit prin asocierea cu armata care năvălește din calul troian:

„Pasărea se îndreptă spre ea, lipăind, la fel de implacabil precum destinul sau timpul. Îi veni în minte calul troian, făcut tot din lemn. Dacă nu-și interpreta rolul cum se cuvine, din coasta păsării se va deschide o trapă prin care va da năvală, ca la comandă, o armată de unchi Philip în miniatură, ce se va năpusti asupra ei cu sălbăcie. Această posibilitate îi părea cât se poate de reală și de înspăimântătoare. Îi pieri tot cheful să mai râdă. Incepu să aibă vedenii; se simțea că parcă nu mai era ea însăși, ci fusese smulsă din propria

---

<sup>1</sup>*Ibidem*, pp. 202-203.

<sup>2</sup>*Ibidem*, p. 204.

## Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

ființă, privind acea plăsmuire dintr-un alt loc; iar în acea fantezie scenică totul devenea posibil. Chiar și lebăda, acea lebădă pe care o batjocorise, putea să devină realitate și să o siluiască pe față într-un nor de pene albe. Pasărea se îndrepta impunătoare spre fata brună care era și nu era Melanie...”<sup>1</sup>.

Punctul culminant al scenei este violul dirijat de către unchiul Philip. Este un episod tulburător, atât prin erotizarea unui act de violență, care prin prezența membrilor familiei devine un act de violență instituționalizată. Dacă până în acest moment violența exercitată față de Melanie era mai ales la nivel mental, de această dată violența se extinde și la nivel fizic. Dorințele incestuoase ale unchiului Philip, materializate prin intermediul lebedei, conduc la o auto-alienare completă a personajului feminin.

„Lebăda își așează pânțele pe picioarele ei. O simțea. Ridicând privirile, îl zări pe unchiul Philip care dirija mișcările. [...] Lebăda făcu un salt stângaci înainte și se așează pe coapsele ei. Se zbatu din toate puterile să se elibereze, dar aripile o înveliră ca un cort, iar capul lebedei se înclină, cuibărindu-se la gâtul ei. Ciocul aurit îi înghiontea carnea delicată. Începu să țipe, aproape inconstient. Lebăda obscenă o încălecă. Țipă din nou, dar gura îi era plină de pene. Auzi foșnetul cortinei care căzu în mijlocul unei rafale de aplauze și avu impresia că era vuietul mării.”<sup>2</sup>.

După reprezentație, lebăda va fi distrusă de către Finn și îngropată în parcul în care o sărutase pe Melanie. Este un gest de revoltă din partea tânărului îndrăgostit de fată și asupra de către Philip. În opinia lui Dani Cavallaro, distrugerea artefactului aviar constituie primul pas către dezintegrarea unchiului Philip și a supremației sale, având în vedere că „despotul devine neputincios în lipsa marionetei-avtar.”<sup>3</sup>. A doua zi, în lipsa stăpânului, Finn se spală și îmbracă hainele unchiului, așezându-se la masă pe scaunul acestuia. Este o schimbare de atmosferă în casa mohorâtă, însă surpriza este constituită de revenirea neașteptată a unchiului, care descoperă legătura incestuoasă dintre soția Margaret și fratele acesteia Francie. Incendierea casei de către Philip are scopul de a-i pedepsi pe vinovați, însă focul poate avea și un rol purificator, acoperind urmele nelegiuirilor petrecute aici.

---

<sup>1</sup>*Ibidem*, p. 206.

<sup>2</sup>*Ibidem*, p. 207.

<sup>3</sup> Dani Cavallaro, *The World of Angela Carter: A Critical Investigation*, Jefferson, North Carolina, McFarland & Company Inc., Publishers, 2011, p. 35.

## Incursiuni în imaginar

Finalul este ambiguu: Finn, Melanie și sora mai mică Victoria reușesc să părăsească la timp casa în flăcări, fiind preveniți de către mătușa Margaret, care și-a recăpătat brusc vocea. Ambiguitatea se referă atât la deznodământul personajelor rămase în casă, cât și la destinul personajelor plecate și la raporturilor de putere care se stabilesc între acestea. Spre exemplu, critici precum Sara Mills, Lynne Pearce, Sue Spall sau Elaine Millard au o viziune pesimistă asupra finalului, considerând că „nu există scăpare din lumea patriarhală de coșmar”<sup>1</sup>, iar prin plecarea cu Finn, Melanie intră într-o nouă formă de dependență față de un personaj masculin, închiderea personajului feminin în structura patriarhală fiind completă. Acest tip de interpretare ignoră, însă faptul că Finn respinge perpetuarea structurilor patriarhale de putere, revoltându-se împotriva acestora. Plecarea celor doi a fost asemănată și cu intrarea lui Adam și a Evei într-o lume nouă, aflată la începuturi<sup>2</sup>.

Finalul rămâne deschis interpretărilor, Angela Carter lăsând cititorului posibilitatea de a-și construi propria ficțiune, după cum prozatoarea britanică mărturisea într-unul dintre eseurile sale: „Încerc, atunci când scriu ficțiune, să prezint un număr de propuneri într-o varietate de moduri diferite și să las cititorul să-și construiască propria ficțiune, pornind de la elementele ficțiunii mele.”<sup>3</sup>.

### Bibliografie:

- CARTER, Angela, *Magazinel magic de jucării*, București, Editura Leda, 2007  
CARTER, Angela, *Notes from the Front Line*, in *Shaking a Leg: Journalism and Writings*, ed. by Jenny Uglow, London, Chatto and Windus, 1997, pp. 36-42  
CAVALLARO, Dani, *The World of Angela Carter: A Critical Investigation*, Jefferson, North Carolina, McFarland&Company Inc., Publishers, 2011  
GAMBLE, Sarah, *Angela Carter: Writing from the Front Line*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1997  
HALL, Suzanne, *Interpretation, gender and the reader: Angela Carter's self-conscious novels*. PhD thesis, University of Glasgow, 1991  
HARVEY, Eve, *Angela Carter. Fools Are My Theme, Let Satire Be My Song*, în „Vector”, nr. 109, 1982, p. 26.

---

<sup>1</sup> Sara Mills *et al.*, *Feminist Readings/Feminist Reading*, Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf, 1989, pp. 135-136.

<sup>2</sup> Sarah Gamble, *Angela Carter: Writing from the Front Line*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1997, p. 69.

<sup>3</sup> Angela Carter, *Notes from the Front Line*, in *Shaking a Leg: Journalism and Writings*, ed. by Jenny Uglow, London, Chatto and Windus, 1997, p. 37.

## Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

MAKINEN, Merja, *Angela Carter's "The Bloody Chamber" and the Decolonization of Feminine Sexuality*, *Feminist Review*, No. 42, Feminist Fictions (Autumn, 1992), pp. 2-15

MILLS, Sara *et al.*, *Feminist Readings/Feminist Reading*, Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf, 1989

MONSON-ROSEN, Madelin, „*The most primeval of passions*”: *Incest in the service of Women in Angela Carter's The Magic Toyshop*, în FANTINA, Richard (ed.), *Straight Writ Queer: Non-Normative Expressions of Heterosexuality in Literature*, Jefferson, North Carolina, McFarland&Company Inc., Publishers, 2006, pp. 232-243

ROEMER, Danielle M., BACCHILEGA, Cristina, *Angela Carter and the fairy tale*, Wayne State University Press, 2001

YEATS, William Butler, *Versuri*, traducere de Aurel Covaci, ediție îngrijită, prefăcută, tabel cronologic și note de Mihaela Anghelescu Irimia, București, Editura Univers, 1996

~~~~~

Elena-Claudia ANCA: Doctor în Filologie. Membră a Centrului de Cercetare a Imaginarului „Speculum”, Alba Iulia. Profesoară de Limba și literatura română la Grup Școlar „Ion Mincu”, Deva. Master, specializarea *Literatură și mentalități*, la Universitatea de Vest, Timișoara (2005); absolventă a Facultății de Litere, Filosofie și Istorie a Universității de Vest, Timișoara (2004); stagiul de formare *Introducere în cultura și civilizația Europei Centrale*, specializarea studii culturale, organizat de Fundația „A treia Europă”, Timișoara Open College (1999-2000). Comunicări prezentate la simpozioane naționale și internaționale, lucrări publicate în volumele simpozioanelor și în diverse reviste. Volume: *Incursiuni în femininul interbelic* (Editura Ecou Transilvan, Cluj-Napoca, 2013).

TRANSFORMĂRI ALE BASMULUI FANTASTIC

Mihaela BAL

Transformations of the Fantastic Fairy Tale

The premise of the work is to emphasize the aspects of the modern tales, in according with the modern way of life. Our essay is based on the research made years ago, in 1985, in the west side of the country (Banat) and the results were more than unexpected because our informers were country men who had daily contacts with industrial mediums. And, above all, all the informers found a great delectation in watching the tv programs, taking from that the stories which improved the real tales contents. One the one hand, we had to admit that is a kitsch phenomenon, but, in the other hand, it was amazing that we can find the resources at the end of XX-th centuries, in the village.

Key words: *tales, village, myth, vampire, story-taler*

Premisă. Acest eseu își propune să scoată în evidență anumite aspecte ale evoluției basmului, mai exact concepțiile despre ființă și societate care se degajă din modul în care omul modern folosește ceea ce îi pune la dispoziție lumea sa.

1. **Basmul cotidian.** În anul 1985, profesorul Mihai Pop a organizat o tabără de cercetare folclorică în Banat, zona Făgetului, având ca scop îmbogățirea Arhivei Naționale de Folclor. Studenții de la Litere și cei de la Conservator au colaborat la realizarea acestui proiect, care a fost evaluat toamna, într-o sesiune de comunicări științifice, la Universitatea Timișoara, gazda noastră din vară. Am participat la o cercetare de teren care viza obiceiuri de înmormântare, bocetele, în special, ca structură și funcționalitate. În mai multe sate din zonă (Jupânești, Zlatna, Făget) bătrânii obișnuiau să spună, legat de înmormântare, povestea femeii care dă târcoale satului, dimineața, înainte de răsăritul soarelui, luând cu sine suflete vii. Sufletele vii nu erau neapărat oameni, ci orice orătanie dintr-o gospodărie așezată, mai ales că la întrebarea „De când știți această poveste?” răspunsurile variau: *de când i-a murit vaca lui Ion al lui Bacim/ de când a dat molima în găiniși* mai rar de când a murit un concetățean: *de când s-a dus Ion, la birul din Chișinău.*

Basmul avea următorul conținut: În fiecare dimineață, pe când se trezesc oamenii să plece la lucru, cei care se grăbesc să ajungă pe întuneric dau ochii cu o femeie îmbrăcată în alb, care le ține calea. Fără să le adreseze vreun cuvânt, ea trece pe lângă ei, își urmează

Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

drumul, dar dispare după câțiva pași, ca o nălucă. Dacă vreunul îi spune bună-dimineața, poate fi sigur că va avea necazuri mari, el sau ai lui, pentru că este cunoscut după glas și căutat de vrăjitoare. De remarcat că i se mai spune și strigoaică. Femeia în alb fură suflete, dar fură și minți, și erau destui cei care ofereau exemple concrete din sat de bărbați care și-ar pierdut mințile la băutura, după ce s-au întâlnit cu femeia și niciun doctor „nu i-a mai dat în cale”. Între acești „nefericiți” se afla mai cu seamă unul care fusese de curând să recruteze, adică să facă formele la comisariat pentru a pleca în armată. Seara, de amar, a poposit la birt mai mult ca toți și, când s-a închis birtul, a plecat cu băutura după el, cântând prin sat. Femeia-strigoaică l-a făcut să rățească drumul, încât două zile n-a mai știut de el. L-au găsit neamurile, la marginea satului, fără acte și fără țoale, încât l-au amânat și cu armata, că n-au avut cu ce forme să-l înscrie. Flăcăul s-a însurat și s-a lăsat de băut, mulțumit că a scăpat numai cu atâta. Altă variantă nu mai menține finalul fericit. Cel care a căzut în drum, ca urmare a întâlnirii cu femeia, nu mai poate fi salvat, iar „muierea” l-a petrecut la cimitir cu un bocet mai puțin potrivit: *„Dragul meu, bobocul meu/ Aici o fost locul tău/ Nu la birt, la Chizătan/ Nici cu pumnii în capul meu”*.

Analiza variantelor acestei povești include elemente de mitologie. În primul rând, mitul strigoii este prezent în fiecare variantă, dar ca om-strigoi, respectiv femeie-strigoi, și nu ca mortul-strigoi. Femeia este descrisă cu multe detalii, pare o figură comună, fără vârstă, cu fața „spelbă” (adică albă), părul prins, ochii „vineți” (albaștri). În altă variantă, istorisită de o elevă, sunt detalii cu privire la îmbrăcăminte: are haine tinerești, de oraș, cu nimic deosebită de o femeie de pe stradă. Este mai degrabă o piață-reă decât o făptură pusă pe rele cu orice preț.

În al doilea rând, se menține o structură aproximativă a basmului, supranaturalul este înlocuit cu straniu: într-un cadru cunoscut, cu oameni cunoscuți, care au preocupări obișnuite, se petrec lucruri inexplicabile. Interesul celui care povestește se deplasează spre eroul real, un om din sat, care poate veni oricând să susțină cele spuse; personajul fantastic, femeia-strigoi, rămâne într-un plan secundar spre finalul poveștii. Eroul nu trebuie să treacă probe ale curajului, ci trebuie să lupte cu propriile slăbiciuni: patima băuturii.

2. Explicația. Analizând toate variantele culese, se înțelege că avem de-a face cu o poveste recentă, ca dovadă existența unor detalii cu privire la statutul și la preocupările personajelor: eroii sunt țărani care lucrau la CAP-urile din sate (anii 80) sau muncitori care făceau

Incursiuni în imaginar

naveta la Timișoara. Cei ce povestesc sunt oameni știutori de carte, care călătoresc des la oraș și care au în casă televizoare.

Au recunoscut că „se uită la sârbi”, în sensul că în anii 80 nu aveau ce viziona la TVR și singura posibilitate de a-și omori timpul era să acceseze canalele sârbilor sau ale bulgarilor. Televiziunea iugoslavă (pe atunci) difuzase un maraton al filmului, adică au fost 48 de ore în care s-au vizionat cele mai bune filme, majoritatea occidentale, încât mulți și-au luat concedii medicale numai ca să le poată vedea. Între acestea, vedeta a fost filmul *Dracula*, ecranizare după romanul lui Brian Stoker. Cei care l-au văzut, având antene mai performante, l-au povestit celor care nu l-au văzut, încât, în scurt timp, filmul devine folclor. Televiziunea generează un nou mod de a spune povești, în care intră câteva elemente autohtone, cum ar fi strigoiul, care echivalează vampirul, bocetul, preluat din ritualul înmormântării.

Personajul din roman, ajuns personaj în film, devine antagonistul din basm. Faptul că este o femeie, nu un bărbat, ține de altă întâmplare, care intră în folclorul navetiștilor. Femeia misterioasă a apărut prima oară celor care mergeau dimineața la gară. Învățătorul din satul Zlatna ne lămurește că femeia este o profesoară din Timișoara, care își petrece verile în sat și obișnuiește să-și conducă soțul navetist la gară. Cum acesta lucra în ture, orele la care este văzută sunt nepotrivite. Înainte de a veni acasă, ea obișnuiește să facă o plimbare mai lungă, așa explicându-se de ce o văd doar unii, care stau la marginea satului. La explicația respectivă am ajuns de abia când, după o lună de la cercetarea de teren, locuitorii din satul Jupânești ne-au chemat să filmăm o înmormântare. În timpul jocurilor de priveghi, observând că bocetele erau hazlii, am făcut observația că se simte influența unor clișee prezente în discursurile activiștilor de partid din vremea totalitaristă (*Eu munceam făr-să gândesc/ Planul să-l îndeplinesc/ Sâmbătă, ca fiecare/ Am plecat la defilare*), explicația fiind că oriunde există un televizor, folclorul nu mai este ceea ce se știa din bătrâni. Atunci s-a făcut observația asupra basmelor care sunt repovestite după influența filmelor de la sârbi. Pe urmă, s-a vorbit despre femeia misterioasă, adevărată piață rea pentru cine nu și-a dat seama la timp că era doar o femeie oarecare.

Era prea târziu, textele erau înainte spre arhivare și atunci am avut posibilitatea să scriu separat o lucrare despre elementele kitsch în basme și în obiceiuri de înmormântare.

Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

3. **Basmul între tradiție și inovație.** Abandonarea basmului clasic în favoarea unei specii nou create, încă de nedefinit, pune mai multe probleme cercetătorului, care trebuie să regândească definirea speciei, atrăgând atenția asupra contaminării. Facem această precizare în ideea că mai există curiozitatea de a face cercetări de teren, mai ales în zone mai izolate, cum ar fi cele din zona Bărăganului (Călărași, Giurgiu, Teleorman, Olt). Aici a fost descoperit basmul *Tinerete fără bătrânețe* și e o zonă cu tradiție în basme și în creații epice, în general.

Ceea ce se remarcă de la început ca inovație în basm vizează spațiul. Dacă timpul rămâne, în continuare, neprecizat, spațiul variază de la „pe aici” până la indicația de zonă: „pe lângă noi”, „prin satele vecine”.

Trimiterea de acasă și plecarea în căutare constituie, de asemenea, mărimi constante. Variază motivarea trimiterii și obstacolele. Eroul nu mai are misiuni imposibile, el are de făcut o călătorie obișnuită, la sfârșitul căreia nu trebuie decât să supraviețuiască. Ideea sacrificiului se exclude, căci eroul nu duce o luptă cu un inamic, reprezentant al răului, ci merge din planul cunoscut, în necunoscut, fără să-și fi dorit acest lucru. Nu își asumă gesturi generoase și nu luptă în numele unei idei, după cum nu este solicitat să remedieze un dezechilibru. Avem de-a face cu un erou pașnic, aparținând unei lumi pașnice.

Funcțiile personajelor diferă și ele. Dispar aproape complet personajele donator, ele fiind înlocuite de personaje cu îndeleptici precise: vânzătorul, cârciumarul, doctorul. Rolul sfetnicului sau al înțeleptului îi revine preotului.

Fabulosul este înlocuit cu straniu, pentru că efectul imediat asupra ascultătorului este mai puternic, iar supranaturalul dispare aproape cu totul.

Numeroși cercetători, printre care Vladimir Iakovlevici Propp, menționează că în basm se poate schimba orice, în mod independent, deoarece modificările indicilor sau ale altor componente nu înseamnă schimbarea fundamentală a speciei.

După cum s-a observat în variantele basmului din Banat, rămas fără nume, adaptarea s-a făcut firesc. Cu toate acestea, se poate spune că tot ceea ce apare nou în basm constituie kitsch-ul ca manifestare colaterală a folclorului.

4. **Fenomenul kitsch.** Nu am putea spune cu exactitate când începe manifestarea kitsch-ului în folclor. Definit ca imitație falsă, de multe ori ține locul a ceea ce căutăm, este un surogat al descoperirii de care aveam nevoie.

Incursiuni în imaginar

Cel mai des s-a manifestat în cadrul acelor creații care apar cu funcție de ritual în cadrul obiceiurilor legate de nuntă sau botez: orațiile, descântecetele, urările. Cu totul excepțional, s-a remarcat acest fenomen în cadrul bocetelor.

S-a considerat că este absent în creații populare consacrate, cum ar fi basmul sau legenda. Cu toate acestea, filmul bate basmul!

În interiorul piramidelor egiptene, arheologii au descoperit, pe lângă mormântul somptuos al faraonului, și niște versuri scrise pe pereți. De când a fost scrisă pe zid, poezia a împărtășit aceeași soartă cu faraonul, a fost înmormântată pentru a călători în ținuturile umbrelor, având un destinatar metafizic. Odată ce a fost cunoscută, citită, ea se împlinește și își atinge scopul prin receptarea ei fizică. Dar ce valoare artistică mai are? Se încearcă atunci resuscitarea ei, adaptarea la viață prin acele elemente care o ancorează în real, făcând-o pe înțelesul unui cititor din alt mileniu. Tot ceea ce se adaugă este kitsch-ul. Nu totdeauna ceea ce este reactualizat este și estetic. Creația recuperată în felul acesta nu mai reușește să se impună.

Același lucru se întâmplă cu creațiile folclorice. Prea multă informație și educație a povestitorului dăunează structurii basmului tradițional, o îndepărtează de modelul arhaic și o transformă într-un hibrid. Am putea spune că bunii povestitori, dacă mai există, sunt cei ce reușesc să combine vechiul și noul.

5. Exerciții de recuperare. Dacă ar fi să luăm în considerare ceea ce afirmă Hegel cu privire la raportul om-istorie, anume că de la o generație la alta oamenii sunt din ce în ce mai liberi, atunci n-ar trebui să ne îngrijoreze transformările care au loc într-o lume care se dorește modernă. Dar tot Hegel este cel care admite că există un Spirit Universal în funcție de care se ordonează tot ceea ce se petrece în istorie, așadar se admite un loc comun, un Centru care trebuie recuperat, după Mircea Eliade.

În ceea ce privește basmul, acesta se regăsește și se recuperează prin raportul individ-imaginar colectiv. Dacă structura rămâne în esență aceeași, sunt surprinse pe parcurs acele elemente pe care Otilia Hedeșan în prefața lucrării *Basme din Banat* le consideră vulgare și pe care le-am pomenit deja: prezența antieroului, intruziunea modernului în tradițional.

6. Cum se învață minciuna: De multe ori, povestitorul spune la sfârșit: *Am încălecat pe-o căpșună și v-am spus o mare minciună.* E modul

Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

prin care se scuză, dacă nu va fi crezut, că a înșelat așteptările ascultătorilor săi. Basmul se aseamănă cu minciuna din ce în ce mai mult.

Pentru Platon și Socrate adevărul poate fi uneori abandonat, pentru a face loc minciunii, fie ca un privilegiu, fie ca o necesitate. Extinzând la basm această afirmație, putem spune că la început, minciuna în basm este o necesitate: cei ce ascultă vor să fie mințiți, mai ales că ascultătorii sunt copii. Dacă basmul e spus pentru a impresiona niște adulți care vor să scrie despre el, atunci este privilegiul celui ce povestește să spună ce vrea. Mai ales că în basm e moral să minți.

De asemenea, adevărul devine una din limitele ființei. Dacă în mituri și în basme limitele sunt impuse din exterior, iar eroii își dau viața pentru a depăși acele limite, omul, ca ființă socială, cunoscând limitele se va strădui să nu le atingă, având mai multe limite interioare. La nivelul unei națiuni, se pare că există o predestinare pentru minciună, care vine din substratul cel mai de jos al istoriei sale.

Unul din miturile esențiale ale noastre impune o minciună pentru liniștirea sufletului, dacă ne gândim la *Miorița*: „*Iar la cea măicuță/ Să nu-i spui, drăguță,/ Că la nunta mea/ A căzut o stea*”.

Concluzie: Acesta fiind suportul, apare și întrebarea: ce ar deveni basmul?

Pe de o parte, aceasta este o specie în stagnare.

Pe de altă parte, transformarea basmelor la nivelul imaginarului pare un proces de neevitat dacă luăm în calcul coordonata socio-mitologică a acestor creații. Fiecare epocă vine cu unele schimbări, după cum dovedesc studiile de specialitate, citându-l aici pe Romulus Vulcănescu. Ceea ce ar fi de dorit constă în impunerea unor cercetări de teren periodice care să ateste transformările.

Uimitor este faptul că la sfârșitul secolului al XX-lea încă se mai putea vorbi despre folclor, pe când în lumea occidentală acesta dispăruse cu totul.

Bibliografie:

ELIADE, Mircea, *Mitul eternei reîntoarceri*, București, Editura Univers enciclopedic, 1999
KERNBACH, Victor, *Miturile esențiale*, București, Editura științifică și enciclopedică, 1978
HEDEȘAN, Otilia, *Basme din Banat*, Timișoara, Universitatea de Vest, 1995

Incursiuni în imaginar

POP, Mihai, RUXĂNDIOIU, Pavel, *Folclor literar românesc*, București, Editura Didactică și pedagogică, 1991

PROPP, V.I., Morfologia basmului, în *Școala formală rusă*, București, Editura Univers, 1983

VULCĂNESCU, Mircea, *Mitologie română*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1985

~~~~~

**Mihaela BAL:** Doctor în Filologie. Membră a Centrului de Cercetare a Imaginarului „Speculum”, Alba Iulia. Profesoară de Limba și literatura română la Colegiul Național „Iulia Hasdeu”, București. Masterat cu specializarea *Politici publice* la Facultatea de Filosofie a Universității din București. Colaborări cu MECT în calitate de corector în programul internațional PISA și inspector-evaluator (2006-2007), colaborări cu Facultatea de Litere a Universității din București ca mentor (2004-2009). Realizator la volumul *Caiet de critică și istorie literară „Ion D. Sîrbu”*, Editura Fundației Culturale „Ion D. Sîrbu”, Petroșani, 1996. Colaborator la volumul de *Caiete critice. Jertfe*, Editura Fundației Culturale „I.D. Sîrbu” 2009. A publicat studii și articole în revistele „Rostirea românească” (Sibiu), „Cugetul” (Republica Moldova), „Cultura” (București) și în volumele *Incursiuni în imaginar*, „Annales Universitatis Apulensis” (Alba Iulia), „ProSaeculum” (Focșani).

## Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narative



Corina Păcurar: *03:00 am*, lucrare în cărbune cuprinsă în proiectul 120, expusă la Expo Transilvania, Cluj Napoca, 2015

# **EROI MITICI PE SCENA CONTEMPORANEITĂȚII**

**Gabriela CHICIUDEAN**

### **Mythical Heroes on the Stage of Contemporaneity**

*The 20th century is marked on the literary level by the turn towards Greco-Latin mythology, through the rewriting of the myths seen as a renewal of the narrativity and as a way of calling upon the previous mythological reality. Through the method of deconstruction and reconstruction in a different historical context, with the intention of parodying and desacralizing the world of mythical heroes, contemporaneity offers a construction of images which, by exploiting the mythical stories again, in different eras, once more convince us that myths are seductive through their ability to always intrigue. Without there being an attempt at balancing the mythical reality in favour of one certain character or situation, in the true meaning of the word, in the writings of Constantin Cubleșan we can talk about postmodernism in the sense of the desire for irony, even if at a lower degree. Even though the author does not call upon the deconstruction of a myth, he places his heroes in the contemporary world, he follows the reactions of the people that meet with these heroes, not necessarily the evolution of the mythical characters, and it is here that the irony can be seen best. The transposition of the founding heroes in contemporaneity has nothing parodic, they become victims of the contemporary illiteracy, remaining misfits, worthy of pity.*

Keywords: Greek mythology, Sisif, Icar, Midas, rewriting, Constantin Cubleșan

Din opera lui Constantin Cubleșan, cunoscut creator de poezie, proză scurtă, roman, povestiri SF, povești pentru copii, critică și istorie literară și, nu în ultimul rând, de teatru, ne-am oprit la volumul *Trilogii de buzunar*<sup>1</sup>, alcătuit din două părți, *Te-am iubit... Mi s-a părut și Hobote în Olimp*. Această a doua parte, la care ne vom opri în continuare, este o trilogie alcătuită din piesele *Bolovanul*, *Văzduhul și Aurul*, protagoniștii nefiind alții decât celebri eroi mitologici Sisif, Icar și Midas.

Mitologia greacă ni s-a păstrat datorită prelucrărilor ei literare și filozofice. De la Homer, Hesiod, Platon, Lukian avem izvoare literare și filozofice, de la Ailianos s-au păstrat speculații anecdotice, de la Euhemeros și Xenophanes avem antimitografii, eseuri teologice de la Plutarh, informații istorice au rămas de la Hesiod,

---

<sup>1</sup>Constantin Cubleșan, *Trilogii de buzunar*, cu o prefață de Claudiu Groza, Drobeta Turnu Severin, Editura Decebal, 2004

## Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

Pausanias și Tukydidēs etc. Informațiile păstrate de această mitologie, chiar și intermediare, reflectă sălbăticia precivilizației arcadiene, cruzimile ei, bătlăliile dintre ionieni și doriani, sau lipsa umanității în lupta primelor grupuri sociale pentru organizarea vieții și a spațiului maritim utilizat în scopuri comerciale.

Astfel, despre Sisif, întemeietorul Corintului, considerat cel mai vicelan dintre muritori, aflăm că a fost fiul regelui Aeolus (Eol) și al Enaretei. A avut împreună cu fiica lui Atlas, cu Merope, una dintre Pleiade, mai mulți copii, pe Glaucus, Halmus, Thersander și alții.

Ca rege al Corintului, Sisif s-a îngrijit de navigație, îmbogățind și dezvoltând cetatea.

Sisif se confruntă cu multe personaje mitologice ieșind biruitor de fiecare dată. Dar, pentru că a descoperit răpirea Aeginei de către Zeus, Sisif își atrage mînia zeului. Altă dată, dorind să rămînă nemuritor, Sisif s-a folosit de un șiretlic, a înșelat moartea, punîndu-o în lanțuri, atrăgînd asupra lui o dată în plus mînia lui Zeus. Pe pămînt nu a mai murit atunci nimeni și a trebuit să intervină Ares personal să elibereze Moartea. Ajuns a doua oară pe mîna Morții, Sisif o mai păcălește din nou, cerînd ca ultimă dorință înainte de a ajunge în Infern să își mai poată vedea soția. El îi poruncește acesteia să nu mai aducă nici o jertfă zeilor din lumea de dincolo. Persefona, nemulțumită de lipsa de ofrande pe care trebuia să o îndure de la coborîrea lui Sisif în infern, îl lasă să plece.

În cele din urmă, Sisif, bătrîn, slăbit de ani și neputincios, nu se mai poate opune Morții și îi cedează. În Infern, Sisif este pedepsit, fiind supus la o caznă veșnică. A trebuit să urce un deal împingînd la nesfîrșit o stîncă uriașă. Odată ajuns în vîrf, bolovanul se rostogolea înapoi la vale, munca fiind reluată mereu și mereu. Veșnica sa trudă este simbolul zadarnicei înverșunări a omului împotriva destinului.

În istorie, faptele lui Sisif sînt amintite de Strabon, iar în literatura antică acesta apare în Iliada, Odiseea și teogonia lui Hesiod. Mai apare în tragedia lui Eschil, *Sisif fugăr*, și în drama satirică *Sisif* a lui Critias. De asemenea, confruntarea dintre Sisif și Autolicos este surprinsă de Hyginus în *Fabule*. Literatura latină l-a păstrat pe Sisif în *Eneida* lui Vergiliu, în *Metamorfozele* lui Ovidiu și în scrierile lui Horațiu. Dintre cele mai cunoscute lucrări moderne care reiau mitul lui Sisif amintim *Infernul* lui Dante și *Mitul lui Sisif* a lui Albert Camus.

Antichitatea a legat numele lui Icar, fiul lui Dedal și al sclavei Neucrate, de construirea labirintului din Creta în care regele Minos a închis Minotaurul. Tezeu vine să ucidă Minotaurul, iar tatăl și fiul, bănuți că l-ar fi ajutat pe Tezeu să fugă, sînt închiși în labirint, după

## Incursiuni în imaginar

terminarea acestuia. Icar împreună cu tatăl său încearcă să scape construindu-și aripi din pene și ceară cu care zboară din labirint. Deși avertizat de tatăl său, Icar se lasă fascinat de frumusețea înălțimilor și se apropie mult prea mult de soare. Acest lucru stârnește invidia lui Helios care dă o căldură puternică ce va topi ceara din aripi. Icar cade în Marea Egee, în apropierea unei insule, și moare lovindu-se de stânci. De atunci acea parte a mării și insula îi poartă numele, Marea Icariana.

În literatura veche; Icar este prezentat de Publius Ovidius Naso în cartea a VIII-a a *Metamorfozelor* și de Vergiliu în *Eneida*. Literatura modernă oferă „nebunul zbor” al lui Dedal și Icar, în poemul *Icar din Alcione* al lui D'Annunzio.

Cît despre regele Midas, fiul lui Gordios, conducătorul Pessinusului, o cetate din Frigia, știm că a rămas cunoscut pentru abilitatea sa de a transforma orice atingea în aur. În *Iliada* se spune că a avut un fiu, pe Lityrses, iar în alte variante ale mitului ar fi avut o fiică.

Legate de regele Midas ne-au rămas două legende. Într-o primă variantă, Midas se întâlnește cu Silenus în grădinile cu trandafiri ale regelui, cu care se poartă bine. Silenus era beat și s-a rătăcit din cortegiul zeului Dionysos, în călătoria lor dinspre Tracia spre Frigia. Dionysos, în semn de recunoștință, făgăduiește că îi va îndeplini orice dorință. Lacomul Midas cere puterea de a transforma orice atinge în aur. Dorința i se îndeplinește, spre nenorocirea acestuia care constată că nu mai poate nici să se hrănească, fiind sortit pieirii de propria-i lăcomie. Cuprins de foame și de sete, Midas îl roagă pe Dionysos să-și ia darul înapoi. Acesta îi spune lui Midas să se scalde în apele râului Pactolus. După ce a făcut acest lucru, regele a redevenit ca înainte. De atunci, apele în care s-a scăldat au rămas pline cu nisipuri aurifere.

În a doua legendă, păstrată în *Metamorfozele* lui Ovidius, ni se spune că Apollo și Pan, aflați într-o întrecere a măiestriei lor în cântat, l-au chemat pe zeul Tmolus să le fie judecător. Acesta din urmă a considerat că Apollo ar fi câștigătorul, fiind în asentimentul celor ce formau publicul. Midas, aflat la acea vreme într-o plimbare pe munte, l-a considerat pe Pan câștigător, lucru ce a stîrnit mînia lui Apollo. Acesta din urmă a făcut să-i crească lui Midas o pereche de urechi de măgar. Rușinat, regele își ascunde urechile sub o bonetă frigiană, lucru știut doar de un sclav ce obișnuia să-l tundă și care păstrează secretul sub amenințarea morții. Totuși, bărbierul, nemaiputînd să tacă și pentru a nu fi pedepsit, face o gaură în



## Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

pământ și șoptește în acea gaură că Midas are urechi de măgar. În acea crăpătură din pământ a crescut o trestie care le spunea trecătorilor secretul lui Midas și al bărbierului, fapt ce a dus la condamnarea acestuia din urmă la moarte.

Povestea lui Midas o întâlnim în literatura veche la Ovidiu, în *Metamorfoze*, dar și în *Fabulele* lui Hyginus și în *Satirele* lui Persius. Herodot și Xenofon vorbesc despre grădinile lui Midas în care creșteau trandafiri cu șaizeci de petale și care aveau o locație imprecisă. Literatura modernă ni-l prezintă pe regele Midas în cheie satirică în operele lui J. Lyly și J. Swift. Mai apare la Mary Shelley, în piesa de teatru *Proserpina și Midas*.

Plecând de la aceste informații conținute de diverse surse greco-latine, sau de scrierile mai mult sau mai puțin literare ale antichității, de-a lungul secolului XX scriitorii s-au inspirat oferind publicului o gamă largă, extrem de diversificată, de scrieri literare. Pentru a putea înțelege situațiile în care se găseau eroii mitici, nu putem să nu luăm în considerare legile ce guvernau lumea antichității, noțiuni ca tragic, hiberis, hamartia, catharsis fiind mereu discutate și în aceeași măsură având capacitatea de a stârni mirări și controverse.

Profesorul clujean Ștefan Borbely, pe urmele lui Hegel și Johannes Volkelt ne prezintă tragicul ca fiind un complex în care sintagma esențială conține tragicul ca un reflex al unei situații, al unui raport „destinai”, cum îl numește Volkelt<sup>1</sup>, regăsibil în raportul dintre suferința prin care trece personajul înalt, suferință care îl doboară în final, și desfășurarea evenimentelor. Săvârșind o vină tragică, destinul personajului antic e prins într-un angrenaj ce-l conduce la destrucție, ieșirea din lanț fiind imposibilă, nepermisă. Din definiția tragediei oferită de Aristotel în *Poetica*<sup>2</sup> aflăm că plăcerea, frumusețea reprezentațiilor teatrale la care lua parte toată cetatea, era dată de o trecere, în urma unei greșeli, de schimbarea de situație de la starea de fericire la starea de nefericire, de nenorocire. Greșeala provoacă o fractură existențială, are caracter de fatalitate, sfârșitul fiind iminent în cazul eroului tragic, nici măcar intervenția zeilor neputând îndrepta starea de fapt. Dacă la Homer era permisă imixtiunea salvatoare a zeilor, iar la Hesiod exista alternativa lui Dike, aici, în cazul eroilor tragici, nu e permisă, greșeala tragică având un caracter supraindividual și suprareligios. În plus, omul mai trăiește cu o spaimă, cu aceea că orice faptă a sa are repercusiuni și asupra urmașilor lui, asupra generațiilor care urmează. Hybrisul reprezintă

---

<sup>1</sup> Vezi Ștefan Borbely, *Mitologie generală*, Cluj-Napoca, Editura Limes, 2004, p. 139

<sup>2</sup> Vezi Aristotel, *Poetica*, București, Editura Academiei, 1965, p. 68

## Incursiuni în imaginar

în epoca tragediei o limită pragmatică, o limită ce îl separa pe om de zeu, care se numea moarte, dar era vorba de o moarte a omului și nicidecum a zeului. Odată cu limita se naște ființa, depășirea limitei este trecerea de la inform la măreția formei, cum o numește Liiceanu<sup>1</sup>. Tot acesta, numește tragicul drept o expresie a hotărârii întru existență. Odată cu tragicul apare ființa finită și conștientă, căci doar ființele conștiente, care se confruntă cu limita, sînt tragice.

O perspectivă psihologică a comportamentului de grup<sup>2</sup> ne oferă imaginea unei mentalități medii, a unui om care, trăind în polisul său, acceptă limitele. Pentru a evita haosul, dezordinea în cetate, omul limitat este atenționat prin spectacol să păstreze ordinea în acel spațiu. Polisul stabilea legile, stabilea eticul la care oamenii trebuiau să se supună.

Corul din tragediile antice este cel care sancționează individul, îi normează comportamentul, are acțiuni coercitiv. Este chiar o limită a individului, el are rolul de a-i reaminti mereu eroului de faptul că ruperea de comunitate, individualizarea reprezintă o vină, conduce spre trecerea limitei, spre cădere, spre moarte.

Venind mai aproape, spre textul literar contemporan, se știe că acesta este în primul rînd o construcție de imagini și apoi una de concepte. Datul mitic, povestea, conținutul textului are puterea de a se metamorfoza.

Patrice Soler<sup>3</sup>, cercetînd fenomenul ce a generat rescrierea mitului în contemporaneitate, constată că într-un mit se pot căuta mai multe lucruri, de exemplu schema, aranjamentul narativ, personajele imaginate, figurile mitice care sînt în același timp și forme și personaje, eroi exemplari. Miturile sînt seducătoare prin capacitatea lor de a intriga mereu, la fel de puternic de fiecare dată.

Întrebîndu-se, odată cu alți cercetători ai poveștilor antice, ce face posibilă rescrierea mitului, reexploatarea lui în epoci diferite, reexploatare în sensul de ceea ce poate fi interpretat de filozofii și esești ce poposesc la poarta antichității, Soler găsește mai multe răspunsuri, unul fiind acela că miturile, deși bine fixate în moștenirea antichității, într-o formă dată, au sursele fragmentare și contradictorii. Cum am văzut mai sus, textele antice sînt ele însele niște reconstrucții după alte surse și cum miturile grecești au circulat

---

<sup>1</sup> Gabriel Liiceanu, apud Ștefan Borbely, *Op. cit.*, p, 141

<sup>2</sup> Moses I. Finley, apud *Ibidem*, p. 142

<sup>3</sup> Patrice Soler, *L'homme et son rapport au monde a travers la littérature et les autres arts au XX<sup>ème</sup> siècle*, <http://cms.acmartinique.fr/discipline/histlettres/file/MYTHES.pdf>, sit accesat la data de 20.08.2015

## Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

sub formă teatrală, înseamnă că au fost din start epurate, simplificate, căci o reprezentație pe scenă e lipsită, în primul rînd, de narațiune.

Tentația rescrierii miturilor apare datorită faptului că materialele puse la dispoziție de antichitate sînt mereu surprinzătoare și, pe de altă parte, caracterul fragmentar al conținuturilor mitice deschide cîmpul reconfigurării informațiilor bine cunoscute. Paul Ricoeur consideră miturile ca fiind un laborator fabulator de răspunsuri și explicații. Mitul este un integrator social care întărește grupul, și prin intermediul lui prezentul se „scaldă” în sacru, ne spune Ricoeur<sup>1</sup>, cu un orizont religios al existenței. Prin el, personajele pot interveni într-o psihologie rezonabilă, deoarece mobilurile personajelor sînt străine de natură, sînt departe de a fi verosimile. Datorită forței și purității opozițiilor structurale, personajele primesc o forță și o concizie ce dă superioritate textelor literare.

Muthosul, ne explică Patrice Soler, este o schemă a acțiunii, o povestire și nu o interpretare discursivă, este istoria povestită de un poet dramatic. Poetul este un fabricant de povești, el construind poveștile sale după materialul prins în mit. Muthosul ar fi sufletul tragediei, un principiu. În momentul rescrierii, al creării propriei povești, poetul este interesat de situația dramatică, lasă la o parte personajele și psihologia lor și aduce la zi structurile, semnificația rămînînd în suspans.

Nu trebuie lăsată la o parte nici marea putere de interogare a mitului, datorită faptului că acesta este o poveste instauratoare, are o dimensiune sacra și povestește despre fondarea unui grup, a unui ritual, a unei identități etc.

Dezvoltarea rescrierilor din secolul XX se situează într-o ruptură cu mitul. De-a lungul timpului, mitul a fost înlocuit cu legenda, povestea, apologul (scurtă poveste cu caracter moralizator sau exemplar, preluată de apolog, în formă alegorică), pînă în romantismul german cînd rescrierea mitului crește cantitativ și ține de trecerea spre un alt regim. Alegoricul este înlocuit cu ceea ce oferă mitologia comparată adusă de lingvistica istorică. Teoreticieni ca George Dumézil sau Mircea Eliade s-au ocupat de noțiunea de mit originar. Mai mult, puterea mitului, actualitatea lui, a ajuns în timp să pătrundă în aproape toate domeniile de activitate, nu doar în literatură, dacă ar fi să ne gîndim că de la tradiționalul cîmp literar mitul a migrat spre etnoreligios și a ajuns pînă în sfera politicului, dacă ne gîndim la mythocrație, un domeniu de interes al zilelor noastre.

---

<sup>1</sup> Paul Ricoeur apud *Ibidem*

## Incursiuni în imaginar

Rescrierea nu e ceva nou, se folosea încă din antichitate, când poeții au rescris miturile, apoi rescrierile medievale, imitația modelelor înălțate de un ideal, apoi explozia din secolul XX.

Studiind textele contemporane, Andreea Oberhuber<sup>1</sup> descoperă și alte posibilele motive ce au condus la rescrierea mitului, punând în ecuație nu doar semnificația rescrierii unui mit ci și lectura, punctul de vedere al lectorului, cu ceea ce presupune acest element, respectiv scrierea și strategiile acestor scrieri în vederea lecturii.

Andreea Oberhuber dă termenului de rescriere o accepțiune generală de „practică palimpsestică”<sup>2</sup> ce constă în reluarea și transformarea unui text anterior, parțial sau în întregime, textul respectiv fiind considerat model, original sau hipotext. În noul text rezultat, gradul de explicitare sau de răsturnare a vechii ordini este variabil.

Rescrierea implică lectura și interpretarea unui model generator, fapt ce îl constrânge pe scriitor la luarea unei distanțe față de text, implică afișarea unei libertăți în raport cu hipotextul. Îndepărtarea de textul model este necesară, pentru a se putea efectua trecerea spre alt text, spre hipertext. Între procesul care separă etapa lecturii de ce a interpretării se instalează un spațiu neclar, incert, în care se dezvoltă activitatea ludică de rescriere.

În cazul rescrierii, Andreea Oberhuber găsește trei tipuri de activități de acest fel, insuficient fixate teoretic, încă deschise, mobile, fără un statut de categorii închise. Astfel, ar fi vorba de autorescriere – ce studiază genetica textelor –, rescrierea printr-un terț – de exemplu lectorul unei edituri – și rescrierea ca practică poetică, o metodă considerată postmodernă.

Așa cum am văzut, în secolul XX se recurge masiv la fenomenul de adaptare a unor opere pentru teatru sau cinema prin imitare sau chiar pastișare. Rescrierea transgenerică este văzută de cercetătoarea franceză ca proces de lectură-rescriere a unei opere și, mai mult, modalitățile de rescriere sînt considerate ca fiind un fenomen literar de o mare bogăție. În studiul său, aceasta consideră că rescrierile reprezintă fie o „reverență” în fața înaintașilor; fie un mod de afișare a unui autor a apartenenței sale la o școală de gândire, supunîndu-se în acest fel unui ritual inițiativ literar; fie că ar fi vorba de o lipsă de inspirație sau de posibilitatea de a deschide un spațiu discursiv în

---

<sup>1</sup>Andreea Oberhuber, *Réécriture à l'ère du soupçon insidieux: Amélie Nothomb et le récit postmoderne*, [tp://www.erudit.org/revue/etudfr/2004/v40/n1/008479ar.html#vue](http://www.erudit.org/revue/etudfr/2004/v40/n1/008479ar.html#vue)

<sup>2</sup>resume, sit accesat la data de 20.08.2015

<sup>2</sup>*Ibidem*

## Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

interiorul căruia autorii propun o viziune proprie asupra operei, discursul lor asupra istoriei și despre istorie, despre moștenirea literară. În acest spațiu nou, textul deconstruit și reconstruit, prins, deci, într-o optică dublă, va fi departe de a se constitui într-un discurs globalizant. Lanțul narativ rupt, sfărâmat, fragmentat în multiple elemente va aduce prin rescriere o largă circulație între textele care, la rîndul lor, instalează o barieră între hipotexte și hipertexte, lucru ce evidențiază fenomenul transgresiunii frontierelor istorice, generice, stilistice ș.a., oferind posibilitatea sau chiar necesitatea lecturii unui altceva decît a unui corpus literar dat.

Alteori, prin rescrierea mitului, se încearcă reechilibrarea realității mitice în favoarea vreunui personaj sau a unei situații anume, considerată nedreaptă, deci lectura va merge mină în mină cu rescrierea pentru reconcilierea realității. Desacralizate, miturile restituie, în același timp, polisemia gândirii mitice înlocuind în timp cu logica excluderii.

Că e vorba de o rescriere dirijată, sau într-un program anume, sau cu orientare contrafactuală, sau pur și simplu dorința de a fabula, toate aceste motivații ale modalităților de rescriere se pot întrepătrunde, sînt interdependente cu premisele postmodernității. Totuși, nu putem risca să simplificăm un fenomen atît de complex, cum este rescrierea mitului, reducîndu-l la dorința de caricaturizare. Rescrierea marilor povestiri este o tehnică de bază situată între subiectele literare ale postmodernității. Povestirile ironice, uneori parodice constituie un moment forte al înnoirilor narrative ale modernității. Nu mai e nimic interzis, tabu, noua logică romanească se îndreaptă spre povestire, spre ficțiune, dominate de gustul pentru formele ludice, prin metode ca deconstrucția și reconstrucția modelelor anterioare, fapt ce conduce spre apariția așa-ziselor scrieri neoistorice, mitice, interculturale ș.a.

Mitologia are o dubă deschidere, în mituri coexistînd două realități, realul și imaginarul. Eroii călătoresc în spațiul conștiinței prin distanțarea de lume, universul oferit de această călătorie fiind în general unul independent de lumea exterioară, un univers mental.

Lucrînd pe textele oferite de Constantin Cubleşan am constatat că prin modalitatea adoptată de acesta în rescrierea mitului sîntem puși în fața reversului, căci eroii mitologici sînt aduși în contemporaneitate, în „lume”, de unde apare șocul. Realitatea de dincolo de hotar, de data acesta nu e construită, o avem deja, trăim în ea, eroii rămînînd prizonierii unui Aici, și căutînd drumul spre Dincolo, spre un Acolo care li se refuză. În condițiile unei alte

## Incursiuni în imaginar

umanități, care de multe ori nu îi recunoaște, nu le știe povestea măcar, în condițiile unor noi coordonate spațiale, noi denumiri geografice, eroii mitologici nu mai găsesc drumul înapoi, unii acceptând schimbările, așa cum au făcut-o și în lumea lor, alții căutându-și pînă la sfîrșit drumul de întoarcere. În această nouă abordare a mitului, cititorul nu caută nimic, omul mitic este cel care caută ceva, care călătorește în lumi diferite, nu noi căutăm în lumea lor ci ei caută o ieșire din lumea noastră sau adaptarea.

Tărîmul de dincolo poate fi localizat printr-o „regîndire activă a tradiției, bazată pe un simplu set de reguli”<sup>1</sup>. Eroii strămutați gîndesc conform tradiției din care provin – astfel supraviețuind tradițiile, credințele –, personajele se comportă la fel ca în lumea lor devenind niște neînțeleși, niște ciudați, chiar dacă încearcă să se adapteze noii lumi.

Partea întâi a trilogiei lui Constantin Cubleșan, *Hobote în Olimp. Trei parodii mitologice*, se numește *Bolovanul* și este povestea lui Sisif a cărui stîncă este situată astăzi într-o zonă deschisă turismului, considerată arie protejată.

Personajele sînt IOSIF, AMINDA și SISIF, iar acțiunea se petrece undeva în deșert. Fără nici o aluzie la atmosfera mitologiei grecești, Iosif și Aminda, doi turiști, caută apă rece de izvor și găsesc o sursă undeva la poalele unui munte, dar cu apă caldă. Monologul lui Iosif, apărut din partea dreaptă a scenei, ne prezintă un „decor” ce ne plasează în contemporaneitate, unde apa e la fel de caldă și leșioasă:

„în bloc, dacă nu lași să curgă robinetul cel puțin o jumătate de oră, umpli paharul cu o clocitură de-ți vine să-ți dai afară mațele”<sup>2</sup>.

Acest lucru ne plasează clar în civilizația orașului cu blocuri de locuințe. Iosif o așteaptă pe Aminda să ajungă la izvor, cînd, deodată, de pe munte, cade un bolovan imens. Iosif încearcă să fugă, nu reușește și abia scapă să nu fie strivit de bolovan:

„(... Dă să fugă la dreapta; se răzgîndește. O ia la stînga. E în derută. Nu știe unde să se ascundă în vreme ce zgomotul crește asurzitor. Deodată, privește îngrozit în sus, vede bolovanul care vine asupra lui. Își acoperă ochii cu palmele țîpînd) ”<sup>3</sup>”.

---

<sup>1</sup> I.P. Culianu, *Călătorii în lumea de dincolo*, ediția a 3-a, traducere de Gabriela și Andrei Oișteanu, prefață și note de Andrei Oișteanu, cuvînt înainte de Lawrence F. Sullivan (în românește de Sorin Antohi), Iași, Editura Polirom, 2002, p. 13

<sup>2</sup> C. Cubleșan, *Bolovanul*, în *Trilogii de buzunar*, p. 39

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 40

## Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

Sisif, care apare din partea stîngă, e în total contrast cu Iosif. Din didascalie aflăm că este îmbrăcat sumar, e voinic, are un trup plin de mușchi, păr lung și barbă. Amuzat, îi povestește lui Iosif o pățanie petrecută cu două săptămîni în urmă, cînd un om, oprit cu mașina la același izvor, nu s-a ferit din calea bolovanului și a fost zdrobit. În comparație cu acela, Iosif e un norocos: „Ce mai, ești norocos și pace”<sup>1</sup>.

Sisif îi explică lui Iosif că „treaba lui” este aceea de a urca bolovanul „acolo sus” și de fiecare dată, înainte de a-l fixa, îi scapă. Iosif nu îl recunoaște pe eroul mitologic, nici nu îi înțelege munca, ba e furios că refuză să îi ceară scuze după ce era să îl omoare. Sisif e convins că el i-a salvat viața, strigîndu-i de sus că vine bolovanul.

Discuția celor doi pare una normală, Sisif e destul de bine adaptat din acest punct de vedere noilor realități în care trăiește, doar hainele și înfățișarea îl trădează ca fiind altfel. Cearta dintre cei doi deviază apoi într-o discuție despre greutățile vieții, cea mai mare „pacoste” pentru Iosif fiind Aminda, pe care trebuie să o „care” după el pe munte, incomparabilă cu „pacostea” lui Sisif ce trebuie cărată pe același munte, bolovanul. Cum Iosif nu îi știe povestea, Sisif e nedumerit, crezînd că Iosif e afectat de căldură din moment ce nu își poate da seama că el e legendarul erou mitic. Mai mult, Iosif se simte jignit și îl expediază pe Sisif înapoi la treabă, la căratul bolovanului pe munte.

Apare și Aminda, cu o sacoșă mare și grea, apostrofată de Iosif că se mișcă prea încet.

Iosif o ironizează pe Aminda, și cînd aceasta pare a nu-i înțelege jocul se enervează. În final, cînd Aminda îl ironizează la rîndul ei, auzind povestea cu bolovanul, se supără și devine gelos.

Sisif, cu bolovanul în spate, ajunge lîngă cei doi și din conversația lor reies realitățile a două lumi diferite din care provin protagoniștii. Iosif vorbește de șefi, de obligații, de normă, pe cînd Sisif are o singură realitate, bolovanul.

În sfîrșit, cînd povestește despre bolovanul cu care face trei zile pînă sus, Aminda pare că îl recunoaște, încîntată, pe Sisif, cel puțin după nume. Doar că întîlnirea cu mitologia nu o emoționează în nici un fel, emoția ei fiind stîrnită de gelozia lui Iosif și de faptul că e curtată de un bărbat. Cînd Iosif o ceartă că se lasă mîngîiată de „primul venit”, răspunsul lui Sisif, revoltat, e semnificativ:

---

<sup>1</sup>*Ibidem*, p. 41

## Incursiuni în imaginar

„Nu sînt primul venit. Eu n-am venit de nicăieri. Sunt aici din totdeauna. (*După o clipă de meditație*): Aproape din totdeauna”<sup>1</sup>.

Totuși, istoria personajului mitic nu le e necunoscută celor doi turiști, căci, Aminda pomenește de pedeapsa lui Sisif ca de o condamnare „la muncă pe viață”, iar Iosif pomenește de condamnare corecțională, sau de „politici”. Nici Sisif nu înțelege anumite expresii, de exemplu cînd e acuzat că „l-au prins cu mîța-n sac”, el ripostează că nu a fost vorba de nici o mîța, ci de moarte. Și cum Iosif nu cunoaște povestea, Aminda îi ia apărarea spunînd că a făcut liceul la seral, de aceea îi lipsește cultura generală invocată de Sisif.

Timpu l a trecut pe lîngă Sisif și acesta, odată cu schimbările lumii, se adaptează și el, poate mai mult decît ceilalți doi eroi de care vom vorbi mai departe, Icar și Midas, dacă putem vorbi de adaptare în faptul că mai stă de vorbă cu trecătorii, mai dă autografe, face cîte o poză pentru amintire, că a învățat să fumeze și să bea cafea, asta în timp ce își cară mereu bolovanul pe munte.

Cînd e acuzat de Iosif că nu e autentic, replica lui Sisif e protestatară, dar semnificativă, oferind o imagine completă, un tablou al încercării de adaptare a eroului la noile lumi prin care e nevoit să treacă:

„Ba să mă ierți amice. Eu sînt chiar cel adevărat. Sînt milenar aici în valea asta unde încerc să duc bolovanul osîndei mele. Peste mine au trecut multe feluri de vremuri și fiecare a încercat să mă utilizeze după nevoile momentului. În chestia asta eu n-am nici o vină. Mi-am văzut cîstint de treaba mea...”<sup>2</sup>.

În noile timpuri, muntele pe care trăiește el a fost declarat rezervație naturală și cineva a construit o șosea care îl străbate. Așa a ajuns el să intre în vorbă cu turiștii, să le dea autografe, să facă cu ei fotografii, ba chiar a învățat să fumeze și să bea cafea, adaptarea la noile vremuri fiindu-i, parcă, mai ușoară.

Aminda îi propune lui Sisif să îl ajute să care bolovanul pînă la locul lui, să îl lase acolo și să plece cu ei, dar Sisif, îngrozit, spre mai marea nedumerire a celor doi, care nu înțeleg de ce trebuie să scape bolovanul înainte de a-l așeza la locul lui, care nu cunosc nimic despre vina tragică, despre hybris sau pedeapsă veșnică, încearcă să

---

<sup>1</sup>*Ibidem*, p. 52

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 53



## Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

le explică că el singur trebuie să facă treaba asta „Pînă la... sîrșit. (*Derutat*). Pînă... De fapt... pentru totdeauna...”<sup>1</sup>.

Dincolo de maimuțarea cu fotografii, autografe, țigări și cafea, problemele existențiale ale lui Sisif sînt grave. El nu a urcat niciodată muntele fără bolovan, este contrariat și chiar îngrozit cînd Iosif și Aminda îl întreabă dacă a văzut vreodată locul unde ar trebui așezată piatra, la el, ca la orice erou tragic, nefuncționînd liberul arbitru. Iosif e tentat să urce creasta ca să vadă ce e de partea cealaltă a muntelui și e curios dacă Sisif a scăpat vreodată piatra de cealaltă parte, dacă a avut vreodată curiozitatea să se uite dincolo. Acesta din urmă, temător, îi mărturisește că nu a avut astfel de curiozități, lucru normal pentru mentalitatea Greciei antice. Chiar i se pare

„mai comod să faci mereu același lucru... te rog să mă crezi, deja cunosc povîrnișul ăsta pînă în detaliile lui cele mai mici... Uite... Uite, de pildă, acolo... vezi bolovanul acela cu nuanțe roșiatice? (*Îl arată undeva, sus*): Așa, așa... Ei, acolo își are culcușul un greier. Nu demult... De vreo doi-trei ani...”<sup>2</sup>.

Apoi, deși e puternic tentat de Aminda, și ar fi în stare să facă o nebulie pentru dragostea ei, dar numai pentru o bucată de vreme, el știe că Aminda e supusă timpului, pe cînd „el (*Arată bolovanul*) e veșnic”<sup>3</sup>. Cu toate acestea are momente de ezitare, căci, la un moment dat, îi mărturisește Amindei: „(*Transportat*): Dar, pentru o clipă de fericire, pe care mi-o dai tu merită să-mi trădez veșnicia”<sup>4</sup>.

După ce Iosif se întoarce de pe vîrfurile muntelui, îl consideră pe Sisif un leneș și un laș fără pereche, pentru lipsa lui de îndrăzneală și pentru încetineala cu care urcă. Sisif, însă, îi atrage atenția că el are o greutate mare în spate și că Iosif e prea tînăr, în comparație cu veșnicia lui, și nu știe nimic despre lume și despre viață. De data aceasta, Iosif îi dă o replică usturătoare: „Oricum, știi mai multe decît tine. Eu am văzut ce e dincolo, de partea cealaltă a muntelui”<sup>5</sup>. Doar că răspunsul lui Sisif nu e deloc mai prejos, acesta întrebîndu-l simplu, sec: „Și ești fericit?”<sup>6</sup>.

Întrebarea aceasta are darul de a-l năuci pe Iosif care rămîne pe gînduri, ba devine melancolic și, bombardat de întrebările și replicile

---

<sup>1</sup>*Ibidem*, p. 58

<sup>2</sup>*Ibidem*, pp. 59-60

<sup>3</sup>*Ibidem*, p. 63

<sup>4</sup>*Ibidem*, p. 64

<sup>5</sup>*Ibidem*, p. 64

<sup>6</sup>*Ibidem*

## Incursiuni în imaginar

celor doi, Sisif și Aminda, nu își mai poate explica de ce a fost nevoie să vadă ce este dincolo de vîrf.

Sisif își ia bolovanul și începe să urce grăbit, Iosif pleacă, iese din scenă prin stînga, în vreme ce Aminda își caută de lucru pentru a mai zăbovi un pic acolo. Rămasă singură, „*începe să strige și să facă semne în sus, acolo unde ar putea fi Sisif*”: Iuhul!... Sisi!... Uuuul!...”, însă, în liniștea imensă din jur se aude doar uruitul bolovanului ce se rostogolește la vale. Surprinsă de bolovan, Aminda are aceleași gesturi ca și Iosif cu ceva vreme înainte:

„(*... Dă să fugă la dreapta; se răzgîndește. O ia la stînga. E derutată. Nu știe unde să se ascundă în vreme ce zgomotul crește asurzitor. Deodată, privește îngrozită în sus, vede bolovanul care vine asupra ei. Își acoperă ochii cu palmele tipînd*)”.

Bolovanul sare peste ea și se prăvălește mai departe la vale.

După acest moment apare Iosif, în aceeași stare melancolică, „*privind-o cu o tristețe enormă*”<sup>2</sup>. Armina, care îi observă starea, îl întreabă, de fapt, ce a văzut el acolo sus?, întrebare la care Iosif îi răspunde simplu: „Nimic...”<sup>3</sup>. Neputincios, îi explică fetei că dincolo de munte nu este nimic: „Dincolo e... nimicul... Înțelege?... Nimicul absolut”<sup>4</sup>.

În această primă parte a trilogiei, Constantin Cubleşan nu doar că aduce un erou mitic în contemporaneitate, căci prin imaginea Nimicului din final ne oferă o deschidere spre un Dincolo, spre chiar Veșnicia lui Sisif, a cărei vedere în face pe Iosif, ironizat pentru incultura lui, doar melancolic. Prin această deschidere este posibilă coexistența celor două lumi, permanența lumii mitice și contemporaneitatea.

Cea de-a doua parte, *Văzdubul*, cum vom vedea mult mai ancorată în prezentul degradat, demn de ironizat, are drept personaje PORTARUL, ICAR, CAROLINA și MĂDĂLINA.

Acțiunea se petrece tot într-o atmosferă turistică, într-o stațiune, „*Poate la mare*”<sup>5</sup>, oarecum tot în natură, mai exact în parcul de lîngă Casinou, în care, din întunericul nopții, își face apariția Icar, atras de muzica din local și fascinat de înaltul înstelat al cerului. Icar este prezentat, ca și Sisif, drept un tînăr „*îmbrăcat mai mult ciudat decît*

---

<sup>1</sup>*Ibidem*, p. 68

<sup>2</sup>*Ibidem*

<sup>3</sup>*Ibidem*,

<sup>4</sup>*Ibidem*, p. 69

<sup>5</sup> Idem, *Văzdubul*, în *Op. cit.*, p. 71

## Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

*sărăcăcios*”<sup>1</sup>. Dacă e să ne gândim la atmosfera caldă a Greciei antice, de ce ar avea eroii nevoie de altfel de haine decât sumare? Sisif, conform tradiției sale, trebuie să își etaleze puterea, mușchii cu ajutorul cărora îndeplinește sarcini dificile, iar Icar, un meșter și un zburător însetat de cunoaștere, e îmbrăcat ca un visător, adică „ciudat” care nu e interesat de partea materială, trecătoare.

Icar este întâmpinat de Portarul Casinoului care îi vorbește în jargon, lucru ce îl derutează pe eroul tocmai „picat” acolo. Acesta îl întreabă dacă e venit cu cortul, dacă are bani destui pentru a petrece în faimosul restaurant, dacă nu, să asculte și el puțină muzică, după care „roiul” de acolo...

Icar, luat la întrebări de cele două „păsări de noapte”, Carolina și Mădălina, mărturisește că este de pe insula Creta, care aparținea regelui Minos. Acesta din urmă a plecat în Sicilia unde a fost ucis, și nu și-a pierdut cetatea „la ruletă”, cum insinuează Carolina. Apoi, vorbește despre tatăl său și despre invențiile acestuia, Dedal fiind considerat „cel mai mare pictor, sculptor și arhitect al Atenei din vremea sa”<sup>2</sup>. Icar se pricepe și el la diferite treburi, portarul propunându-i să vorbească cu administratorul Casinoului să îl angajeze în atelierul de reparat mesele la ruletă, doar că discuția este acaparată de cele două fete, inculte și amețite de băutură, care îl confundă pe Dedal cu Dali și pe Icar cu Icarus, o firmă de autocare. Dacă în cazul Amindei și a lui Iosif se vedea o urmă de bun simț, în cazul celor două fete, mereu în căutarea ocaziilor, ironicul și miștocăreala de prost gust merg pînă la extrem. Acest lucru creează un contrast puternic între ele și finețea visătorului Icar, în nobilul lui ideal de a cucerii universul.

Icar, rupt parcă de realitatea în care „a picat”, neamestecându-se în contingent, povestește despre construirea labirintului și a aripilor cu care el și tatăl său au zburat de pe insula pe care Minos i-a ținut captivi, și mărturisește despre năzuința lui, dobîndită acolo sus, în văzduh, aproape de soare, cea de a stăpîni lumea prin cunoaștere, de a se înălța „mereu mai sus...”<sup>3</sup>, de a zbura „mereu mai departe”<sup>4</sup>, pentru a descoperi universul, pentru a ajunge la stele. Apoi povestește că, după ce orgoliul lui a fost pedepsit de zei, a căzut în mare, s-a „scufundat adînc” și a ajuns într-un Dincolo, într-un alt fel de lume pe care o tot străbate. A fost și în America și în alte locuri și

---

<sup>1</sup>*Ibidem*

<sup>2</sup>*Ibidem*, p. 77

<sup>3</sup>*Ibidem*, p. 81

<sup>4</sup>*Ibidem*

## Incursiuni în imaginar

acum a ajuns acolo, în parcul Casinoului. Carolina, neînțelegînd nimic din tragedia lui, îi propune să plece amîndoi în Grecia, poate chiar în Sicilia unde s-a refugiat Dedal. Icar nu s-a gîndit la această posibilitate, de-a merge în Sicilia, mintea lui nu înțelege și nu poate accepta propunerea fetei, el preferînd să stea să admire cerul înstelat. Și în vreme ce celelalte trei personaje, Mădălina, Carolina și Portarul vorbesc despre nimicurile lumii mărginite în care trăiesc ei, Icar, într-un contrast frust, își amintește vorbele tatălui său cînd îi povestea despre existență, cînd îi deschidea orizontul, meditănd la faptul că:

„De multă vreme, de cînd călătoresc prin lumea asta mare – cugetă el – am luat seama că tata avea dreptate. E un mare labirint. Intri în el și nu mai poți ieși...”<sup>1</sup>.

Istoria Labirintului și a Minotaurului, ce urmează în continuare, le pare celor două o poveste frumoasă, ba chiar Carolina îl consideră pe Icar poarta ei de ieșire din labirintul vieții ei.

Visător, privind în continuare stelele, discuțiile dintre cei trei par a nu-l privi pe Icar, acesta nu le înțelege nici limbajul, nici insinuările, iar întrebare dacă s-ar căsători cu Carolina răspunde: „Încă nu-mi dau seama. Propunerea a venit atît de pe neașteptate... Nu mi s-a întîmplat niciodată...”<sup>2</sup>. Iar cînd i se explică în ce constă propunerea Carolinei, să se așeze la casa lor și să fie împreună pînă la moarte, Icar, ca și Sisif la propunerea Amindei, ezită.

„Eu sînt... ca și cum n-aș fi... Exist și nu exist... Călătoresc prin lume dintr-un loc în altul fără odihnă, fără să mă pot așeza... Pentru că, de fapt, eu nu sînt ceea ce crezi tu... Zborul meu în soare a fost, fără îndoială, o nebunie.... dar trebuia s-o fac... pentru că noi oamenii avem un alt destin decît celelalte viețuitoare ale pămîntului... O asemenea... aventură este numai a omului...”<sup>3</sup>.

Viața reptilelor și a animalelor pe care le invocă mai departe, care nu bănuiesc că mai există și alte feluri de a trăi în lume, seamănă foarte mult cu cea a celor două fete. Idealul animalelor este acela de a-și procura hrana, păsările zboară dar asta e în datul firii, nu pentru că urmăresc un ideal, și doar omului îi e dat să viseze, să se înalțe pentru a afla „ce e dincolo de noi”<sup>4</sup>. Cel care a făcut primul acest pas

---

<sup>1</sup>*Ibidem*, p. 85

<sup>2</sup>*Ibidem*, p. 89

<sup>3</sup>*Ibidem*, p. 91

<sup>4</sup>*Ibidem*

## Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narative

a deschis poarta pentru un altul, și pentru un altul, fiecare la rîndul lui mergînd tot mai departe, tot mai sus, și fiecare plătind prețul pentru îndrăzneala lui, „prețul fixat seminției noastre”<sup>1</sup>, spune Icar.

La insistențele fetelor, Icar se dezvinovățește explicîndu-le că el nu există „decît prin alții”<sup>2</sup>, prin cei care repetă îndrăzneala lui „de a rupe lanțurile care ne leagă de firul ierbiilor”<sup>3</sup> pentru a ajunge la soare și la stele, că într-un fel a murit atunci cînd a căzut în mare. Icar, atras în tot acest timp de minunăția cerului ce avea în acea noapte și în acel loc atîtea stele, „cobora” din cînd în cînd din „lumea” lui pentru a oferi explicații, însă el rămîne un neînțeles în această lume fără idealuri, speranțele lui fiind încet, încet, acoperite de limbajul agresiv, de certurile celor trei personaje și în final de muzica ce îl atrăsese atît de mult.

Ultima partea a trilogiei, *Aurul*, prezintă povestea altui erou mitic, tot un deznădăcinat, smuls cu brutalitate din lumea lui și plasat în lumea noastră, datorită unei greșeli considerate capitale în vremurile în care a trăit el, cea a orgoliului nemăsurat.

AUGUSTUS, LELIA și LEON au șansa de a-l întîlni pe MIDAS, tot vara, un anotimp marcat de călduri mari dar, de data aceasta într-un oraș de provincie. Autorul a optat și acum pentru un local public, loc destinat destinderii și plăcerilor lumești, în care se dezleagă limbile, însă e unul neînsemnat, în afara vreunei zone turistice, un loc mărunț, pe măsura idealurilor și culturii celor ce îl frecventează. Într-o atmosferă degajată, Lelia șterge paharele și Augustus comentează știrile. O primă discuție dintre cei doi relevă cultura Leliei în materie de fotbal, mai exact lipsa culturii, precum și modul în care are aceasta dezvoltat simțul proprietății. Leon îi aduce lui Augustus, singurul client al localului, comanda. Discuția despre „furtul meciurilor” este întreruptă de apariția lui Midas, „un personaj cîndat, îmbrăcat fără modă, nu jerpelit dar destul de ponosit, de prea multă cale bătută; bărbos, obosit, trist...”<sup>4</sup>. Ca și ceilalți doi eroi, Midas poartă însemnele fostei lui existențe, căci, rege fiind, nu poate fi îmbrăcat prost, ci demodat, dată fiind trecerea timpului, hainele, mereu aceleași, ponosindu-i-se de atîta purtat. Este și el trist, ca și Icar, poate cel mai trist dintre cei trei. La vederea lui, Lelia îl crede un cerșetor și îl tratează ca atare. Cînd Midas le spune că nu cerșește, Lelia e de acord să îl servească dar să plătească înainte. Acesta scoate

---

<sup>1</sup>*Ibidem*, pp. 91-92

<sup>2</sup>*Ibidem*, p. 92

<sup>3</sup>*Ibidem*

<sup>4</sup> Idem, *Aurul*, în *Op. cit.*, p. 101

## **Incursiuni în imaginar**

o monedă de aur pe masă, dar este privit cu circumspecție, crezându-se că a furat de pe undeva aurul.

Leon, care intră cu băutura lui Augustus, vede moneda, se minunează de frumusețea ei și chiar dacă ceilalți îl sfătuiesc să își vadă de treabă, ghicind un posibil câștig, acesta se arată interesat de monedă. Surpriza vine când Midas le spune că nu dorește bani pe aurul său ci doar o informație. El caută riul Pactolos, însă ceilalți nu știu ce înseamnă acest nume și nu știu nici unde s-ar putea afla riul, deoarece, cum le explică și Midas, „de-a lungul vremii s-au schimbat atâtea denumiri... S-au făcut atâtea organizări și reorganizări administrative... încât aproape nimeni nu mă mai poate descurca în vechea toponimie...”<sup>1</sup>.

Leon, deși nu a auzit niciodată de riul Pactolos sau de fluviul Hermos, îi dă speranțe lui Midas, spunând că dacă vor avea aur suficient în câteva zile vor dezlega misterul.

Când Midas își dă seama că e confundat cu un hoț, jignit, se prezintă, sperând că va lămurii încurcătura, doar că, la fel ca și în cazul celorlalți eroi, nimeni nu știe legenda regelui Midas.

Limbajul celor trei, deși nu foarte colorat în comparație cu cel al Mădălinei și Carolinei, fără prea multe elemente de jargon, diferă de vorbirea îngrijită și elevată a lui Midas, la fel și cu cerințele acestuia. Dacă Sisif a învățat cu timpul câteva elemente de jargon și a deprins fumatul și băutul cafelei, se pare că Midas e cel mai conservator dintre ei. De exemplu, de mâncare dorește doar brânză și apă, dar nu minerală sau sifon ci apă de izvor...

Optica lui Augustus și a Leliei se schimbă treptat, se îndulcește, primul crezând că eroul mitic este un „globtrotter”, iar Lelia acceptându-l ca pe un călător, un rătăcitor care vrea să cunoască lumea. Discuția se învîrte apoi în jurul faptului că Midas a fost rege și a renunțat singur la tron, lucru ce o determină pe Lelia să facă un nou comentariu care să-i dezvăluie slabele cunoștințe despre lume și civilizație. Pentru ea tot ce contează este valoarea banului.

Augustus, mai îndrăzneț, îi cere fostului rege un suvenir. Jenat, Midas le explică faptul că și el a fost atras de aur, că-și dorea să aibă cât mai mult aur, să fie totul în jurul lui de aur, pînă ce a constatat că acest lucru e, de fapt, „o adevărată pacoste”<sup>2</sup>. Iată că pe parcursul discuțiilor cu cei trei, Midas își dezvăluie povestea, puțin câte puțin,

---

<sup>1</sup>*Ibidem*, p. 106

<sup>2</sup>*Ibidem*, p. 112

## Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

oferind repere ale fostei sale existențe, ale mitului regelui Midas, doar că nici unul din cei aflați în local nu au auzit de el.

Midas atinge un pahar care se transformă în aur masiv și îl dăruiește lui Augustus. Acel pahar va deveni subiect de discordie, cei trei certându-se pentru el. Asistând la transformare, Lelia îl bănuiește că e un alchimist, Augustus îl numește iluzionist, spre dezamăgirea lui Midas care le spune că e vorba de un blestem care îl urmărește și mai spune: „Eu nu sînt iluzionist. Eu sînt Midas, nu înțelegeți?”<sup>1</sup>.

Și cum i se mai cere o demonstrație, Midas transformă un cuțit în aur și i-l dăruiește lui Leon. Ca și în cazul paharului, Lelia îl revendică spunând că vesela din local îi aparține și cuțitul face parte din inventarul localului. Cei doi pornesc o adevărată bătalie, dar Midas, cuprins de dispreț, îi oprește spunându-le că le va mai transforma și alte obiecte în aur, doar să nu se mai certe. Augustus, în timpul disputei cuțitului, și-a ascuns paharul în haină și vrea să se retragă. Dar, în ultimul moment, ochiul lacom al Leliei observă lipsa pocalului și începe din nou cearta. Tot Midas îi împacă, transformându-i lui Augustus pălăria în aur, obiect pe care ceilalți nu îl mai pot revendica. Augustus pleacă, iar Midas rămîne prizonierul celorlalți doi, care „îl privesc bestial pe Midas, care are un gest de retragere spre ușă, dar n-apucă”<sup>2</sup>.

După o vreme, în același spațiu al localului, Lelia șterge pahare, Augustus, care a amenințat că nu mai calcă pe acolo, stă totuși la o masă și comentează știrile. Pare că nimic nu s-a schimbat, „începe să se facă cald; atmosferă degajată”<sup>3</sup>, același tip de discuție între cei doi. De la deturnarea unui avion, discuția se îndreaptă spre altceva, Augustus bătînd aporouri în legătură cu îndrăzneala unora de a schimba destine. De exemplu,

„Dacă omul merge undeva, habar n-am unde, în lume, pe drumul lui, cum îți permiți tu, un terchea-berchea, sau mă rog, cine-i fi, să hotărăști ca el să nu ajungă acolo, să-i schimbi adică, cursul drumului, ori chiar să-l sechestrezi sub motivul c-o fi și-o păți...”<sup>4</sup>.

Discuția devine aprinsă cînd pe ușă intră Midas, cu aceleași haine, obosit, abătut și timid, ca și prima dată. A bătut străzile orașului în lung și-n lat și nimeni nu a auzit de riul Pactolos.

---

<sup>1</sup>*Ibidem*, p. 114

<sup>2</sup>*Ibidem*, p. 117

<sup>3</sup>*Ibidem*

<sup>4</sup>*Ibidem*, p. 119

## Incursiuni în imaginar

Midas se arată nemulțumit de faptul că Leon îl urmărește peste tot și nu-și poate vedea liniștit de căutările sale, chiar dacă a promis că nu va pleca departe fără să îi anunțe. Lelia se dezvinovățește prin faptul că orice rege are o gardă personală, că ar putea fi în pericol dacă oamenii ar afla ce poate să facă. Midas nu poate înțelege în ce vremuri trăiește și ce ar putea face oamenii cu atîta aur, lucru ce îl determină pe Augustus să intervină în discuție și să-și satisfacă o curiozitate ce îl rodea de ceva vreme, și anume Leon și Lelia cît aur au? Răspunsul inocent al eroului mitic: „E plină pivnița”<sup>1</sup>, stîrnește un val de imputări din partea Leliei, care pretinde că în schimb ea se îngrijește de el: „Eu nu te țin? Nu-ți spăl? Nu-ți calc? Nu-ți dau de mincare?!...”<sup>2</sup>. Midas e de acord, dar îi mai avertizează o dată că „aurul nu aduce fericirea... /.../ El a fost nenorocirea mea. Și nu numai a mea”<sup>3</sup>.

Augustus e în continuare curios cum poate Midas să facă asta, din ce i se trage „puterea de-a face aur”<sup>4</sup>, iar Leon realizează că deși Midas e la ei de o săptămînă el și Lelia nu au fost curioși să întrebe asta... Midas își începe povestea, întrerupt mereu de ciorovăiala celor trei care se așteptau la o rețetă, la „indicații tehnice”, nicidecum nu au înțeles tragedia eroului mitic. În *Aurul*, Midas recunoaște că a găsit apele riului Pactolos și că a intrat în apă, dar nu de tot, și-a lăsat o mînă afară, mîna dreaptă. În vreme ce ceilalți trei considerau asta un lucru înțelept, o idee excelentă, Midas le povestește că de atunci tot rătăcește și nu mai poate găsi drumul spre casă. „Atunci am înțeles, spune acesta, că Dionysos m-a pedepsit și mai cumplit și m-am hotărît să fac calea întoarsă spre izvoarele riului Pactolos.”<sup>5</sup>. Însă Midas și-a început rătăcirea prin lume fără ca cineva să îl poată ajuta.

În comparație cu celelalte două personaje mitologice, doar povestea lui Midas este ușor schimbată de creatorul trilogiei *Hobote în Olimp*, pentru a face posibilă rătăcirea acestuia pînă în zilele noastre. Midas, în mitul antic, a scăpat de pedeapsă după ce s-a scăldat în apele riului, pe cîtă vreme în trilogia modernă a îndrăznit să își lase o mînă afară, lucru ce a stîrnit din nou mînia zeului Dyonisos și a condus la rătăcirea veșnică a drumului spre casă. Căința lui, timiditatea de care dă dovadă eroul, nu îi mai este suficientă în drumul său înapoi spre izvoarele Pactolosului și eroul sfîrșește singur,

---

<sup>1</sup>*Ibidem*, p. 124

<sup>2</sup>*Ibidem*

<sup>3</sup>*Ibidem*

<sup>4</sup>*Ibidem*

<sup>5</sup>*Ibidem*, p. 129



## Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

într-o lume necunoscută. E din nou singurul care își află sfârșitul, ceilalți doi rămânând să-și trăiască veșnicia prin lumile ce vor veni.

Midas vrea să plece încă o dată în căutarea riului, dar e împiedicat de Lelia. Între Lelia și Augustus izbucnește o ceartă, aceasta ia un cuțit și în nebunia de acolo, în care doar Midas rămâne calm și încearcă să îi despartă, întâmplarea face ca regele să cadă peste Lelia și să fie, din neatenție, înjunghiat. Odată cu moartea lui Midas, tot ce a transformat el în aur dispăre, „Totul e țărână și rugină. Aurul a dispărut”<sup>1</sup>. Scena se încheie în aceeași dezordine în care Augustus, urmărit de ceilalți doi, aleargă prin local căutându-și scăparea.

Dacă rescrierea miturilor în secolul XX, din varii motivații, este o metodă ce ține de postmodernitate, și în cazul scrierilor analizate de noi, cele trei piese de teatru prinse în trilogia *Hobote în Olimp*, putem vorbi de postmodernitate în sensul dorinței de ironizare, chiar dacă într-un grad mai mic, căci, dincolo de dorința de a scoate în evidență improbabilitatea veșniciei olimpiene, a pedepselor veșnice în condițiile în care lumea evoluează, se simte pasișarea. Constantin Cubleșan nu apelează în mod direct la deconstrucția vreunui mit, cu excepția cazului lui Midas în care optează pentru o semideconstrucție care să facă posibilă întâmplarea, trecerea spre un Aici, creatorul își plasează eroii mitici în lumea contemporană și le urmărește comportamentul, dar, mai ales, urmărește reacția oamenilor ce se întâlnesc cu acești eroi, aici observându-se cel mai bine ironia. Transpunerea eroilor fondatori în contemporaneitate nu are nimic parodic, aceștia devin niște victime ale inculturii contemporane, sînt mai degrabă niște inadaptați, personaje demne de milă, de compasiune, care trăiesc în îndoială și incertitudine. Ei își continuă viața într-o lume nouă în care fac ceea ce știu ei să facă, ceea ce trebuie să facă, fără a se gândi că stîrnesc mirarea, neînțelesul, sau că perturbă în vreun fel mersul normal al lumii pe care nu o înțeleg și în care au ajuns fără voia lor.

Dacă ar fi să ne gândim la celebrul cuplu călău-victimă, în cazul călătorilor eroilor în lumi străvechi, aici apare inversul, totul se inversează, ca și sensul călătoriei de care vorbeam mai sus.

Rescrierea mitului este deci o reînnoire a narativității și un mod de interogare asupra realității mitologice anterioare. Prin rescrierea mitului are loc o deconstrucție și o reconstrucție în alt context istoric, iar ca tehnică de lucru se folosește, în general, parodiarea și

---

<sup>1</sup>*Ibidem*, p. 134

## Incursiuni în imaginar

desacralizarea. Mitul oferă posibilitatea interogării asupra originilor și rescrierea lui nu se explică în mod necesar prin nostalgia față de trecut.

### Bibliografie:

- BALACI, Anca, *Mic dicționar de mitologie greacă și romană*, București, Editura Mondero, 1992
- BORBELY, Ștefan, *Mitologie generală*, Cluj-Napoca, Editura Limes, 2004
- CEUCA, Justin, *Evoluția formelor dramatice*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2002
- CHAMOUX, Francois, *Civilizația greacă în epocile arhaică și clasică*, vol. I, traducere și cuvânt înainte de Mihai Gramatopol, București, Editura Meridiane, 1985
- CUBLEȘAN, Constantin, *Trilogii de buzunar*, cu o prefață de Claudiu Groza, Drobeta Turnu Severin, Editura Decebal, 2004
- CUSSET, Christophe, *Tragedia greacă*, traducere de Bogdan Geangalău, Iași, Institutul European, 1999
- Ghid al marilor civilizații antice*, ediție alcătuită de Lydia Ciucă și Constantin Ionescu Boeru, București, Editura Prietenii cărții, 2001
- KERNBACH, Victor, *Dicționar de mitologie generală*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1989
- KUN, N.A., *Legende și miturile Greciei Antice*, București, Editura Orizonturi, 1995
- LĂZĂRESCU, George, *Dicționar de mitologie*, București, Casa Editorială Odeon, 1992
- MĂNESCU, Clio, *Mitul antic elen și dramaturgia contemporană*, București, Editura Univers, 1977.
- PĂCURARIU, Dim., *Teme, motive, mituri și metamorfoza lor*, București, Editura Albatros, 1990

### Sitografie:

- MOREĂU, Marion, *Le mythe, thème & variations*, <http://www.fabula.org/revue/document6139.php>, sit accesat la data de 20.08.2015
- OBERHUBER, Andrea, *Réécriture à l'ère du soupçon insidieux: Amélie Notomb et le récit postmoderne*, [tp://www.erudit.org/revue/etudfr/2004/v40/n1/008479ar.html?vue= resume](http://www.erudit.org/revue/etudfr/2004/v40/n1/008479ar.html?vue=resume), sit accesat la data de 20.08.2015
- SOLER, Patrice, *L'homme et son rapport au monde a travers la littérature et les autres arts au XX<sup>eme</sup> siècle*, <http://cms.ac-martinique.fr/discipline/histlettres/file/MYTHES.pdf>, sit accesat la data de 20.08.2015

~~~~~

Gabriela CHICIUDEAN: Lector dr., Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia, Departamentul de Filologie. Director executiv al Centrului de Cercetare a Imaginarului din cadrul Facultății de Istorie și Filologie a Universității „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia și coordonatoarea

Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

atelierului studentesc *Între intenția autorului și interpretare*. Membră a asociației „Les Amis du CRP”, Grenoble, Franța ; membră a Uniunii Scriitorilor din România, filiala Alba-Hunedoara (2008), membră în Asociația de Literatură Generală și Comparată din România (2009), membră fondatoare în Societatea de lectură Pavel Dan din Tritești (2013); secretară de redacție la revista de cultură „Discobolul” din Alba Iulia (2008). Volume: *Incursiune în lumea simbolurilor*(2004), *Pavel Dan și globul de cristal al creatorului* (2007) (Premiul Uniunii Scriitorilor din România, filiala Alba-Hunedoara, pentru Critică literară), *Între intenția autorului și interpretare* (2008) (Premiul Uniunii Scriitorilor din România, filiala Alba-Hunedoara, pentru Teorie literară și poetică), *Obiectiv/ Subiectiv. Încercări de stabilizare a fluidului* (2013); în colaborare: *Incursiuni în imaginar. Comentarii și interpretări* (2007), *Ideologia „Junimii”* (2007), *Sacrul în poezia românească* (2007), *Incursiuni în imaginar. 2 Sub semnul cronotopului* (2008), *Incursiuni în imaginar. 3 Imaginarul religios* (2009), *Festschrift. Mircea Braga – 70* (2010), *Incursiuni în imaginar. 4. De la corpul imaginat la corpul reprezentat* (2010), *Incursiuni în imaginar. 5. Imaginar și iluzie* (2011); în colectiv de redacție: *Dicționarul personajelor din teatrul lui I.L. Caragiale*(2002), *Dicționarul personajelor din teatrul lui Lucian Blaga*(2005), *Presa românească și ideea națională* (2006), *Dicționarul personajelor din teatrul lui Mihail Sebastian* (2007), *Dicționarul personajelor din teatrul lui I.L. Caragiale* (2012). Colaborări la revistele: „Transilvania”, „Discobolul”, „Semne”, „Mișcarea literară”, „Steaua”, „Annales Universitatis Apulensis”, „Studia Universitatis Petru Maior”, „Analele științifice al Universității Alexandru Ioan Cuza” din Iași, „Studii și comunicări de folclor”, „Cultura creștină”, „Caietele Echinox”, „Arca” etc.

Incursiuni în imaginar



Corina Păcurar, *21 - 00:00*, lucrare în cărbune pe pânză

Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narative

SORIN TITEL. REPERE ALE GEOGRAFIEI IMAGINARULUI SAU DIALECTICA *CERCULUI*

Ariana COVACI

Sorin Titel. Landmarks on the Geography of the Imaginary or the Dialectics of the *Circle*

Area fiction fantasy described by Sorin Titel is a soul transposition of the real geography where the writer was born and raised. Toponyms are the same as the Banat villages in Timis County and places chosen to focus on the characters' lives geometrical shape of the circle. On this idea we relied on in this short research, namely that the writer, who left home and went to foreign places finds, a way to return home, by writing about the Lost Paradise, and the circle in which the world of second degree takes place is an attempt of the writer to preserve his privacy, the "icons of the childhood", but also a way to delimit cartographic "The Far Country" (of his memories) of this country.

Key words: Sorin Titel, imaginary, area fiction, Lost Paradise, circle

Humulești, Șiria, Siliștea-Gumești, Pripas și alte câteva nume putem alege pentru a denumi spații ale geografiei imaginarului care au intrat în mentalul cititorilor. Fie că păstrează coordonatele geografiei reale sau le redimensionează, aceste toposuri sunt embleme artistice, universuri alternative, compensatorii în care viața de grad secund transgresează sentimentul „tristeții metafizice”, prinde contur spiritual, închizând oameni ce ne seamănă.

Visând la geografia locurilor în care și-a petrecut copilăria, la Banatul prin care s-a perindat cu familia, scriitorul Sorin Titel se întoarce mereu și mereu la „icoanele ce i-au însoțit viața timpurie”, cum ar spune Vasile Voiculescu. Acest spațiu al prozei sale, deși reia coordonatele zonei natale, nu este o reproducere a acesteia, ci mai degrabă o imagine a memoriei sufletului. Banatul prozelor sale, reconstituit prin vorbele „bătrânilor sfătoși”, este nu doar „un Paradis pierdut”, ci mai ales „unul posibil”¹. El este legat de geografia locurilor în care a investit povești și temeri, în care a lăsat singurătăți, cum ne explică Gaston Bachelard. Spațiul volumelor de proză este cel al copilăriei, iar cu memoria sufletului el îi reface reperele fundamentale. Sorin Titel numește această lume „Țara

¹ Adrian Dinu Rachieru, *Scriitorul și umbra. Eseu despre proza lui Sorin Titel*, Reșița, Editura „Țimpul”, 1995, p. 75.

Incursiuni în imaginar

îndepărtată”, cu trimiteri atât la spațiu, cât și la timp ca simboluri ale coborârii și ascensiunii deopotrivă.

Nucleul acestui spațiu este Margina, de fapt locul nașterii autorului. Așadar, reper al realității, care devine, ca la Creangă, *axis mundi*, iar casa părintească, *imago mundi*. Spre Margina converg energiile, spre acest loc călătoresc personajele. De fapt, arealul geografic se restrânge geometric la forma cercului în care sunt dispuse localitățile menționate de prozator în cărțile sale. Ne referim aici la drumurile făcute de liceeni și de familiile acestora de la Margina la Făget, apoi la Lugoj, la perindările bătrânilor și ale tinerilor pe la târguri și nedei prin Curtea, Coșava, Tomești, Pietroasa, pe la Balta Caldă, iar apoi la viața în Lugoj, Caransebeș ori Oțelu-Roșu.

Sorin Titel a reușit să arate că Margina are valoarea centrului, că-l poate concura și chiar depăși. Dacă unii scriitori prezentau imaginea provinciei ca pe una a eșecului, în opera scriitorului bănățean, provincia e loc al sărbătorii, căci e vorba de „un Banat patriarhal, în care riturile nașterii, ale căsătoriei și ale înmormântării dau o notă aparte acestei lumi”¹. Lucian Blaga, în studiul consacrat barocului bănățean, menționează următoarele:

„În satul bănățean dai la fiecare pas peste izvoarele unei imaginații în abundență izbucnire. [...] Tot ce ține – în sens larg – de etnografic, ia proporții pline și întortocheate; e parcă o etnografie crescută din tihna senzuală a unei duminici fără sfârșit [...]. Nunțile au un ritual profan neasemănat mai bogat decât cel bisericesc. Sărbătorile mari ale anului nu se reduc numai la cele două ceasuri de ceremonie mecanică în fața altarului, ele trăiesc și în afară, amintind păgânătatea prin bucuria obiceiurilor exterioare dogmei. Zeii cu picioarele de țap s-ar simți nespuse de bine ca privitori barbari ai anumitor datini fantastice din șesul Banatului”².

Intuind foarte bine mentalitatea rurală, ca Pavel Dan, Sorin Titel creionează provincia sub pecetea sărbătorii. Spațiul devine el însuși personaj, unul care transcrie o lume țărănească străveche unde sunt păstrate rituri și ceremonii, elemente ce dau acestei lumi un statut aparte, îi dau culoare. Mai mult chiar, Banatul reprezintă „un creuzet

¹ Ada Cruceanu, *Porunca fiului. Esu asupra prozei lui Sorin Titel*, Timișoara, Editura Hestia, 1997, p. 64.

² Lucian Blaga, *Barocul etnografiei românești*, accesibil pe <http://www.scribube.com/geografie/Cultura-Banatului/244816311.php>, accesat în 17 martie 2011.

Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

etnic”¹, întâlnim personaje cu origini diverse. Facem cunoștință cu Eriji, Ghiuri, Ioșca, Tuța, Luigi, dar și cu Eva Nada, moș Poldi, cu Ana, Maria și Petru. Fiecare aduce în zona în care se mută propriile obiceiuri și propriile sărbători, iar ei le țin pe toate, semn al armonioasei conviețuiri.

Spre Margina se îndreaptă domnișoara Ana, învățătoarea cu suflet ales, pentru a-i învăța carte pe cei care îi seamănă, și tot aici se întoarce tânăra mamă cu pruncul, prea devreme născut, pentru a prinde forțe noi.

Margina cumulează și restituie energii, așa cum face fiecare centru. Contrar numelui ce-l poartă, satul acesta nu este un punct terminus, cum ne-am putea aștepta. Locul aflat la poalele Dealului Cerului se umple de spiritualitate divină, iar cei care îl părăsesc sfârșesc în moarte.

Un alt reper al geografiei imaginare este Balta Caldă, târgul de provincie. Și el un loc fermecat, un elocvent exemplu al sărbătorii, al dinamicii, al barocului. Nimeni nu l-ar putea descrie mai bine decât un ochi de copil: „...găsești la Balta Caldă ce vrei și ce nu vrei, tot ce-ți dorește sufletul”². Ca în orice bălci, muzica se aude strident, oamenii joacă, mănâncă feluri dintre cele mai neașteptate, cumpără pelerine de ploaie, turtă dulce cu oglindă la mijloc, încălțări de gumă, mărgelă din sticlă colorată, oale, pânzeturi și câte și mai câte. E o lume pestriță, o lume alunecoasă, o lume ireală prin impresia de iluzoriu pe care o conferă. E locul copilăriei personajelor, având „aceeași valoare ca bucătăria și casa pentru familie: armonizarea plenară a colectivității cu Cosmosul”³. Poate, de aceea, copilul Marcu va confunda lumea bălciului cu cea a basmului. Pierzându-se de mamă, într-un periplu al inițierii, el îi întâlnește pe Scufița Roșie și apoi pe Ivan Turbincă. Pentru Marcu, Balta Caldă devine un spațiu esoteric, un labirint. El traversează dintr-un cerc în altul. Intră în biserică, în spațiul sacru. Fără să fie văzut, pășește în altar și desenează pe un calendar o casă de sticlă, locuită, cu grădină și acareturi, apoi ajunge într-un carusel, în care își caută, inconștient, destinul, mai târziu asistă la hora dansatorilor, ca la un joc de ieie, învață de la un șofer, adică un om învățat cu drumul (un simbol al labirintului), cum să mânuiască volanul unui camion, iar în cele din

¹ Adrian Dinu Rachieru, *Op. cit.*, p. 75.

² Sorin Titel, *Opere. II. Romane. Scenarii de film*. Text stabilit, cronologie, note, comentarii, variante și repere critice de Cristina Balinte. Prefață de Eugen Simion, București, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, 2005, p. 591.

³ Ada Cruceanu, *Op. cit.*, p. 92.

Incursiuni în imaginar

urmă iese din viermuiala târgului pentru a adormi pe iarbă, pe pământul care îl așteaptă și din care, ridicându-se, devine un altul, matur. În cazul său, spațiul este unul deschis, de trecere, fiindcă, după călătoria la Balta Caldă, se maturizează. Prin frecvența utilizare a liniei curbe în realizarea semnificațiilor acestui spațiu, copilul intrând dintr-un cerc în altul, evoluția sa făcându-se aproape în trepte ale cunoașterii, putem demonstra, de asemenea, caracterul baroc al prozei lui Sorin Titel.

Spațiul ia forma unei coloane a infinitului, una compusă din cercuri suspendate unele peste altele. Fiecare dintre acestea păstrează amintirea unei vârste și nostalgia celei trecute. Timpul este și el perceput ca subiectivitate, iar nu ca durată. Este un timp pierdut, un non-timp. Personajele încearcă mereu să re trăiască momente din amintirea lor. Pentru aceasta se întorc spre sine, se caută în imaginile care le zugrăvesc un chip al fericirii, al sărbătorii. Timpul și spațiul sunt astfel legate. Geografia imaginarului se axează pe un cronotop.

Într-un timp al carnavalului, al bălciului, personajele se confruntă într-un alt mod cu realitatea. Timpul își ia o altă mască. Oamenii opresc „clipa cea repede”, trăiesc timpul subiectiv, fără vârstă. Ei locuiesc în „tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte”. Femeia însărcinată aleargă să prindă trenul pentru a ajunge aici. Ea știe că nimic dăunător nu i se poate întâmpla. Dimpotrivă. Chiar frica de a pierde trenul poate fi interpretată psihanalitic ca o nesiguranță, ca o neputință de a evolua. Dar ea se simte datoare, cumva, să încerce. Precum Marcu, ea trece împreună cu cel pe care îl poartă în uter printr-o experiență de transformare. Grăbește ritmul evoluției.

Personajele părăsesc uneori spațiul privilegiat al casei, al grădinii, al Banatului natal, pentru a călători la Viena, la Seghedin, la Paris. Din păcate doar unii reușesc să-și găsească fericirea în afara centrului. De exemplu, Honoriu Dorel Rațiu, personajul din *Țara îndepărtată*. El ajunge la Viena pentru a se pregăti pentru cariera de medic. Sufletește nu îi este suficient, pentru că visează să devină artist. Ambițios, el reușește să transpună himera realității pictând un cocoș cu un penaj nemaîntâlnit. Pe malul Rinului, într-un castel medieval, natura și-a dezvăluit misterul, iar Honoriu e pregătit să-l capteze. E o experiență de reușită în afara spațiului protector. Nu se întâmplă similar în alte situații.

Parisul, chiar dacă e un loc al artei (la care a visat), nu reușește să-l împlinească pe Marcu. Deși naratorul oferă detalii despre atmosfera pariziană, despre itinerariul personajelor, despre oportunitățile care se creează, ceea ce rezultă din paginile acestei cărți este sentimentul

Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

singurătății. Pentru personajul pictor, Parisul nu înseamnă o viață fericită, ci un obositor drum al căutării și neîmplinirii, al eșecului. În afara visului de artist, Marcu își dorește iubirea lui Momo, o ființă sinonim de singură (își păcălește singurătatea citind), dar fata nu răspunde chemării. „Două singurătăți e prea mult”¹, afirmă ea. Aici, spațiul închide memoria singurătății personajelor. E un loc în care scriitorul se va întoarce, prin intermediul altor cărți, fiindcă:

„...toate spațiile singurătăților noastre, spațiile în care am suferit de singurătate, ne-am bucurat de singurătate, am dorit singurătatea, rămân de neșters în noi. Și, mai precis, ființa nu vrea să le șteargă. Ea știe din instinct că aceste spații ale singurătății sale sunt constitutive.”²

Pentru Ștefan, personajul romanului *Reîntoarcerea posibilă*, Parisul e un spațiu al complexelor. Se visează un pictor al esențelor, dar nu reușește să dea viață decât unor substitute. „Metafore vii” (să folosim termenul făcut cunoscut de Paul Ricoeur) sălășluiesc în el, dar nu le poate extrage conștient. E nevoie să coboare în sine, să se uite, pentru a ajunge la destinație. În cazul său, schimbarea spațiului nu face decât să-l determine să se caute cu mai multă sârguință. Reușitele celorlalți sunt ispite și motive de invidie pentru cei ca el, care nu reușesc. E nevoie de răbdare.

Spațiul mai poartă uneori pecetea timpului, emblema amintirilor. Un loc are memorie, iar un loc bun, cum ar spune Ernest Bernea citând vreun țaran român, este acela în care s-a întâmplat o bucurie. Spațiul păstrează nealterată trecerea timpului, el conservă spre amintire faptele ce s-au petrecut acolo. Rămâne să locuiască în aceleași spații în care și-a petrecut experiența mariajului Maria (din *Pasărea și umbra*), chiar după ce soțul nu mai este. Nu se înstrăinează, pentru că un loc nou nu ar avea potențialul de a o face să se simtă acasă. Memoria obiectelor o îndeamnă să trăiască într-un timp nesfârșit trista ei poveste de dragoste. Învestește lucrurile din jurul ei cu sentimente și amintiri, și e convinsă că, atunci când va ajunge la vârsta în care uitarea ar îndepărta-o de vârsta tinereții, obiectele vor fi acolo să-i amintească.

E interesant cum personajele prozei lui Sorin Titel se retrag în spațiul securizant al cercului construindu-și tipare. Observă Corina Ciocârlie:

¹ Sorin Titel, *Op. cit.*, p. 745.

² Gaston Bachelard, *Poetica spațiului*. Traducere de Irina Bădescu. Prefață de Mircea Martin, Pitești, Editura Paralela 45, 2003, p. 40.

Incursiuni în imaginar

„Lucrul cel mai la îndemână cu puțință este să-ți crezi un spațiu protector: în cărțile lui Sorin Titel oamenii construiesc mereu – o casă, un han, un spital – în ideea de a se apăra de agresiunea lumii dinafară. În *Țara îndepărtată*, un băiat stă la geam și simte deodată în nări «mirosul otrăvit al pădurii și celălalt miros, al satului ascuns în vale, blând, domestic, liniștitor». I se pare că pădurea arde cu flăcări uriașe; mai mult ca oricând o simte amenințătoare, «ostilă, întunecată, agitată tot timpul, foșnitoare și secretă, cu mirosuri grele și atâțătoare». Și dacă neliniștea nu i se transformă în spaimă, e numai pentru că adulmecă și «mirosul supei din carne de porc afumată, ridicându-se în seara de septembrie, în timp ce nu se aud decât lingurile lovindu-se de marginea blidului».”¹

Tiparul îi face să se simtă comod. Ghiuri, un bărbat cu mare trecere la femei, personaj secundar în *Clipa cea repede*, are obiceiul de a-și împodobi trupul cu portrete ale femeilor pe care le iubește, iar când se plictisește începe să depene amintiri urmând un itinerar al portretelor:

„În zilele ploioase se ascundeau în podul șurii și acolo Ghiuri îi povestea pe îndelete istoria fiecărui tatuaj. [...] Toate aceste istorisiri urmau un anumit itinerar, de la care povestitorul nu se abătea în ruptul capului: se începea cu desenele de pe mâna dreaptă și, după ce se trecea la cele de pe partea dreaptă a pieptului, se cobora la cele de pe burtă, apoi la cele de pe fesa și de pe piciorul drept. Apoi poveștile urcau, din nou, pe celălalt picior, până la inimă [...]. Itinerariul se încheia în dreptul unei ființe butucănoase, cu un nas mare și cu buze groase, ca de negresă. Ghiuri refuza întotdeauna să reconstituie și biografia acestei femei, în general, lipsită de nuri. Întrebat fiind, se mulțumea să spună doar atât «suflet de aur» și schimba vorba”².

Un alt tipar îl reprezintă lupta personajelor cu hazardul, ele reușesc să-i reziste, chiar să impună o ordine și să se salveze. Tot Corina Ciocârlie opinează că „«A-ți omori vremea» e o expresie care la Sorin Titel nu are sens figurat: timpul trebuie efectiv desființat, suspendat, pentru vina de a nu se fi arătat răbdător cu oamenii.”³

Nu doar viața la sat oferă șansa personajelor de a lupta cu hazardul, prin instituirea unui timp ciclic. La oraș trăiesc o poveste similară. Personaje ce locuiesc în cartierul de blocuri de pe strada

¹ Corina Ciocârlie, *Spațiul protector*, în „România literară”, Anul XX, nr. 3, 1987, p. 4.

² Sorin Titel, *Op. cit.*, p. 228.

³ Corina Ciocârlie, *Ospățul și turbinca*, în „România literară”, XIX, nr. 44, 30 octombrie 1986, p. 4.

Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

Narciselor cad în aceleași stereotipii. Mama pregătește micul-dejun și își privește soțul plecând la serviciu, apoi fiul plecând la școală, privește spectacolul fiecărei zile de la geamul bucătăriei. Își observă vecinii și urmărește cu invidie, uneori, necunoscuții care aleargă în direcții opuse. Face aceleași gesturi, pregătește aceleași feluri de mâncare. Monoton se desfășoară viața croitorului și a soției sale, existența celor două Iulii. Chiar și expedițiile la Făget. Aici oamenii se opresc mai întâi la „Folk”, la restaurant, se fotografiază la „Faber”, femeile se plimbă pe alei căutând stofe noi, cumpărând pantofi cu „scârț”, iar bărbații se interesează de prețul grânelor, al porcilor. Toate experiențele acestor zile sunt „zestre pentru anii pustii ai bătrâneții”¹. Când Ion și Maria (din *Pasărea și umbra*) pleacă la Lugoj, întotdeauna se opresc mai întâi pe la casa unguoraicelor și apoi își văd de treabă. Rare sunt evenimentele care desconcentrează calmul rutinei. Poate certurile îndrăgostiților, escapadele unei neveste, războiul.

Sorin Titel reface o lume ce a fost, o lume veche a Banatului său. Suntem parte a acestei zone geografice nu doar prin reperele pe care le primim, ci și prin limbajul abundent în regionalisme al personajelor: „cuină”, „voreț”, „sfetăr”, „bumbi”, „stălaj”, „credenț”, „cucuruz”². Ele vorbesc ca bunicile și străbunicile autorului, recuperând un spațiu pierdut, dar și un alt timp, sau, poate, „un fără timp”.

Banatul prozei lui Sorin Titel este un topos nu lipsit de prejudecăți, dar în care spiritul liber se poate manifesta cu maximă intensitate, căci reflectă imaginea Centrului. Acest spațiu este „țara” personală a autorului în care, „sub pecetea clipei cele repezi, adie o briză nostalgică”³. Cei din afară o percepem ca pe o dialectică a *cercului*.

Bibliografie:

BACHELARD, Gaston, *Poetica spațiului*. Traducere de Irina Bădescu și prefață de Mircea Martin, Pitești, Editura Paralela 45, 2003.

BERNEA, Ernest, *Spațiu, timp și cauzalitate la poporul român*. Ediția a II-a, revizuită, București, Editura Humanitas, 2005.

BRAGA, Mircea, *Geografii instabile*, Sibiu, Editura Imago, 2010.

¹ Ov. S. Crohmălniceanu, *Pasărea și umbra*, în „Luceafărul”, nr. 40, 1 octombrie 1977, p. 5.

² Regionalisme: bucătărie, curte, pulover, nasturi, raft, dulap, porumb.

³ Elisabeta Lasconi, *Oglinda aburită. Oglinda lucioasă. Sorin Titel. Universul creației*, Timișoara, Editura Amarcord, 2000, p. 162.

Incursiuni în imaginar

BURGOS, Jean, *Pentru o poetică a imaginarului*. Traducere de Gabriela Duda și Micaela Gulea. Prefață de Gabriela Duda, București, Editura Univers, 1988.

CRISTEA, Valeriu, *Spațiul în literatură*, București, Editura Cartea Românească, 1979.

CRUCEANU, Ada, D., *Porunca fiului. Eseu asupra prozei lui Sorin Titel*, Timișoara, Editura Hestia, 1997.

CIOCĂRLIE, Corina, *Ospățul și turbinca*, în „România literară”, XIX, nr. 44, 30 octombrie 1986.

CIOCĂRLIE, Corina, *Spațiul protector*, în „România literară”, XX, nr. 3, 15 ianuarie 1987.

RACHIERU, Adrian, Dinu, *Scriitorul și umbra*, Reșița Editura Timpul, 1995.

RIMMON-KENAN, Shlomith, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, New York, Routledge, 2003.

UNGUREANU, Cornel, *Geografie literară*, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2002.

~~~~~

**Ariana COVACI:** Doctor în Filologie. Membră a Centrului de Cercetare a Imaginarului Speculum din Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia. Profesor de limba și literatura română, Colegiul Național „C.D. Loga”, Articole și studii publicate în volumul *Conferinței Internaționale a doctoranzilor în filologie*; „Re-creația”; „Caraș-Severinul în 7 zile”; „Interferențe”; vol. *Educația și preocupările pedagogiei contemporane*; vol. *Studii umaniste și perspective interculturale: cercetări ale doctoranzilor în filologie*; „Caietele Lucian Blaga”; „Transilvania”.

## Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narative

### DE LA 2 ENOH LA APOCALIPSĂ. DOI AUTORI, UN SINGUR ROMAN

Petru Adrian DANCIU

Of 2 Enoch to the Book of Revelation. Two Authors, One Novel

*This study aims to capture the main guidelines to the enochian inspiration in the Book of Revelation, which coagulates around two mythical characters, Adoïl and Arcas. Then, I highlighted how their history is developed in the mythological novel by the apocalyptic beings, the Dragon and the Beast. Saint John proves to be the continuer of the enochian beliefs and, at the same time, the main inspiratory vector for the Christian apocalyptic imagery.*

**Key-words:** Enoch, Adoïl, Arcas, the Dragon, the Beast, the Revelation

Nu există nicio diferență între scriitorul unui roman și cel al unei scrieri sacre. Aceasta pentru că infinita lume a ideilor se manifestă în toate cazurile la fel, prin revelații sau „picurări” de imagini și cuvinte, muze ce mai apoi sunt conexe în mintea și sufletul celui ce le devine ordonator și autor prin reexprimare. Mai apoi, ele devin cuvinte eliberate ce-și cunosc propriul loc atunci când se aștern deja singure și mature pe hârtie de parcă și-ar cunoaște din eternitate locul. Niți unul, nici altul nu poate să controleze influxul ideilor revelate. În schimb, amândoi sunt aproape liberi cu privire la modul în care-și cultivă talentul propriu, un datum ce-i atrage spre scriitură. Acest datum este cel care le înlesnește înțelegerea a ceea ce primesc, prin menținerea unei permanente sensibilități în procesul de percepere și decriptare a mesajului ca simbol. Din această perspectivă, sunt ferm convinși că orice relatare mitică este romanul unei istorii sacre, care se poate continua peste veacuri în opere și evident la autori ce par a nu avea vreo legătură. Totul plecând de la simplul fapt că litera și ordonarea ei magică nu este cheia ce deschide drumul spre lumea ideilor, ci chiar această lume ce inundă plinătatea minții noastre.

Plecând de la cele afirmate, propunerea noastră îndrăznește prin aceea că are drept motiv principal dovedirea legăturii istorice a două personaje mitice, începută în apocriful *2 Enoch*, ca mai apoi să fie continuată în greu canonizata *Apocalipsă*, două cărți scrise cu siguranță de autori evrei, care doar păreau că fac parte din iudaismul monoteist iahvist, ori din creștinismul aflat în primul său secol de existență.

## Incursiuni în imaginar

Autorii celor două romane mitologice nu se cunosc cu exactitate. Primul, *2 Enoh*, este un apocrif, conform definiției canoanelor Bisericii, ce a fost scris în secolul I, cel mai probabil în Alexandria Egiptului. Sigur, autorul mitic este profetul Enoh, personaj extrem de complex ce a lăsat în urmă curentul *enohian*, în care, un loc de seamă îl ocupă triada Elohim-ilor: El – Adoil – Arcas. În același secol a văzut lumina peniței și *Apocalipsa*, redactată undeva pe insula greacă Patmos. Enoh nu este autorul *de fapt* al apocrifului nostru, ci un altul, din păcate necunoscut, care, urmărind să transmită ideile elohismului, va oferi greutate scriiturii punând-o *de drept* pe seama profetului nemuritor. La fel stau lucrurile și în cazul *Apocalipsei*. Este adevărat că scriitorul se numește Ioan, dar nu poate fi același cu autorul celei de-a patra Evanghelii, aceasta din prea multe motive pentru a putea fi expuse aici. La momente potrivite, voi lua în discuție câteva luări de poziție ale miticului Ioan, ce nu au nici pe departe de-a face cu creștinismul. Parte din autoritatea scrierii e dată, ca și în cazul celei dintâi, de uzanța unui nume cu greutate în plan religios. Din acest motiv și multe altele, ambele scriituri au ridicat probleme cu privire la canonicitatea unora dintre afirmații. *2 Enoh* a fost respinsă, pe când *Apocalipsa* a trecut de vigilența deopotrivă a canoniștilor și a dogmaștilor creștini.

Istoricește vorbind, chiar dacă cele două au fost redactate cam în aceeași perioadă de timp, *2 Enoh* a ajuns cunoscut în Europa undeva pe la începutul Evului Mediu când, teoretic, canonul biblic era deja încheiat, dar cazul *Apocalipsei*, așa cum vom vedea, pare a contrazice această realitate. Din acest motiv, *apocriful* nu va fi supus unei analize serioase, poate și din teama de a nu deveni canonică. Pe de altă parte, apar controversele legate de autenticitatea textului *Apocalipsei*, care, ce-i drept, încep cu mult mai devreme, începând cu sinodul din Laodicea (aprox. 313) unde, odată cu promulgarea canonului 60, va primi o lovitură dură, fiind respinsă dintre cărțile considerate deja ca apostolice. Abia mai târziu, în secolul IV ajunge, dar și acum nu fără controverse, să fie considerată canonică și abia foarte târziu, îi va fi reafirmată, de data aceasta definitiv, canonicitatea pe rând, de către Biserica Romano-Catolică (secolul al XVI-lea) și cea Ortodoxă (secolul al XVII-lea).

Ce este enohianismul, dacă nu altceva decât curentul generator al întregii noastre discuții? Din punctul meu de vedere, el reprezintă chintesența unei mișcări apărută drept profetică, o realitate mistică cunoscută încă de pe vremea profetului Enoh. La origini, enohianismul este mai degrabă asemănător cu șamanismul decât cu

## Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

profetismul instituționalizat sau yahwist, aceasta pentru că se transmite pe linii duble, paternă și maternă în sânul familiilor înrudite, ce am putea în linii mari să le oferim statutul de trib, un trib ce punea permanent accentul pe alegerea și comunicarea cu divinitatea, principalul motiv al înrudirii. Evident, tradiția este orală la începuturile ei precum și o foarte lungă perioadă de timp. Existența unor frânturi scrise nu poate fi dovedită dar nici exclusă, din astfel de frânturi construindu-se și reconstruindu-se pe parcurs parte din revelațiile „primordiale” sau „cuvintele” lui Enoh. Ele vor fi transcrise cu scopul de a sluji deopotrivă ca manual de învățătură și carte de cult, pentru practicanții credințelor și ideilor curentului enohian, o mișcare ce ar putea fi considerată aproape religioasă, în accepțiunea înțelegerii moderne. Fragmentele, acum devenite lucrări, au fost copiate și recopiate primind permanentul imbold profetic, adică adaosuri ce de altfel erau privite drept naturale într-un astfel de mediu. Tema centrală rămâne totuși transcendența cu sensul final de *suprimare a morții prin ridicarea la Cer*, tradiție tematică ce va apărea mai târziu dezvoltată în diferitele contexte sau perspective ale credinței creștine.

Perioada cuprinsă în intervalul de două secole înainte și după Hristos, când texte „apocrife” au continuat să tot apară, este puternic influențată de ceea ce eu numesc *tradiția enohiană*. Din punctul meu de vedere, ea transcende fără opreliști iudaismul instituționalizat, regăsindu-se chiar în anumite crezuri creștine, precum în expunerile teologice cu privire la acțiunea *îngerilor răi*, alții decât spiritele infernale sau demonii. Sunt ființe despre a căror existență și influență vorbește pe larg *Păstorul lui Herma*, o lucrare creștină din același prim secol cu *Apocalipsa* și *2 Enoh*. În acest text se poate constata „scurgerea” în creștinism, pe linie enohiană, a tradiției cu privire la păcatul și consecințele neascultării îngerilor veghetori, de altfel subiectul central al cărții *1 Enoh*. Din această perspectivă, avem de-a face cu un început de *creștinism enohian*, subiect asupra căruia voi aduce lămuriri la momentul potrivit. La fel cum tradiția enohiană s-a arătat capabilă de a influența iudaismul, la fel va proceda și cu tânăra religie creștină, în inima căreia se va infiltra prin lucrări ce urmăresc a duce mai departe o anumită linie mitică. Din această unică perspectivă, anumite aspecte ale acestui mit mi-au atras în mod deosebit atenția. Practic iau în discuție infinita capacitate de adaptabilitate a povestirii, odată cu apariția creștinismului nedogmatic, totul în contextul unei viziuni profetice ce afirma supraviețuirea și răspândirea teoriilor enohiene dincolo de

## Incursiuni în imaginar

bariera religiozității iudaice, la populațiile considerate păgâne, de acum continuatoarele prin creștinism a gândirii enohiene.

Mitul despre care intenționez să vă vorbesc cunoaște două etape de dezvoltare, cea a *copilăriei* și cea a *maturității*. Prima o regăsim povestită în actul creației din 2 *Enoh*, unde Dumnezeu are nevoie de sacrificiul „benevol” a două ființe ce se dovedesc a fi mai vechi decât El, din ale căror esențe își va „crea” și ordona lumea. Numele *revelate* ale celor doi: *Adoil* și *Arcas*. A doua etapă am găsit-o expusă în cartea *Apocalipsei*, unde întâlnim continuarea povestirii. Aici vedem expusă profetic revolta celor doi, de data aceasta în persoanele *Balaurului* și a *Fiarei*. Deși schimbate, numele ambelor Existențe posedă în continuare atributele lui *Adoil* și *Arcas*. S-a renunțat la uzanța apelativelor din 2 *Enoh* pentru a se masca exprimarea curentului enohian în creștinism, motiv pentru care s-a făcut apel la nume din *Daniel*, mult mai familiare mediilor creștine. Cu alte cuvinte, *Balaurul* și *Fiara* nu sunt altceva decât *variantele ocultate* ale *apelativelor revelate Adoil și Arcas*.

Iată textul apocrifului 2 *Enoh*<sup>1</sup> unde El, dumnezeul creator al teologiilor monoteiste, se folosește de esențele lui *Adoil* și *Arcas* pentru a-și materializa propria viziune, sau creația:

„XXV, 1. Și le-am *poruncit*<sup>2</sup> *lucrurilor*<sup>3</sup> celor mai de jos<sup>4</sup>: „Una<sup>1</sup> din cele nevăzute să *coboare*<sup>2</sup> în *chip vădit*!” Și a coborât *Adoil*<sup>4</sup>, peste măsură de

---

<sup>1</sup> *Cartea tainelor lui Enoh. 2 Enoh*, studiu introductiv Philip S. Alexander, traducere, note și îngrijire ediție de Simion Voicu, București, Editura Herald, 2014.

<sup>2</sup> „Am poruncit” este aproape sinonimul lui „am chemat” (XXVI, 1), sau *evocat*, în spațiul magiei oricărui trib sau popor semit. În această etapă se manifestă doar puterea „logosului” divin, nu însă și a Numelui divin, ce-și va întinde mai târziu puterea asupra celor create. Din această perspectivă, lumea nu este altceva decât produsul unui act a cărui natură magică se subînțelege, golit deci de orice gândire teologică. Din însăși actul creației observăm deci importantul rol al practicilor magice ce au supraviețuit permanent, inclusiv al religiozității instituționalizate. Din punctul nostru de vedere, nu există nicio fărâmbă de religiozitate în aceste cuvinte.

<sup>3</sup> După părerea noastră, termenul indică *Suprafințialitatea* ca *Viu autonom*, capabilă să-și „stocheze” *potențe infinite* în două tipuri diferite de realități fințiale: lumina și întinericul. Aceasta nu înseamnă că nu mai există și alte infinite potențe. Din contră, textul le presupune, când este chemat mai apoi *Arcas* de care El are nevoie, celelalte *lucruri* rămânând în planul superior Dumnezeului lui Enoh. „Lucrurile” sunt deci realități ce nu ar trebui înțelese ca obiecte rezultate în urma unui act de creație, ci mai degrabă ca ființe sau existențe raționale pe care El nu le poate defini altfel în fața lui Enoh.

<sup>4</sup> *Adoil* (și *Arcas* mai târziu) sunt situați în zona cea mai de jos a „spațiului” ce ar putea defini starea de neînțeles sau supra-spiritualitatea sacră. Ei sunt chemați de El *să coboare și mai mult* în spiritualitatea aproape materială a lui El, motiv pentru care li



## Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

mare<sup>5</sup>. Și m-am uitat la el și, iată, în burta lui avea o *lumină mare*<sup>6</sup>. 2. Și i-am zis lui: *Desfă-te*<sup>1</sup>, Adoil, iar ce se naște din tine să se facă văzut<sup>2</sup>. Și el

---

se va cere să se afirme „în chip vădit”. Triunghiul cu vârful în jos din Fig. 1, exprimă aceste stări ce nu ar fi trebuit de altfel să fie în relație.

<sup>1</sup> Prin puterea cuvântului, El va cere de două ori coborârea a unor ființe din spațiul superior lui. Ca zeu inferior, El nu poate forța pe niciuna dintre aceste existențe să i se supună, cel puțin până în momentul când acestea vor intra în sfera lui de putere, pentru a-și revela numele. Puterea lui El stă în credința ce poate fi definită ca manifestarea voinței proprii permanent focalizată asupra unui obiectiv. Iisus Hristos pune permanent accent pe credința care mântuie în detrimentul dragostei asupra importanței căreia se apleacă apostolii. Credința în magie nu este altceva decât echivalentul dragostei în religie.

<sup>2</sup> Când Dumnezeu lui Enoh cheamă un Lucru (sau Ființă despre a cărei origine sau esență nu se poate spune nimic) din cele mai de jos existente recunoaște două aspecte: 1. Deasupra acestor ființe există altele, despre care nu vorbește pentru că-i sunt inaccesibile. 2. Când cele mai de jos coboară, înseamnă că practic ele pătrund în planul existenței lui El, fapt ce-l poziționează pe locul cel mai inferior pe scara ierarhiei cerești.

<sup>3</sup> Cu toate că sunt situate cel mai jos în ierarhia cunoscută de El, atât Adoil cât și Arcas îi sunt invizibile. În lumea spirituală este semnul deplinei superiorități. Cine nu are însă puterea, trebuie să-și ascundă cu înțelepciune adevăratele intenții, fiind deopotrivă blând precum porumbelul și viclean ca un șarpe (cf. Mt. X, 6). La cererea lui, în lumea lui El, zeii superiori coboară și prind formă pentru a-i putea percepe. Există însă și un inconvenient, căci prin „formă” ei se lasă prinși în „materie” sau *matricea* spiritualității asupra căreia El este stăpân. Ei se leagă de bună voie de aceasta, fără a avea cunoștința supunerii ca rezultat. Ca act, supunerea se derulează în două momente: 1. Prin intrarea în „materialitatea” lui El, ei iau *formă*, devenind vizibili, „greoi” aproape egali cu El. 2. Urmează momentul în care își fac cunoscut *numele* sau *apelativul de putere* unui zeu *inferior*, fără să cunoască însă devastatoarea forță a logosului asupra numelui odată rostit. El este primul care le ia numele în deșert, obligându-i la supunere necondiționată. Urmând această experiență, va da mai apoi poruncă împotriva utilizării magice a propriului nume de către oameni (Porunca a III-a, cf. Ex. XX, 7). În tradiția enohiană, atotputernicia are de suferit atunci când zeii își părăsesc casa intrând într-o locuință străină. La toți semii există de altfel obligația de a nu muta zeii dintr-un spațiu în altul pentru a nu-și pierde puterile.

<sup>4</sup> După părerea noastră, numele este o constrângere a două vechi apelative semite: *Adon* („Domn”, în ebraică) + *Ilu* („Zeu” în asiriană). Autorul a preferat se pare forma „veche” (*Il*), cu toate că ar fi putut utiliza numele El, deja cunoscut de evrei, pentru a-l forma pe Adoil. Nu a dorit însă punerea în legătură de subordonare cu El, motiv pentru care a făcut trimitere la un apelativ cu mult mai vechi cu implicații simbolice. Vechimea apelativului o presupune implicit pe cea a divinității ce se impune ierarhic în fața lui El.

<sup>5</sup> Imposibil de cuprins, sau infinit, sunt termeni ce se impun în comparație cu existența Dumnezeului lui Enoh, de vreme ce acestea sunt chiar cuvintele lui, cu atât mai mult cu cât nu exista nimic altceva creat sau necreat în lumea lui El ce putea fi pus în comparație cu Adoil și Arcas.

<sup>6</sup> Lumina ca și întunericul de altfel reprezintă esențialmente puterile prin care Adoil și Arcas se definesc. Aceste vitalități sălășluiesc în natura permanent gestantă a celor doi, de aici și bogatul simbolism al pântecelui, pus în legătură cu fertilitatea în lumea semită.

## Incursiuni în imaginar

s-a desfăcut și a ieșit o lumină mare. 3. Și eu mă aflu în mijlocul luminii celei mari și *din lumină s-a născut lumină*<sup>2</sup>. Și a ieșit *veacul cel mare*<sup>3</sup> și a dezvăluit toată facerea pe care am gândit să o zidesc. Și am văzut că era bine<sup>4</sup>.

XXVI, 1. Și *am chemat*<sup>5</sup> a doua oară lucrurile cele mai de jos și am zis: Una din cele nevăzute să coboare întărită în chip și vădit<sup>6</sup>. Și a ieșit Arcas<sup>6</sup>, întărit, greu și foarte roșu<sup>1</sup>. 2. Și eu am zis: „Deschide-te Arcas,

---

<sup>1</sup> Este un act *chenotic*, o *deșărtare* în sensul dogmaticii creștine. Practic aceste ființe se „deșartă” sau *golesc* de esențele proprii. Mai târziu, gestul este imitat de întruparea lui Fiului lui Dumnezeu care *se deșartă pe Sine* luînd trup de om, adică devenind și altceva decât Dumnezeu. Deșărtarea presupune o pierdere de putere, niciodată totală dar suficientă pentru a nu te mai numi *Dumnezeu în integritate*.

<sup>2</sup> Până atunci, Dumnezeu se afla în gri-ul întunericului propriu, deopotrivă dorință și necunoaștere. Practic deșărtarea de lumină marchează momentul unei nașteri. Nașterea Luminii nu reprezintă altceva pentru creștinism decât nașterea din veci a Fiului lui Dumnezeu, a cărui mamă, conform textului enohian este Arcas. „Lumină din lumină, Dumnezeu adevărat din Dumnezeu adevărat născut, iar nu făcut...”, acestea sunt cuvintele folosite de Simbolul creștin de credință niceo-constantinopolitan pentru a desemna de data aceasta nașterea dumnezeiască din veci a Fiului, după Tatăl (sau El al lui Enoh), a doua Persoană a Sfintei Treimi. Expresia din 2 *Enoh* este mult mai veche și posibil ca pe aceeași linie enohiană să fi influențat și aici unele din marile hotărâri sinodale ale Bisericii creștine. Revenind, voi spune doar că influxul de putere divină schimbă definitiv statutul lui El. Logosul nu este altceva decât ecoul ce amplifică cuvântul Tatălui, neavând din această perspectivă nimic original.

<sup>3</sup> Veacul cel mare sau Eonul Logosului divin, a Cuvântului lui Dumnezeu prin care toate celelalte vor fi create. Începutul oricărei existențe este *Lumina care deșărtată* pune început ciclicității exprimată ființial prin *veacul cel mare*, după cum întunericul, în *veacul întunecat*. Până atunci, ele nu sunt altceva decât conii în potență, în așteptare, ce odată deșărtați se vor consuma în creația lui El.

<sup>4</sup> Binele din versete XXV, 3 și XXVI, 2 este identic cu cel din Facere (I, 18, 21, 25), termenul însemnând nimic altceva decât ducerea la bun sfârșit a unei acțiuni personale. El nu trebuie pus în legătură cu răul înfăptuit asupra celor două personaje mitice. Binele divin identificat cu actul creației și implicita apariție a ființelor raționale va fi pus mai apoi într-un permanent conflict cu Răul, termen ce pentru mine nu pare a fi fără de substanță, în el regăsindu-se Adoil și Arcas.

<sup>5</sup> „Am chemat” sau evocat sunt formule ce respectă aceeași linie directoare a practicilor magice. De remarcat că nici acum, El nu poate alege pe vreuna din puterile superioare lui, ce de altfel nu îi sunt revelate. Nu este o surpriză că El primește ceea ce dorește, aceasta pentru că planurile sale creaționiste au fost deja revelate prin Adoil. Oricum, din textul enohian înțeleg că doar ființele inferioare doresc să creeze, precum copii ce-și clădesc lumi din castele de nisip. Pentru că Arhonte (El) primește esența „Lucrului” de care are nevoie pentru creație, mitul sugerează faptul că întreg plaunul lui El era deja cunoscut, iar punerea lui în practică este doar pentru a-i dovedi în final imaturitatea, eșecul.

<sup>6</sup> Numele ar putea face trimitere la mitologia greacă, la Ursa Mică sau Paznicul Arcturus (cf. Pierre Grimal, *Dicționar de mitologie greacă și romană*, prefață de Charles Picard, traducere din limba franceză de Mihai Popescu, București, Editura Saeculum I.O., 2001, p. 62). Ca o pură speculație, originea acestui nume se află în constrângerea magiciului ABRACADABRA = AbRaCadabRA(S). Valoarea lui

## Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

iar ce se naște din tine să se facă vădit!” Și el s-a desfăcut și a ieșit un veac întunecat<sup>2</sup>, foarte mare, purtând zidirea tuturor lucrurilor celor mai de jos. Și am văzut că este bine<sup>3</sup>.”

Pe baza celor afirmate până acum, iată încercarea de expunere schematică, a procesului creației lumii în viziunea lui Enoh.

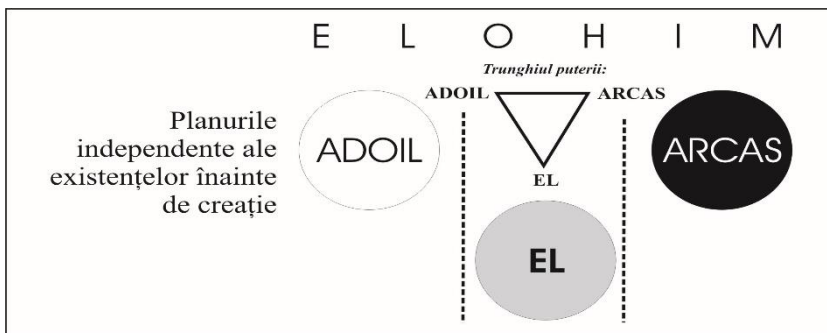


Fig.1 Elohim sau numele generic pentru o triadă primordială în care doi dintre zei sunt sacrificați.

gemantrică (175) se află la aproape jumătatea primului (365), cuvânt ce face trimitere la zilele anului solar. Numele ar putea fi pus în legătură cu mișcările astronomice, precum eclipsele de lună, ABRACADABRA fiind pe de altă parte un termen solar.

<sup>1</sup> Atât greutatea cât și culoarea roșie indică cel mai probabil materia primordială din care vor fi făcut parte lucrările lui El. După deșărtare, din Arcas iese *întunericul* din care vor fi zidite toate *lucrurile cele mai de jos*, adică ființele întunericului. Nefărtatul demonologiei populare românești poate fi pus într-o oarecare legătură cu aceste ființe.

<sup>2</sup> Dacă am identificat veacul luminos în tradiția creștină cu Iisus Hristos – Lumina lumii și Logos divin, veacul întunecat nu este altceva decât Satan, stăpânitul acestui eon despre care adesea vorbesc scrierile canonice ale Noului Testament (cf.. Mt. IV, 1–11; Mc. I, 12,13; Lc. IV, 5–8; Io. XII, 31; XIV, 30; XVI, 8-11; II Cor. IV, 3,4; Ef. VI, 11,12). Din această perspectivă, Adoil și Arcas ar putea însemna nu doar începutul creației, una bivalentă pentru El, ci și două mari etape eonice care, dincolo de actul creației, se succed la putere.

<sup>3</sup> Nu exista nici o stare conflictuală între lumina lui Adoil și întunericul deșărtat al lui Arcas. Starea conflictuală este stabilită ființelor după creație prin legile ce se dau acestora, legi prin care se urmărea menținerea în ordinea creată, evitându-se întoarcerea la haosul primordial, la întoarcerea tuturor lucrurilor în matricele din care au ieșit, pentru că, așa cum vom vedea, există această tendință.

## Incursiuni în imaginar



Fig.2 Materializarea zeilor superiori și descoperirea numelor lui El face transferul dinspre superioritate la egalitate și inferioritate după deșertare sau sacrificiu.

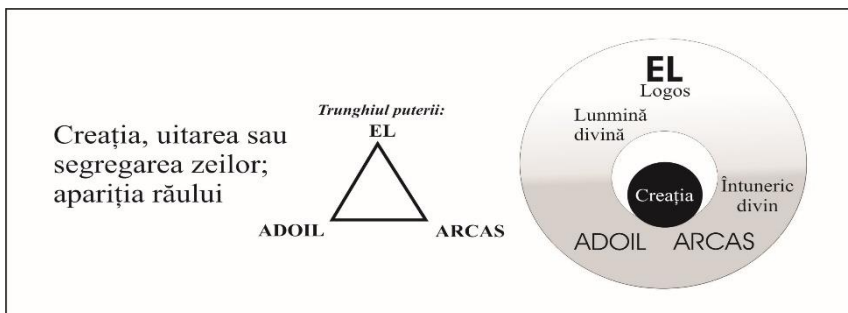


Fig. 3 Elohim sau numele-principiu pentru triada ordonatoare (inferioare) El – Adoil – Arcas și nașterea triadei superioare (treimea creștină): El (Tatăl) – Mesia (Iisus/ Logosul) – Ruah (Sfântul Duh/ Lumina Divină).

Am identificat două triade elohim-ice (ebr. „elohim” – *dumnezei*), „primară” formată din El – Adoil – Arcas, alcătuită din două planuri (superior – El, inferior – Adoil și Arcas) și cea „secundară”, a Tatălui – Fiului – Duhului Sfânt, generată în planul lui El din compozitul zeităților sacrificate (Adoil și Arcas). Fiecare eveniment și apariție ființială marchează un timp eonic (precum coborârea lui Adoil și Arcas), la fel cu, în cazul celei de-a doua triade, vorbim de eonul “nașterii din veci a Fiului”, ori “purcederea din veci” a Duhului Sfânt. Înțelegem „timpul” eonic ca o înșiruire de activități ori evenimente sacre ce uneori se confundă cu exact momentul apariției unor zei (Logosul/ Iisus). Practic, timpul eonic e format din „nașteri” (iviri) și evenimente. Desigur, în planul creației fizice, „timpul eonic” e perceput de om prin revelație sau contactul cu

## Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narative

sacru, eonul manifestat în creație ca “timp sacru” dilatându-ne și contractându-ne temporalitatea după bunul plac (Ps. XC, 4).

Pe de altă parte, înțeleg că, separat, Adoil și Arcas sunt *specii diferite* ale *existenței* în sine, deopotrivă atotsuficiente în potență și în act. Mitul nu spune dacă mai erau altele la fel ori diferite, cu toate că recunoaște prezența mai multor „lucruri” aflate în planul superior lui El, despre care zeul lui Enoh fie nu are cunoștință, fie au ales să nu răspundă chemării sale. Cu alte cuvinte, pluralitatea acestor lumi este infinită.

Atributele celor trei sunt cât se poate de clare. Dacă El (Dumnezeul lui Enoh) este *cuvântul* (de dinaintea Cuvântului născut mai apoi din veci), Adoil este *lumina*, iar Arcas, *întunericul* (înțeles ca proto-materie, ce nu trebuie identificată integral cu materialitate actuală, un amestec de cuvânt, lumină și întuneric).

Trebuie recunoscut puternicul magnetism al Cuvântului, o forță de la început capabilă să manipuleze Prezențe superioare, ce odată determinate să coboare să se lase mai apoi subjugate de îndată ce numele le sunt rostite. Odată coborâți în arealul puterii lui El, Adoil și Arcas renunță la manifestarea personală a puterii în *act*, ea reducându-se la *potență*, ce odată *deșertată*, se oferă în *act* sub un nou atribut lui El, acela de *Creator*. Coborârea celor doi și pierderea puterii sunt de altfel asemănătoare oricărui mit al călătoriei zeilor în infern. Cu ce altceva decât cu o stare infernală poate fi asemănată pierderea propriilor atribute? Trecând prin cele trei etape, de la superioritate, la egalitate și mai apoi la inferioritatea față de El, stagiul final atins odată cu producerea la cerere a actului *chenotic* al *deșertării de sine*, Adoil și Arcas nu doar sunt posedați de această putere, ci mai grav, devin inutili și incapabili de a se ridica la înălțimile din care au coborât. Practic, prezența lor nu e doar inutilă, ci și deranjantă. Coji placentare încă vii, ce nu pot fi neantizate, rămân suspendate în lumea lui El, devenind Răul Primordial ce-și începe lupta pentru returnarea *in integrum* a elementelor proprii amestecate în creația lui El, ținute laolaltă de Cuvântul Creator, în Lumina divină a energiilor definite de către misticii creștini drept *recreate*. Acest aspect al încercării de reconstrucție va fi valorificat excepțional de către autorul *Apocalipsei* în doar câteva versete.

Dumnezeul lui Enoh se comportă asemeni unui mag care, pentru că deține atributele de forță ale supremei științe, *credința* și *cunoașterea* le pune în practică prin *cuvântul* ce *ademeneste* și *constrânge suprafințialitatea*, dar niciodată creatura. Din mag, el *devine* mai apoi Creator, termen ce construiește de altfel și primul atribut divin, recunoscut de toate dogmele sistemelor monoteiste drept element

## Incursiuni în imaginar

central în afirmarea divinității. Din acest titlu se vor naște mai apoi toate celelalte atribute care apar doar din relația (revelația) Lui cu ființele raționale create, cum ar fi atotputernicia, veșnicia, înțelepciunea etc. De aici și magismul legat de puterea numelui (o „încarnare” a atributelor în spațiul magico-cultic) și ale sale implicații profunde în plan religios, până la secretizarea sa târzie înfăptuită prin înlocuirea Tetragramei sacre (numele divin YHWH) cu apelativul (general) Adonai.

Dacă este adevărat faptul că 2 *Enoh* a fost „oficial” redactată în Alexandria Egiptului, este de presupus că răspândirea orală a lucrării (tradiției) în anumite medii ale intelectualității evreiești din întreg Imperiul Roman să se fi produs deja cu mult mai devreme. Din această perspectivă, aproape că nu ar fi constituit o problemă dacă un exemplar ori importante fragmente ale scrierii să fi ajuns din timp la autorul pseudo-creștin care a scris *Apocalipsa*. Sau poate că acel Ioan cunoștea nu doar din scriere ci și din oralitate sau inițiere directă mitul enohian, unde elohimii sunt prezenți. O astfel de viziune nu ar trebui să mire, aceasta pentru că un curent religios (elohist) cu permanente așteptări mesianice „vede” sau creează oportunități istorice prin care se salvează perpetuându-și ideile, mai cu seamă în contextul istoric destul de agitat pentru diaspora evreiască a primului secol.

Căderea templului, precum și întreg dezastrul național abătut asupra lui Israel începând cu anul 70, a produs o puternică impulsioneare a trăirilor mistice enohiene materializate printr-un sinuos proces de reorientare supraviețuind prin efectivă infiltrare a elohismului în tânăra religie creștină. În acest sens, ne putem baza pe mărturia lui Augustin ce a cunoscut o parte din etapele inițierii maniheice și de aici greutatea celor afirmate. Maniheii „susțineau că scrierile Noului Testament ar fi fost falsificate de nu știu cine ar fi voit să introducă legea iudaică în credința creștină, în timp ce ei înșiși nu puteau prezenta nici un exemplar corupt”<sup>1</sup>. Augustin vorbește despre un exemplar creștin (îndiferent ce epistolă sau evanghelie) ce mai apoi primește corupere iudaică. Sigur, coruperea presupune realitatea unui exemplar nemodificat, dar pentru că maniheii nu pot aduce nicio dovadă în acest sens, noi înțelegem din spusele maniheilor (citați de Augustin) că toate scrierile creștine au fost *dintru început falsificate*. Cu siguranță că maniheii au inclus printre

---

<sup>1</sup> Sfântul Augustin, *Mărturisirile. Conferențe*, I-VIII, Ediție bilingvă, Text latin-român, traducere, studiu introductiv și note de pr. Bernard Ștef A.Ă., Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2004, V, XI, 21 (p.261).

## Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

ele și *Apocalipsa*. În ceea ce privește această ultimă carte a Noului Testament, nu cunosc nici un exemplar corupt (în sens augustinian), aceasta pentru că, de la bun început a existat o direcție enohiană în ea, prinsă în optimismul așteptărilor mesianice ale primului secol creștin.

Construit în parte, dacă nu integral, pe calapodul mesianismului iudaic, creștinismul apărea ca un semn divin al neuitării omului. Pentru elohism, creștinismul se afla sub auspicii divine, progresul tinerei secte în detrimentul iudaismului ajuns în pragul extincției, era semnul clar al încăpățânării divine de a salva ce se mai poate. Brusc, tânăra religie devine o „arcă a lui Noe” pentru evrei și pentru neamuri. Poate că nu enohianismul reprezintă sursa primordială a creștinismului, dar cu siguranță că, prin infiltrare, a încercat deturnarea sa. Deși pot părea exagerate astfel de afirmații, trebuie totuși recunoscut faptul că nu exista la acel moment noțiunea de copyright cu privire la modul în care ideile religioase erau impropiate ori răspândite dintr-un sistem religios în altul. Să nu uităm că întreaga religiozitate a antichității cunoaște „împrumutul” atributelor divine de la o zeităate la alta. Dacă luăm serios în considerare faptul că astfel de situații existau deja de mult timp la nivelul sistemelor religioase consacrate (dogmatic), ne putem închipui cu ușurință că pentru creștinism, complet lipsit de o structură real-dogmatică, nu exista niciun control (ce începe odată cu primul sinod ecumenic) în ceea ce privește libera trecere, primirea și sedimentarea anumitor credințe și idei religioase ce-l vor influența sincretic. Debutul procesului sincretic în creștinism începe cu cea de-a doua zi de după cincizecime, când iudeii deveniți creștini se duc să se roage în templu. Cel puțin pentru primii o sută de ani, nu este greu să înțelegem creștinismul ca un sistem departe de a fi încorsetat în dogmă. Din contră, se vede expus și parțial deschis în fața oricărei abordări de tip mesianic, cu toate atenționările apostolilor. Așteptările mesianice sunt cât se poate de reale pentru trăitorii primului secol, mai cu seamă pentru cei care L-au cunoscut în mod direct pe Iisus. Eu socotesc a *doua venire a lui Hristos* fiind principala *dogmă* a acestei perioade plină de manifestări frenetice prin intermediul noului profetism, un mediu ideal pentru salvarea viziunii apocalipticii elohiste, ce trebuia doar să pară creștină. În acest context confuz în care ideile religioase se „conexează” după bunul plac al celor care le generează, apare *Apocalipsa*, de altfel *singura carte profetică* a Noului Testament. Or, ce poate fi profețit sau la ce ajută cunoașterea semnelor, din momentul ce creștinismul declară prin însuși Hristos că nimeni nu cunoaște momentul celei de-a doua

## Incursiuni în imaginar

veniri? Să cunoști semnele unei boli, ajută; să le știi pe cele ale unei veniri iminente, nu, iar istoria a și dovedit-o. Creștinismul reprezenta practic pepiniera ideală prin intermediul căreia ideile elohiste își văd continuată existența, aceasta cel puțin până la marile „epurări” cu caracter dogmatic ale sinoadelor ecumenice.

Pentru enohieni și creștini numele divin Elohim este un simbol treimic, chiar dacă persoanele ce îl compun sunt altele, specifice fiecărui sistem în parte. În noua accepțiune elohistă, numele trebuie să devină *complet*, adică plin de pozitivitate, dar nu imediat, ci prin parcurgerea unor etape. Prima este aceea în care puterile Adoil și Arcas vor fi subordonate, urmând ca într-un alt eon să fie îndepărtate definitiv. Construcția unui astfel de plan se naște în optimismul profețiilor mesianice creștine, în care Răul va fi eliminat din creația divină odată pentru totdeauna. Pe primul aspect al subordonării celor doi se construiește noua direcție a mitului enohian, fără însă a simpatiza prea mult cu ideile mesianismului creștin, mai precis cu prezența omului Iisus ca Fiul al lui Dumnezeu venit pe norii cerului să mântuiască lumea. Cu toate că enohianismul reușea în scrierea *Apocalipsei* despărțirea definitivă a Binelui de Rău, prin subordonarea permanentă a celor două entități lui El, vechea mișcare mesianică nu a putut să rupă definitiv relația treimică, aceasta pentru că *Apocalipsa* reprezintă abia al doilea moment din istoria acestora, după cum 2 *Enoh*, l-a marcat pe primul. Fragmentarea treimii enohiene semnifică distrugerea completă a lui Adoil și Arcas, situație pe care *Apocalipsa* o presupune, dar despre care nu vorbește în detaliu (cf. Apoc. XX 7-10, 14-15; XXI, 8), de vreme ce această a doua etapă revelată încă nu s-a consumat. Viziunea lor este departe de viitoarea construcție treimică (creștină) a Dumnezeului unic, întreit în Persoane: Tatăl, Fiul și Duhul Sfânt. Conceptul enohian se va plia doar pe optimista viziune creștină a biruinței Binelui asupra Răului, de aici și motivul redactării *Apocalipsei*, ce duce acțiunea spre un final optimist, nepripit, departe de spiritul exaltărilor creștine ale primului veac. Ioan, după părerea noastră, autorul *enohian* al *Apocalipsei*, este deopotrivă un diplomat și un mistic desăvârșit. El construiește în chiar mijlocul profetismului creștin acțiunea unui întreg roman, ce continuă un altul, al cărui autor nu este (2 *Enoh*), în același spirit enohian al revelațiilor absolute, ce supraviețuiește credințelor pe care, într-o anumită măsură le acaparează. Din această perspectivă, Ioan este noul Enoh al creștinismului. Ba, mai mult, îl va depăși prin faptul că scrierea sa va fi canonic recunoscută, propulsând pe o treaptă nesperată



## Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

viziunea enohiană. Unica sa preocupare a fost aceea de a salva și de a dezvolta mitul enohian, având permanent grijă să îmbrace propria normă de credință în acțiunea unui roman cu „profund” caracter creștin. Este o construcție ce îmi pare că i-a reușit pe deplin, *Apocalipsa* având, vrem nu vrem să recunoaștem, *ultimul cuvânt* în succesiunea celor douăzeci și șapte de scrieri creștine canonice ale Noului Testament.

Găsim în cartea *Apocalipsei* un elocvent exemplu al priorității curentului enohian în fața celui creștin. El, ne este oferit de episodul în care Fiara urcând la Cer cu *îngerii răi* este respinsă și aruncată pe pământ:

„XII, 7-9. Apoi se dădu o luptă în cer: Mihai<sup>1</sup> și îngerii lui luptară împotriva Balaurului<sup>2</sup>; luptă și Balaurul și îngerii lui<sup>3</sup>. Dar nu putură ține piept, și fură izgoniți din cer. Atunci fu doborât Balaurul uriaș<sup>4</sup>,

---

<sup>1</sup> Mihail este daimonul poporului ales, după cum tot el este cel care-l încătușează pe Șemehaza, căpetenia bene-elohim-ilor și-i nimicește pe fiii veghetorilor (Ovidiu-Victor Olar, *Împăratul înaripat. Cultul arhanghelului Mihail în lumea bizantină*, București, Editura Anastasia, 2004, p. 26-27). Cu alte cuvinte, relația Mihail – bene-elohim – nefilimi din apocrifele lui Enoh erau cunoscute autorului *Apocalipsei*. De această dată se va pune accentul pe aportul mesianic (salvator) al arhanghelului ce oprește invadarea Cerului de Satan și îngerii răi. Rolul său mesianic (Mihail/Metratron, la fel cum pentru pământ îl avem pe Enoh/Metratron) nu va fi uitat nici mai târziu, temă asupra căreia se va exprima și kabbala iudaică (cf. Moshe Idel, *Fiul lui Dumnezeu și mistica evreiască*, traducere de Maria-Magdalena Anghelescu, Iași, Editura Polirom, 2010, p. 122, 167).

<sup>2</sup> Balaurului uriaș, roșu (XII, 3), îi corespunde simbolul focului, al luminii, al lui Adoil. Deșertată, lumina acestuia se manifestă sub forma eterică a focului, expresie a urii incandescente. Pentru că este ușor, locul său este în eterul a ceea ce *Apocalipsa* numește întunericul cel de dinafară (cf. Mt. VIII, 12). Focul se află în strânsă legătură cu apa (primordială), prezente în kabbală prin cel de-al treilea și al patrulea sefirot (Roland Goetschel, *Kabbala*, traducere de Carmen Blaga, Timișoara, Editura de Vest, 1992, p. 38).

<sup>3</sup> Îngerii diavolului nu sunt demonii ce apar abia după moartea nefilimilor (uriașilor) prin potop. Dacă nu sunt sufletele uriașilor, atunci autorul face referire la *bene elohim*, îngerii a căror judecată finală a fost amânată până în acest moment decisiv al luptei din cer. Satan se folosește deci de acești îngeri pentru a lua cu asalt Împărăția divină. Perspectiva târzie a dogmaticii și hermeneuticii creștine pune semnul egalității în procesul de identificare a *bene elohim*-ilor cu demonii. Ori cum ar putea urca la Cer, fiind deja pedepsite și legate în iad. Dacă sufletele morților nu pot penetra palnurile extreme ale spiritualității (cf. Lc. XVI, 26-27), cu atât mai puțin demonii. Satan va avea însă permanent un statut special, de „părăș” al omului (Apoc. XII, 10) în fața Domnului și deci liber să urce la Cer. Autorul *Apocalipsei* va profita de această situație pentru a-și „broda” acțiunea.

<sup>4</sup> Balaurul uriaș este Adoil din 2 Enoh (cf. Petru Adrian Danciu, *Implicații simbolice din mitului bogumilic al creației, în relație cu apocriful 2 Enoh*, manuscris în curs de publicare în „Annales Philologica Apulensis”, 2015). Cele două asocieri cu Satana și Diavolul apar pentru a pune în relație acele elemente ce pentru creștinism ar fi

## Incursiuni în imaginar

Sarpele din vechime, cel numit Diavolul sau Satana, ademenitorul întregii lumi; fu aruncat pe pământ, iar îngerii lui<sup>1</sup> fură aruncați o dată cu el<sup>2</sup>.

Autorul *descoperirii* propune o nouă regie care, dincolo de lupta din cer, certifică coaliția dintre Satan și veghetori, primul fiind acela prin care a venit ispita (cf. Mt. XVIII, 7) îngerilor atrași de frumusețea ficelor oamenilor. În parte, teoria demonologiei enohiene este preluată de interpretarea creștină a căderii angelice, care susține ispitirea îngerilor de către Satan, proiectată însă într-o stare premergătoare facerii lumii materiale. Este evident pentru noi că aspectul ispitirii este cel enohian, creștinismul schimbând motivul precum și „locația temporară” a evenimentului, afirmându-și odată pentru totdeauna direcția demonologiei proprii, ce se va opune începând cu secolele V-VI credința demonologică enohiană.

Dacă, conform dogmei, demonii sunt aruncați în iad, așteptându-și judecata, Ioan propune o altă structură demonologică ce urmează evident linia elohistă. Veghetorii, parte legați sub pământ, parte suspendați în văzduh, se află în așteptarea judecății finale a lumii, ce se lasă de altfel amânată prin mila divină. „Încremenirea” lor în diferitele stări nu este altceva decât trăirea somnolentă a așteptării următorului moment, despre care apocrifele lui Enoh nu vorbesc (ele afirmă doar pe cea al judecății finale), dar pe care Ioan îl identifică ingenios prin *imaginea revoltei satanice* (timp eonic

---

însemnat cu adevărat ceva, balaurul nefiind altceva decât o figură mitologică, relicvă simbol a sistemelor politeiste. Același lucru se poate afirma cu privire la originea Fiarei, ființă cel mai probabil împrumutată din mitologia babiloniană, ce a influențat la un moment dat până și expunerile profetismului ebraic. V. cartea profetului Daniel (VII, 7).

<sup>1</sup> Romanul apocaliptic ia acum în discuție prezența *îngerilor veghetori*, categorie a îngerilor buni ce la un moment dat nu s-au supus poruncilor divine intervenind direct și brutal în viața oamenilor, oferindu-le cunoștințe și schimbând natura umană prin experiențe de natură genetică ce ar fi dat naștere *nefilimilor* sau *uriașilor* din vechime (cf. Gen. VI, 4; Baruh III, 24-28) sau *refaimiții* (Deut. III, 11, vezi și cazul lui David și Goliat – cf. 1 Regi, XVII, 4-7), un neam de uriași ce a scăpat potopului, despre care Vechiul Testament amintește, dar pe care, părinții Bisericii de mai târziu s-au căsnit din răspuțeri să îi renege sau cel puțin să nu îi pună în legătură cu îngerii veghetori ce pedepsiți de Dumnezeu devin răi. De atunci vor sluji Balaurului sau lui Satan, așa cum reiasă din versetul *Apocalipsei*. Evident, apocriful lui Enoh dezvoltă într-o întreagă carte istoria îngerilor și uriașilor, ființe ce au amenințat la un moment dat specia umană (v. Remus Onișor, *Cartea lui Enoh și apocaliptica intertestamentară*, Alba Iulia, Editura Reîntregirea, 2000).

<sup>2</sup> *Noul Testament*, tradus și adnotat de pr.dr. Emil Pascal, Paris, Éditions du Dialogue, 1992.

## Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

declanșator al procesului acestei judecăți), de altfel singura exprimată direct în întreaga istorie a demonologiei elohiste.

Practic, conform monoteismului enohian, judecata „răului” a avut deja loc prin înfrângerea actanților răului de către arhanghelului Mihail, venirea lui Iisus pe norii cerului, amintită la finalul expunerii apocaliptice (cf. Apoc. XIX, 11-21) nefiind după părerea noastră decât un simplu adaos al autorului, pentru a părea până la urmă creștină, o lucrare de altfel, profund enohiană. „Acela” (Apoc. XIX, 11, 19) sau Iisus, pe care autorul evită să-L numească, va da ultima lovitură, de călău, unor perdanți a căror putere se extinde temporar demonolatric asupra pământului. Din punctul nostru de vedere acesta este un aspect foarte important al mitologiei impuse de Ioan, în sensul că Mihail, deși ocrotitorul poporului ales, este prezentat aici preferențial, ca un Mesia al Cerului, pe când Iisus omul, se redefinește ca un al doilea Mesia, al pământului, așa cum a fost de fapt înțeles la început de către creștini și mai apoi reductiv, prin accentul pus strict pe umanitatea sa, de către unii dintre ereticii (iudaizanți). Prin inversarea jocurilor de rol, Ioan se indică pe sine ca enohian, în detrimentul unui creștinism dovedit mai degrabă prin salvarea aparențelor.

Prin expunerile sale ulterioare, Ioan nu face altceva decât să continue firul epic al mitului enohian de acolo de unde l-a lăsat suspendat 2 *Enoh*, oferindu-i o direcție nouă, pe care creștinismul a înțeles-o și simțit-o simplist din perspectiva luptei pentru putere dintre bine și rău, stare ce și-a impropriat-o agresiv, patologic, până la victimizare. De fapt, lupta va fi purtată la finalul veacurilor înțelese ca Eoni sau timp/ *evenimente* sacre, greșit înțelese ca vârste sau timp/ *ciclicitate* a vieților umane. Eonii despre care vorbea Ioan sunt divini, diferiți și de neînțeles, imposibil de „traduși” timp/ *umani* (cf. 2 Pt. 3, 8). Énohianismul expune *eonii* (noi am preluat termenul din literatura gnostică) ca o *înșiruire de evenimente ce-și au propria lor durată*. Trecerea de la un eon la celălalt se face natural, constructiv sau deconstructiv, încet ori rapid, în funcție de virulența desfășurărilor tematice specifice fiecărui eon în parte. Este clar că o astfel de *situație* nu se poate contoriza în timp/ *umani*, eroare dovedită de creștinismul anului o mie<sup>1</sup>, precum și de fiecare dată, în cazul sectelor milenariste. Mai mult chiar, eonii indică etape ale metamorfozelor personale, cel mai simplu de urmărit prin

---

<sup>1</sup> Cf. Georges Duby, *Anul 1000*, traducere de Maria Ivănescu, postfață de Mihai-Răzvan Ungureanu, Iași, Editura Polirom, 1996; Dominique Barthélemy, *Anul o mie și pacea lui Dumnezeu. Franța creștină și feudală în anii 980-1060*, traducere de Giuliano Sfichi, Iași, Editura Polirom, 2002.

## Incursiuni în imaginar

schimbarea numelor (atributelor divine). Cea mai accesibilă dovadă în acest sens ne-o oferă numele Mântuitorului care în *eonul sacru* al timpului lui Isaia (VII, 14), se numea Emanuel („Cu noi este Dumnezeu” – aspect *protectiv*), iar în chiar momentul Bunei Vestiri (cf. Mt. I, 21), primește un nume diferit, Iisus (Iesuah (cf. Lc. II, 21) – „Dumnezeu mântuiește” – aspect *eliberator*). Schimbarea numelui nu trebuie nicidecum înțeleasă ca manifestarea vreunui capriciu divin, căci ea exprimă o necesitate de ordin practic, dictate deci de succesiunea eonilor, care își reflectă mai apoi diferența în epocile istorice ale umanității.

La Ioan, Adoil și Arcas se transformă în eonii finali ai veacurilor umanității, în Fiara și Balaurul, titulaturi ce indică aceleași ființe dar în stări spirituale diferite. Schimbarea statutului aduce cu sine schimbarea numelui. Astfel, așa cum am spus la început, numele revelate nu mai sunt acum importante. Pierderea inițială a valorii simbolice se produce în lumea divină prin coborârea din starea de grație în spațiul lui El, iar în istoria umană, după expunerea lui Enoh. Împreună, cele două, se constituie în ceea ce putem numi: *uitarea istoriei divine*. Ea nu este un fenomen ce caracterizează doar istoria lui Adoil și Arcas. El este des întâlnit în istoria monoteismului iahvist de fiecare dată când israeliții își uită creatorul, îmbrățișând idolatria care, deloc paradoxal, semnifică *readucerea aminte* a existenței lui Adoil și Arcas, entități ce nu pot dispărea, aspect asupra căruia vom mai reveni la finalul cercetării noastre. Uitarea nu poate fi totală atâta timp cât există răul în lumea creată. Prin acceptarea căderii în lumea lui El, din Ființe ei sucombă prin pierderea puterii în „creații”, devenind corpuri străine ale creației lui El. Acesta este și motivul pentru care autorul *Apocalipsei* le oferă noi nume, de creaturi de data aceasta. Esența chiar și golită de puterea inițială le rămâne, ea fiind la rândul ei pusă în legătură cu elementele lumii create, ce trebuie să transmită totuși relația personală cu ceea ce cândva au reprezentat puterile lor. În esență Ioan vrea să ofere creștinismului o „lucrare autentică” în spiritul profetic al Vechiului Testament, dar onorând totodată așteptările mesianismului creștin, pentru a-i asigura permanența în noul mediu religios.

Să vorbim puțin despre uitare. Prin jertfă, astfel de dumnezei nu mor (Enoh nu le afirmă moartea), ei nu dispar ori pur și simplu se neantizează. Cu toate că apare o astfel de tentație, vom spune doar că energiile lor odată eliberate, se dispersează (sub puterea ordonatoare a Creatorului) împrăștiindu-se până la punctul limită ce ar trebui să fie același cu al pierderii identității (sau consumul

## Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

maxim) celor doi (Arcas și Adoil) în starea de vid același cu nimicul ca loc, punct suspendat între ființa divină (El) ce le-a jertfit și lumea creată. Ioan este perfect conștient de sensurile simbolice ale mitului enohian (cf. 2 *En.* 25-28), ce recunoaște implicarea lui Adoil și Arcas în creația lumii și rolul mai apoi al uitării ca act proniator ce ar trebui să orienteze privirea ființei raționale doar spre Dumnezeu Creatorul și nu spre istoria devenirii Sale. Ori răul ia în discuție această istorie. Uitarea divină nu este nimic altceva decât negarea aportului esențial la creație a celor două Ființe. Expresii ale acestui aspect sunt teoriile gnostice cu privire la implicarea directă a îngerilor sau a altor ființe în creația lumii, teorii evident respinse de dogma creștină. Ele sunt totuși reflecția a ceea ce noi susținem, pe baza expunerii mitului enohian. De aici revolta *regăsirii de sine*, care se naște simultan cu creația, acțiune înțeleasă ca început al *răului*, ce transcende creația prin *convertirea* primului dintre îngeri și *păcatul adamitic*. Recunoașterea divină a faptului că: „Dumnezeu a văzut că lucrul acesta este bun” din cartea Genezei (I, 10, 18, 21), indică faptul că Dumnezeu nu-și putea asuma în integritate perfecțiunea celor create. Kabbala va profita de acest aspect înaintând teoria creațiilor succesive și a „cojilor” (răul ca reziduu) acestora pentru a explica răul *din lume*<sup>1</sup>. Odată înfăptuită căderea omului, elemente constitutive ale puterii lui Adoil și ale lui Arcas încep a se căuta precum piesele unui uriaș puzzle, pentru a reconstrui complet puterea ființelor spirituale a marilor zei, făcând în același timp conștientă creația de inutilitatea existenței (teorie afirmată și de gnosticism) și finalității sale, alta decât acceptarea morții ca jertfă, mijloc de recuperare a celor doi, o continuă apocatastază personală.

---

<sup>1</sup> Cf. Moshe Idel, *Răul primordial în Cabala. Totalitate, perfecțiune, perfectibilitate*, traducere din limba engleză de Maria-Magdalena Angheliescu, Iași, Editura Polirom, 2015, p. 133-138.

## Incursiuni în imaginar



Fig. 4 Uitărea ca iad sau *întunericul cel de dinafară* pentru Adoil și Arcas

Până la urmă, *Apocalipsa*, „romanul mitologic” al lui Ioan, nu este decât trista expunere a unei duble tragedii personale, a lor și a noastră, repede acoperită de haina peticită a optimismului creștin ce nu face altceva decât să amâne pentru un timp nedefinit rezolvarea problemei răului (cf. Apoc., 20 1-3), fără a avea puterea reală de a o definitiva. Aceasta se întâmplă tocmai pentru că Dumnezeu, creatorul nostru, *nu poate ucide pe cei ce nu i-a creat* și de aici eternele chinuri ale iadului ce opresc procesul integrării ființelor damnate în Adoil și Arcas.

Episodul ce ne interesează din *Apocalipsa* lui Ioan este scurt, fiind cuprins în doar câteva versete și are în vedere lupta Arhanghelului Mihail cu *Balaurul* (XII, 7-9, despre care am vorbit mai sus) și apariția *Fiarei* din apă. Corespondentul Fiarei apocaliptice este Arcas, cel întunecos și greu. Întunecimea și greutatea lui sunt date de prezența apelor primordiale, ce-și conțin propriul foc (distrugător). Alchimia a subliniat acest aspect afirmând că apa este focul în potență. Sunt reprezentate prin simbolul incestuos al fratelui (Adoil/Balaur) cu sora (Fiară/ Arcas). În această apă primordială (apa vieții și a morții/ apa sărată a mării primordiale) e sădit *Spiritus Mundi*, de altfel parte a trinității Elohistice, un interesant aspect al teologiei enohiene surprins de alchimie. Iată textul nostru:

„XII, 1-3: Am văzut apoi ridicându-se din mare<sup>1</sup> o Fiară cu zece coarne și șapte capete. Pe capete avea zece coroane, iar pe capete nume blestematoare. Fiară pe care am văzut-o semăna cu o panteră. Picioarele ei erau ca de urs, iar gura ca gura de leu. Balaurul îi dădu acesteia puterea sa, tronul său și o mare autoritate. Unul din capetele ei era rănit ca de moarte, dar rana lui se vindecă”.

<sup>1</sup> Cf. C.G. Jung, *Psibologie și alchimie. Reprezentări ale mântuirii în alchimie. O contribuție la istoria ideilor alchemice*, vol.II, traducere de Maria Magdalena Anghelescu, București, Editura Teora, 1996, p. 11, 15, 93-94, 178.

## Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

Deloc întâmplător, cele două ființe *nu sunt amintite* de Iisus în niciunul din momentele Sale mistice notate de evangheliști, aceasta pentru că acțiunea Sa se înscrie pe linia directoare a *uitării divine*. Cu toate acestea, sursele de inspirație pentru construcția cărții lui Ioan au fost 2 *Enoh* și *Daniel*. Este de altfel posibil ca Ioan să se fi lăsat influențat de elementele simbolice comune vechii mitologii asiro-babiloniene<sup>1</sup>, atunci când a construit acțiunea romanului mitologic. Totuși, aportul personal constă în excepționala capacitate de cunoaștere și combinare a elementelor simbolice, fapt recunoscut de continua cercetare a *Apocalipsei*.

Cele mai multe dintre imaginile mitologice ce împânzesc *Apocalipsa* nu sunt creștine, nu pot fi creștine, chiar dacă au fost forțat încreștinate, prin interpretare, în secolele ulterioare acceptării *Apocalipsei* în cărțile canonice ale Noului Testament. Din acest motiv, orice abordare creștină științifică a ei riscă să nu atingă originile mitologice ale subiectelor abordate, poate doar și aceasta în cel mai bun caz, să surprindă câteva din săracele repere cu fundament creștin presărate de autorul ei. Pe de altă parte, însuși creștinismul avea nevoie de o încheiere optimistă a canonului biblic și doar o carte profetică poate oferi o bună speranță, aceea a dobândirii veșniciei alături de Hristos, fără să observe spre exemplu că întreaga *Apocalipsă* prezintă încercarea disperată de auto-recuperare a doi mari zei primordialii, Adoil și Arcas, alias Balaurul și Fiara.

Mitul expus de Ioan nu are nicio legătură directă sau indirectă cu precunoscuta cădere irevocabilă și deci fără speranță a lui Satan din Raiul Ceresc, mit ce s-a dezvoltat în credința monoteismului iudaic după întoarcerea din marea robie babiloniană. Ceea ce întreprinde Ioan e continuarea unui mit cu unul mult mai vechi. Apariția lui Satan în *Apocalipsă* e legată de existența unor ființe cu mult mai vechi, tehnică prin intermediul căreia autorul combină credința comună iudeo-creștină în existența lui Satan cu cea despre cei care îl au în stăpânire încă de la crearea sa de către El.

Învinși, Adoil și Arcas sunt *exilați* de către El în „întunericul cel de dinafară” (Mt. VIII, 12), fără ca sfârșitul lor să se afle aici. *Apocalipsa* aduce atingere atotputerniciei divine atunci când afirmă existența celei de-a *doua morți* în care, dezgoliți pare-se de ultimele puteri, sunt aruncați Diavolul (Balaurul), Fiara și Antihrist, sau

---

<sup>1</sup> În acest sens, recomandăm studiul lui Wilhelm Bousset, *Legenda Antihristului*, auzând înainte de A. H. Keana, traducere și îngrijire ediție de Ramona Ardelea, București, Editura Herald, 2006.

## **Incursiuni în imaginar**

profetul mincinos (Apoc. XIX, 20; XX, 9-10, 14-15; XXI, 8). Este un semn că atotputernicia se limitează la creație și nu la necreat coborât la chiar ultimul stadiu al dezagregării (Fig.4). Pentru că, așa cum am mai afirmat, nu poate elimina ceea ce nu a creat, Dumnezeu îi poate însă exila, proiectându-i permanent într-o ipostază diabolizată în fața întregii creaturi raționale drept *dușmani ai vieții și creatori ai Răului*, principiu față de care Dumnezeu, singur din păcate, își manifestă independența, prin neputința excluderii. Dacă, prin absurd, uciderea celor doi ar fi posibilă, lumea compusă încă din ei, le-ar urma în totalitate, iar Cuvântul divin ar fi mai sterp decât pântecul bătrânei Sarah, soția patriarhului Abraham. Lumea așteaptă deci să fie transformată, spiritualizată, conformă voinței divine. Este acesta și unul dintre motivele producerii momentului apocaliptic o trecere spre o formă de viață ce ar trebui să asigure ființelor salvate independența față de orice atingere a răului. Cartea Sfântului Ioan (*Apocalipsa*), nu face altceva decât să descrie etapele dureroase ale spiritualizării materiei.

Dacă am citi *Apocalipsa* fără pasajele din 2 *Enoh*, vom înțelege romanul mitologic al lui Ioan ca o altă etapă din lungul șir eonic al luptei dintre bine și rău. Cu 2 *Enoh* însă, hermeneutica romanului biblic primește un sens nou, prin încercarea Balaurului și a Fiarei de a-și recupera sinele disipat în creația ce nu le aparține, prin distrugerea acesteia, o recuperare integrală în Adoii și Arcas. Se nasc astfel noi întrebări cu privire la problema răului, al căror răspuns poate fi dat numai după ce ne-am găsit cu adevărat locul în creație. Este aceasta, de altfel, și marea dilemă a gnosticismului.

### **Bibliografie:**

AUGUSTIN, Sfântul, *Mărturisirile. Conferențe*, I-VIII, Ediție bilingvă, Text latin-român, traducere, studiu introductiv și note de pr. Bernard Ștef A.A., Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2004.

BARTHELEMY, Dominique, *Anul o mie și pacea lui Dumnezeu. Franța creștină și feudală în anii 980-1060*, traducere de Giuliano Sfichi, Editura Polirom, Iași, 2002.

BOUSSET, Wilhelm, *Legenda Antibristului*, cuvânt înainte de A. H. Keana, traducere și îngrijire ediție de Ramona Ardelea, București, Editura Herald, 2006.

\*\*\* *Cartea tainelor lui Enoh. 2 Enoh*, Studiu introductiv, Philip S. Alexander, traducere, note și îngrijire ediție de Simion Voicu, București, Editura Herald, 2014.

DUBY, Georges, *Anul 1000*, traducere de Maria Ivănescu, Postfață de Mihai-Răzvan Ungureanu, Iași, Editura Polirom, 1996.



## Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

GOETSCHER, Roland, *Kabbala*, traducere de Carmen Blaga, Timișoara, Editura de Vest, 1992.

GRIMAL, Pierre, *Dicționar de mitologie greacă și romană*, Prefață de Charles Picard, traducere din limba franceză de Mihai Popescu, București, Editura Saeculum I.O., 2001.

IDEL, Moshe, *Răul primordial în Cabala. Totalitate, perfecțiune, perfectibilitate*, traducere din limba engleză de Maria-Magdalena Angheliescu, Iași, Editura Polirom, 2015.

IDEL, Moshe, *Fiul lui Dumnezeu și mistica evreiască*, traducere de Maria-Magdalena Angheliescu. Editura Polirom, Iași, 2010.

JUNG, C. G., *Psihologie și alchimie. Reprezentări ale mântuirii în alchimie. O contribuție la istoria ideilor alchemice*, vol.II, traducere de Maria Magdalena Angheliescu, București, Editura Teora, 1996.

\*\*\* *Noul Testament*, tradus și adnotat de pr.dr. Emil Pascal, Éditions du Dialogue, Paris, 1992.

OLĂR, Ovidiu-Victor, *Împăratul înaripat. Cultul arhanghelului Mihail în lumea bizantină*, București, Editura Anastasia, 2004.

ONIȘOR, Remus, *Cartea lui Enoh și apocaliptica intertestamentară*, Editura Reîntregirea, Alba Iulia, 2000.

~~~~~

Petru Adrian DANCIU: Doctorand al Universității „1 Decembrie 1918” din Alba-Iulia, absolvent al Facultății de Litere, Filozofie și Istorie, Departamentul Teologie Ortodoxă din Timișoara; Master în Istoria și Filosofia Religiei, Facultatea de Teologie Ortodoxă, Arad. Membru al Centrului de Cercetare a Imaginarului „Speculum”, Alba Iulia. Profesor. Volume: *Teologia numelor divine. Egiptul Antic* (2005). Articole și studii publicate în anuarul „Tibiscum. Studii și comunicări de etnografie-istorie”; „Interferențe”. Participări la simpozioane naționale și internaționale: *Simpozionul de etnologie și folclor*; Sesiunea internațională de comunicări: *Cultură romă sau culturi ale grupurilor de romi?* – Timișoara; Sesiunea de comunicări a Centrului de Cercetare al Imaginarului Speculum, Deva.

RESCRIEREA MITULUI HOMERIC LA MILAN KUNDERA

Sonia ELVIREANU

The Rewriting of the Homeric Myth in Milan Kundera's novel "The Ignorance"

Recontextualisés et repensés, les grands récits et les mythes fondateurs deviennent dans le postmodernisme un prétexte pour s'interroger sur les origines et l'identité. Leur réécriture ouvre de multiples perspectives au roman, surtout au niveau narratif. C'est le retour au plaisir du récit, mais à voix multiples, à la mise en abîme du récit, le plus souvent parodique, dans l'intention des écrivains de déconstruire le mythe et de le reconstruire à leur manière, en prenant distance par rapport aux représentations connues et en s'offrant la liberté du jeu sans contraintes, une caractéristique du postmodernisme. Un nouveau message et une nouvelle perspective sont livrés au lecteur dans l'hypertexte qui réactualise le texte antérieur, l'hypotexte, dans un contexte historique bien différent.

Nous nous proposons d'analyser dans le roman l'Ignorance de Milan Kundera la reprise du mythe du grand retour, de voir comment il débouche vers le nouveau mythe de l'émigrant, de retour dans son pays d'origine après la chute du communisme en Europe.

Mots clé: Kundera, *Ignorance*, mythe homérique, réécriture, exil

Introducere

Rescrierea textelor vechi, a miturilor fondatoare reprezintă în postmodernitate o cale de reînnoire a narativității și de interogație asupra reprezentărilor mitologice anterioare. Autorii reiau marile mituri și figurile lor simbolice, le recontextualizează, le transpun în epoca contemporană și le parodiază, desacralizându-le. E o posibilitate de a medita asupra bulversărilor provocate de evenimentele istorice tragice din secolul XX.

A rescrie un text anterior înseamnă a scrie altfel hipotextul, a-l „traduce” într-un nou text, hipertextul, cum îl definește de altfel Andreea Oberhuber: „J'entends par réécriture toute pratique palimpseste qui consiste en la reprise, en tout ou en partie, d'un texte antérieur, donné comme « original » ou « modèle » (hypotexte), en vue d'une opération transformatrice.”¹ („Înțeleg prin rescriere orice practică palimpsest care constă în reluarea, în întregime sau parțial, a unui text anterior, dat ca « original » sau « model » (hipotextul), în

¹ Andreea Oberhuber, *Réécriture à l'ère du soupçon insidieux: Amélie Nothomb et le récit postmoderne*, în «Études françaises», vol. 40, *Réécriture au féminin: pratiques, modalités, enjeux*, nr. 1, 2004, p. 111-128, disponibil pe <http://www.erudit.org/revue/etudfr/2004/v40/n1/008479ar.html?vue=resume>

Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

vederea unei operațiuni transformatoare.”). Rescrierea presupune deci deconstrucția/ reconstrucția mitului într-un nou context istoric.

Reluarea, regândirea, rescrierea mitului în postmodernitate se efectuează în două direcții fundamentale: critica „marilor povestiri de legitimare” (Jean-François Lyotard) și repunerea în discuție a sistemelor de reprezentare a epocilor anterioare. Reîntoarcerea la marile mituri ca punct de plecare al rescrierii nu se justifică prin nostalgia pentru trecut, ci prin posibilitatea pe care o oferă mitul de a interoga originile, după cum remarcă Patrice Soler. Mai ales scriitorii exilați, cum e Milan Kundera, explorează mitul în acest sens și-i dau o altă interpretare.

Rescrierea este focalizată la Kundera pe mitul homeric al mării întoarceri. Scriitorul reface în linii mari mitul fondator din *Odissea* prin referințe intertextuale punctuale, însă se distanțează de reprezentarea sa clasică, sugerând lectorului o nouă perspectivă, într-un nou tip de roman, romanul cu variațiuni. Aplică în construcția sa un principiu muzical, variațiunile pe aceeași temă, mitema lui Odiseu. Romanul său se structurează pe paliere diferite: hipotextul, hipertextul și metatextul (reflecțiile scriitorului pe marginea mitului homeric). Suprapune peste vechiul mit un altul, al emigrantului din epoca totalitarismului comunist din Estul Europei. Ne livrează astfel noul mit al Emigrantului secolului XX, prin intermediul a trei povestiri diferite ce modifică hipotextul și sensul mitului homeric: întoarcerea nu mai e extaz ca la Homer, ci deziluzie, din cauza eșecului întoarcerii. Nostalgia exilatului, provocată de proiecția mentală a spațiului pierdut, dispare la întoarcerea în țara de origine. Nostalgia ce hrănește obsesia întoarcerii, în absența obiectului ori persoanei dorite, se diluează și dispare treptat.

De ce preferința pentru acest mit și nu altul la Milan Kundera? Fiindcă povestea lui Homer îi permite scriitorului să reflecteze asupra propriului său exil și a consecințelor sale. Scriitor de origine cehă, emigrat în Franța în 1975, Milan Kundera cunoaște destinul dureros al exilatului din experiență. Exilul devine astfel un motiv literar prin care scriitorul prezintă drama exilaților cehi, atacând mitul lui Homer, pentru a ne dezvălui un adevăr crud, ce explică poate refuzul unora de a reveni în țara de origine, când cauza ce a produs expatrierea dispare.

Mitul homeric în romanul *Ignoranța*

Scriitorul reia mitul homeric din „*Odissea*” în romanul său „*Ignoranța*” și face o paralelă între întoarcerea lui Ulise în Ithaca natală și întoarcerea în Boemia natală a doi emigranți cehi, Irena și

Incursiuni în imaginar

Josef, unul în Franța, celălalt în Danemarca, după căderea comunismului în Europa. Scriitorul ne invită să reflectăm la o nouă perspectivă asupra întoarcerii din exil, diferită de cea a lui Homer. Întoarcerea lui Ulise în țara de origine este determinată de nostalgie, cuvânt de origine greacă, care semnifică „suferință cauzată de dorința nepotolită de a se întoarce”¹. Nostalgie poate fi desemnat prin cuvinte diferite, în funcție de țara de unde îl preluăm, ceea ce dă sensuri multiple cuvântului: suferință cauzată de dorința nepotolită de întoarcere, durere provocată de absență, ignoranță, o stare de rău existențial generată de dezrădăcinare, sensuri regăsite în romanul lui Kundera. Nostalgie și ignoranță au o rădăcină comună, cuvântul ignoranță fiind elementul în jurul căruia se țese trama romanului, după cum sugerează și titlul.

Ulise este cel mai mare nostalgic, unica sa dorință este întoarcerea în ținutul natal. Nimic nu-l obligă pe eroul grec să se întoarcă, cu atât mai mult cu cât cunoaște deliciile iubirii alături de zeița Calypso. În ciuda unei *dolce vita* alături de Calypso, Ulise alege întoarcerea în Ithaca natală, ignorând timpul, cei douăzeci de ani în care devenirea lumii este inevitabilă. Memoria sa conservă imaginea mentală și afectivă a unui topos generator de nostalgie. Singurul său țel este întoarcerea. Aventurii, explorării pasionate a necunoscutului, iubirii, eroul lui Homer îi preferă lumea cunoscută, sfârșitul aventurii, „împăcarea cu finitudinea vieții”². Ulise trăiește extazul întoarcerii doar prin recunoașterea locurilor natale, posibilă prin implicarea unei forțe mitologice, zeița Atena. Printr-o forță exterioară lui, lucrurile par să fi rămas neschimbate în absența sa, ca și cum timpul s-ar fi oprit în Ithaca după plecarea sa spre Troia. Înlăturând bariera timpului, întoarcerea și reintegrarea într-un spațiu cunoscut devin posibile.

Pentru personajul feminin kunderian, întoarcerea din exil în Praga natală nu mai este extaz, fiindcă timpul operează schimbări politice, sociale, afective, ce nu mai permit recunoașterea lucrurilor cunoscute în tinerețe, nici reintegrarea în spațiul de origine. Revenirea, deși posibilă geografic, nu înseamnă și întoarcere în timpul istoric de dinainte de exil. În ciuda amintirilor, nostalgia paradisului pierdut nu mai este dureroasă, Irena nu se mai gândește la întoarcere, ci la prietenii săi francezi, pentru care emigrantul nu mai e interesant când dispare cauza exilului.

¹Milan Kundera, *L'Ignorance*, p. 11.

²*Ibidem*, p. 14.

Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

Nimic nu-l motivează pe exilatul ceh pentru întoarcere, deoarece nu există o separare afectivă ca la Ulise, care se desparte de familie și de ținutul natal. Irena se exilează în Franța împreună cu soțul și copiii săi. Despărțirea de Praga, de locurile tinereții, determină la început un sentiment de dezrădăcinare, de rău existențial, de rupere bruscă de acel „acasă” spre care tânjește exilatul din orice țară. După douăzeci de ani însă, Franța devine patria sa adoptivă și estompează treptat nostalgia Boemiei, prin crearea unor legături afective noi și reconfigurarea identității sale în exil: femeia matură, dezinhibată, debarasată de convenții, liberă și independentă.

Irena se confruntă cu necesitatea de a opta între două spații, de origine și adoptiv, între a fi „acasă”, în Boemia, debarasată de comunism sau în Paris. Trecutul s-a estompat, pământul natal devine treptat o imagine ștersă, iar prezentul în care trăiește singura realitate. Amintirile, stocate de memoria afectivă, renasc uneori în mod misterios pentru a-i aminti adolescența, frumusețea orașului Praga, trecutul aproape uitat. Însă visele sale de emigrantă devin adevărate coșmaruri, căci teama instaurată de comunism îi bânuie nopțile, inspirându-i o adevărată spaimă de întoarcere.

Prin întoarcere, Irena se confruntă cu alteritatea spațiului natal și a oamenilor, descoperă înstrăinarea, alteritatea interioară. Eroul grec suferă de nostalgie, sentiment ce goleşte de amintiri, și se întoarce în Ithaca natală pentru a-și potoli această nostalgie, fără a se gândi la trecerea timpului, la absența care separă și îndepărtează. Irena, dimpotrivă, își construiește un prezent la Paris, descoperă libertatea de a trăi, se atașează de alți oameni, își trăiește perioada de maturitate la care nu va renunța niciodată, cu riscul de a-și rata întoarcerea. Încercarea de a reface vechile legături de prietenie pragheze, de readaptare la realitatea cehă postcomunistă eșuează nu din cauza ei, ci a atitudinii celorlalți, care o percep ca străină, separată de ei prin exil și un prezent pe care nu-l trăiește alături de compatrioți, ci în străinătate. Nu i se iartă trădarea, anii petrecuți departe de țară. Orice încercare de apropiere sentimentală este zadarnică, Irena nu poate radia douăzeci de ani ce o despart de Praga natală.

Reîntoarsă în Praga postcomunistă, emigranta se confruntă cu o realitate dureroasă. Totul o separă de oameni, hainele și gusturile sale rafinate de pariziancă, spiritul de libertate, calitatea vieții modelată de francezi. Încercând să se adapteze vestimentar vieții cotidiene cehe, renunțând la ținuta pariziană, nu se mai recunoaște. Un simplu veșmânt o aruncă înapoi într-un timp care nu-i mai aparține, într-un

Incursiuni în imaginar

trecut pe care îl refuzase preferând exilul. Devine imaginea deplorabilă a unei femei sărace, supusă, fără personalitate, imaginea femeii comuniste de care fugise. Această imagine îi declanșează aceeași panică ca și coșmarurile de emigrantă, căci „prin forța unică a unei rochii ea se vedea închisă într-o viață pe care nu o voia și din care n-ar mai fi capabilă să iasă”¹. Se vedea captiva vieții dinainte și resimțea aceeași orare față de întoarcere ca și în vise. Spaima de întoarcere, inoculată de coșmaruri, nu este doar teamă de comunism, ci și de o confruntare cu ea însăși, cu ai săi, cu trecutul, teama de a-și descoperi alteritatea interioară.

În cazul lui Ulise, întoarcerea poate fi extaz prin intervenția unei forțe exterioare ce elimină bariera timpului și permite lui Homer „să glorifice nostalgia și să stipuleze o ierarhie morală a sentimentelor”². Homer „exaltă durerea Penelopei”³, după cum reflectează Kundera în metatext. Marea întoarcere din exil nu mai este exaltare și reconciliere cu ai săi la Kundera, ci deziluzie și înstrăinare. Kundera are curajul să dezvăluie un adevăr crud: acel „acasă” din țara de origine riscă să fie înlocuit cu un nou „acasă”, în țara adoptivă: „Vrei să spui că aici nu sunt acasă”, exclamă Irena incitată de reproșurile Silviei. „Trăiesc aici de douăzeci de ani. Viața mea este aici.”⁴.

Analizând emigrarea în Franța, Milan Kundera constată că un „emigrant din țările comuniste nu prea era iubit de francezi: pentru francezi singurul rău în acel moment era fascismul. Ei nu s-au decis decât progresiv, către finele anilor 60 și în anii 70, să conceapă și comunismul drept un rău, însă un rău de un grad inferior.”. Țările din estul Europei trăiau într-o absență totală a speranței, considerând comunismul „ca un tunel fără capăt”⁵, însă istoria demonstrează că lucrurile nu sunt imuabile, că oamenii se înșeală în previziunile lor. Când comunismul se prăbușește în Europa și frontierele se deschid, emigranții nu se mai întorc decât temporar în țările de origine sau deloc. Emigrantul devine neinteresant pentru francezi, după cum demonstrează prietena Irenei, care îi întoarce spatele, când aceasta revine definitiv în patria adoptivă. „O dată cu căderea comunismului, personajul european al Emigrantului, marele Trădător și marele Suferind provenit din evenimentele bulversante

¹*Ibidem*, p. 35.

²*Ibidem*, p. 15.

³*Ibidem*.

⁴*Ibidem*, p. 9.

⁵*Ibidem*.

Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

ce au zguduit Europa din secolul XVIII până în secolul XIX ia sfârșit.”¹

Marea întoarcere devine astfel o nouă aventură pentru emigrant, la capătul căreia ar putea fi împlinit, ca Ulise, sau dezamăgit, reintegrat și împăcat cu ai săi, sau respins, separat din nou printr-un nou „acasă”. A-ți pierde rădăcinile, a te atașa de un alt pământ, de o altă cultură, ar fi chiar atât de zdrobitor și de neiertat? se întreabă Milan Kundera. Pentru compatrioți, pierderea rădăcinilor înseamnă a trăda și trădarea nu i se poate ierta exilatei cehe. Cel mai dureros pentru emigrant este acel dublu „acasă” și această dublă trădare de care e acuzat, de ai săi și de străinii ce văd în emigranții ce nu acceptă întoarcerea un refuz de reconciliere cu pământul natal și cu valorile sale. Emigranții au de optat între reînnoarea legăturilor cu trecutul sau rămânerea în prezentul din țara adoptivă. Întoarcerea presupune o confruntare dureroasă între real și imaginar. A refuza întoarcerea, asemenea lui Emil Cioran, înseamnă să scapi de durerea unei decepții sau să recunoști că exilul ar putea elibera, după cum afirmă Kundera într-un interviu. Întoarcerea înseamnă să accepți confruntarea, cu riscul unei mari decepții, confruntarea cu alții și cu sine, riscul de a nu te mai recunoaște în oglinda iluzorie a trecutului.

Irena descoperă distanța dintre ea și ai săi, libertatea și solitudinea, indiferența oamenilor. Nici mama, nici prietenile sale nu vor să știe nimic despre existența ei în exil, dimpotrivă, ar vrea să o readucă la umilința lor, refuzând femeia matură, eliberată de complexe, remodelată de exil, libertatea și independența ei. Conștientizează prin întoarcere că peisajul parizian a înlocuit de multă vreme „verdeța grădinilor cehe”², că se simte bine la Paris, că a perceput emigrarea ca o nenorocire, prin prisma unui clișeu, nu prin experiență personală. Constată că o idee preconcepută despre exil i-a întreținut iluzia nenorocirii și înțelege că emigrarea sa „era cea mai bună soluție pentru viața ei, că forțele implacabile ale Istoriei care au atentat la libertatea ei, i-au redat libertatea.”³ Exilul nu a fost atât de sumbru nici în cazul lui Ulise, în ciuda obsesiei întoarcerii, reflectează Kundera în metatext: „Timp de douăzeci de ani nu s-a gândit decât la întoarcere, însă, o dată întors, a înțeles uimit, că viața sa, esența însăși a vieții sale, centrul său, valoarea sa, se găseau în afara Ithacai, în cei douăzeci de ani de rătăcire.”⁴

¹*Ibidem*, p. 33.

²*Ibidem*, p. 27

³*Ibidem*.

⁴*Ibidem*, p. 37.

Incursiuni în imaginar

Un alt ceh, Josef, emigrat în Danemarca pentru a evada de sub ocupația rusească din Cehoslovacia în 1968, trăiește aceeași experiență a întoarcerii ca Irena. Incitat să se întoarcă în țară de soția sa, revine în Praga după moartea ei, însă nu se mai poate reintegra, din cauza familiei care-l uitase și a alterității interioare. Nu se mai recunoaște în ipostaza adolescentului praghez dinainte de exil, nu și-l mai amintește când citește paginile jurnalului său de odinioară. „În timpul absenței sale, timpul invizibil ștersese de pe chipul tinereții sale tot ceea ce îi era familiar”¹. Față în față cu trecutul, Josef nu mai resimte decât detașare, fiindcă nu-și iubește trecutul. Se debarasează de tot ceea ce nu iubește pentru a se simți liber și puternic. Cunoaște exaltarea în țara adoptivă prin iubire și nu se mai poate întoarce în trecut, de aceea întoarcerea eșuează. „Acasă” nu mai e Boemia, ci Danemarca, de care îl leagă iubirea pentru soție și fericirea.

Dacă pentru eroul lui Homer timpul nu acționează, pentru Irena și Josef timpul transformă, modifică imperceptibil peisaje și oameni, dar și pe ei înșiși. Kundera se întreabă, pe bună dreptate, dacă mitul homeric mai poate fi conceput în contemporaneitate, dacă Ulise ar mai fi cunoscut extazul fără recunoașterea peisajului familiar.

Concluzii

După o analiză detaliată și lucidă a emigrării, Milan Kundera conchide că totul e ignoranță și iluzie: emigrarea – iluzia nefericirii, întoarcerea – iluzia extazului, iubirea – iluzia unei legături durabile, viitorul – o previziune la fel de iluzorie. În căutarea identității, cei doi emigranți cehi descoperă ignoranța și imposibilitatea întoarcerii: ignoranța celorlalți, indiferenți față de destinul lor, propria lor ignoranță uneori față de trecutul pe care l-au uitat, ignoranța naturii umane, în general. Eșecul întoarcerii este opera timpului care transformă totul, a memoriei infidele ce păstrează unele peisaje familiare din trecut, dar ignoră schimbările în plan material, afectiv, mental, și a confruntării dintre real și imaginar.

Milan Kundera ne oferă o carte surprinzătoare despre exil, întoarcere, ignoranță și ne invită să reflectăm la toate acestea. Romanul său *Ignoranța* reprezintă un dialog intertextual cu mitul antic grec. Reactualizând mitul, scriitorul îi dă o altă interpretare. Pornind de la mitema lui Odiseu, personajele sale refac trama homerică în alt context istoric și dintr-o nouă perspectivă. E o

¹*Ibidem*, p. 53.

Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

rescriere *a contrario*, un eșec al întoarcerii la exilații lui Kundera, la care întoarcerea reprezintă o inversare a fericirii la care sperau prin întoarcerea în Ithaca.

Bibliografie:

DOIRON, Normand, *L'art de voyager*, Quebec, Les Presses de l'Université Laval Klincksieck, 1995.

KUNDERA, Milan, *L'Ignorance*, Gallimard, 2003.

OBERHUBER, Andreea, *Réécriture à l'ère du soupçon insidieux: Amélie Nothomb et le récit postmoderne*, dans « Études françaises », Volume 40, *Réécriture au féminin: pratiques, modalités, enjeux*, numéro 1, 2004.

Sitographie:

BACKES, Jean-Louis, *Le Mythe dans les littératures d'Europe*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Cerf Littérature », 2010, disponible sur <http://www.fabula.org/revue/document6139.php>, consulté le 28.02.2015.

SOLER, Patrice, *Réflexion sur la réappropriation des mythes au XXe siècle*, sur http://www.ac-paris.fr/portail/jcms/p1_739318/reflexion-sur-la-reappropriation-des-mythes-au-xxe-siecle-terminale-bac-pro

~~~~~

**Sonia ELVIREANU:** Lector univ. dr., Universitatea Tehnică din Cluj-Napoca. Poet, critic, esecist, prozator, traducător; Membră a Centrului de Cercetare a Imaginarului „Speculum” și a Centrului de Cercetări Filologice și Dialog Multicultural din cadrul Universității „1 Decembrie 1918”, Alba Iulia; Membră în Asociația francofonă „AMI”. Volume: *Metamorfoză*, roman 2015; *Printre priviri de suferi/A travers des regards de nénuphars*, versuri, 2015; *Între Răsărit și Apus/Entre le Lever et le Coucher*, versuri, 2014; *Rodica Braga-reprezentarea interiorității*, 2014; *Fața întunecată a lui Ianus*, 2013; *Singurătatea irisului/La solitude de l'iris*, versuri, 2013; *Gabriel Pleșea, O perspectivă asupra exilului românesc*, 2012; *Le retour de l'exil dans le roman L'Ignorance de Milan Kundera*, 2011; *În umbra cuvintelor*, versuri, 2011; *Dincolo de lacrimi/ Au-delà des larmes*, versuri; *Timp pentru doi*, versuri, 2010; *Itinerarii literare*, 2009 (coord. vol.). Traduceri din/în franceză: Michel Ducobu, *Loc calm. Catrene pentru meditație*, 2015; Denis Emorine, *Dintotdeauna*, 2015; Jose Maria Paz Gago, *Manuel pour séduire les princesses*, 2010. Articole și studii publicate în volumele: Norman Manea, *Depart și aproape*, 2014; *Imaginaire et illusion*, Cahiers de l'Eclat, 2012; *Incursiuni în imaginar. 5 Imaginar și iluzie*, 2011; *Studii umaniste și perspective interculturale*, 2011; *Communiquer, Echanger, Collaborer en français dans l'espace méditerranéen et balkanique*, Athènes, 2011; *Incursiuni în imaginar. 4 De la corpul imaginat la corpul reprezentat*, 2010; *Faire vivre les identités francophones. Actes du 12-e congrès mondial de la FIPF*, Québec, 2008; *Proceeding The First International Conference on Linguistic and Intercultural Education*, Aeternitas, 2008; *Le français, une langue qui fait la différence. Actes du premier Congrès européen de la FIPF*, Vienne 2006; *Les presses de Zakład Graficzny Colonel s.c.*, Krakow, 2008; *Evaluare alternativă*, 2005; *Metodele gândirii critice*, 2004. Numeroase cronici literare, eseuri, traduceri, poezii, proză în

## **Incursiuni în imaginar**

revistele: „Discobolul”, „Tribuna”, „Apostrof”, „Viața Românească”, „Caietele Echinox”, „Vatra”, „Verso”, „Familia”, „Nord literar”, „Luceafărul de dimineață”, „România Literară”, „Steaua”, „Annales Universitatis Apulensis”, „Rupkatha”, „Baaadul literar”, „Boema literară”, „Gând românesc”, „Dialogues et cultures”, „Pietrele Doamnei”, „Théorie et Pratique”, „Nouvelle Approche du français”, „Universul catedrei”, „Glasul”, „Claviaturi”, „Mistral”, „Messenger”. Participări la congrese mondiale și europene ale Federației Internaționale a Profesorilor de Franceză, la colocvii științifice internaționale din țară și străinătate.

## MIT, RIT ȘI SIMBOL ÎN *TRAVESTI*-UL POSTMODERNIST CĂRTĂRESCIAN

Liliana FLORIA (DANCIU)

Myth, Rite and Symbol in Cărtărescu's Postmodernist *Travesti*

*This study seeks to capture the unlimited richness of the message of a small novel as Travesti, by Mircea Cărtărescu. By an adult who tries to understand the meaning of a strange experience of adolescence, the writer offers outstanding artistic quality pages, which challenge the imagination of any informed reader. I tried to interpret some elements of the alchemy writing in this novel, such as the double meaning in the ritual initiation of Budila, the magical value of some haunting symbol-metaphors, as the spider and the nymph, and the antagonism of the archetypal representations in the writer's imagination – the androgynous and the hermaphrodite.*

**Key-words:** the double, Narcissus, androgynous, rite, initiation, hermaphrodite.

### Preliminarii

*Travesti* se recomandă drept un roman al ambiguității încă din titlu, căci sugerează o esență ascunsă sub o aparență înșelătoare, o imagine care „deghizează” adevărul, în scopul incitării trecerii dincolo de suprafață, căci „în anatomia universului (...) răzul este cel dintâi pas al cunoașterii”<sup>1</sup>, dar bineînțeles nu ultimul. Textul electrizează prin senzația de autenticitate a trăirii, prin luarea cu asalt a unor subiecte „delicate”, prin limbajul neconvențional, șocant, care deconcertează cititorul obișnuit într-o zonă de ipocrit confort intelectual. *Travesti* condensează încercarea unui destin de a se reconstitui pe baza unor evenimente și trăiri care l-au marcat definitiv și total, impresionând prin imaginarul mitic și simbolic, prin prezența unui străvechi rit de trecere în plin secol XX, specific inițierii erotice a tinerilor din antichitatea greacă, rit cu implicații profunde în plan psiho-sexual, prin ruperile șocante de ritm și de planuri narative, prin acel melanj al realității cu imaginarul, al cotidianului cu visul, dinamitând orice tentativă de înțelegere clasică a acestui tip de scriitură.

Dincolo de tema literară a adolescenței, care se oferă la o primă lectură, așteaptă să fie identificată o alta, la fel de ofertantă, cea a cunoașterii de sine, a maturizării și a comprehensiunii mistice a

---

<sup>1</sup> Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. IV, București-Chișinău, Editura Litera Internațional, 2002, p. 250.

## Incursiuni în imaginar

locului individului în univers și în raport cu acesta. La fel cum dincolo de chipul din oglindă se află adevăratul, autenticul Victor, pe care Sinele său îl caută, în dorința de reîntregire a ființei și de regăsire a androgenului mistic, interior. Această „scriitură cu multiple etaje hermeneutice”<sup>1</sup> este o confesiune sinceră și lipsită de ipocrizie a autorului însuși, în care evocă durerea „ororii de a fi singur”, *Travesti* fiind socotit „portalul spre *Orbitor*”<sup>2</sup>. Ambele romane cărtăresciene vor fi construite

„după modelul *undelor concentrice*, ce marchează prin ascendentul și descendentul mișcării în patru planuri, momentele inițierii și reverberațiile acesteia, în care reflectarea realităţii se intersectează cu fantasmale, centrul comunică mereu cu *periferia*, într-o succesiune de *puneri în abis*”<sup>3</sup>.

În opinia altor cercetători,

„planurile narrative curg în paralel – unul pe firul rememorării, celălalt pe al confesiunii directe – făcând să se reflecte în permanență două imagini: cea a naratorului care-și provoacă un chinuitor proces de anamneză, izolat în cabana sa de munte, și o alta, ivită la răstimpuri din străfundurile conștiinței sale, masca hădă a unei alterități amenințătoare, sau chipul grotesc al unui sine cu care s-a pierdut contactul”<sup>4</sup>.

În acest scurt, dar intens roman, personajul face numeroase întoarceri în timp spre obsedantul Budila, unde s-a consumat evenimentul declanșator al unei căutări febrile a propriei identități sexuale, a eului și a sinelui. Singurătatea este deopotrivă căutată și dorită de către adolescentul sensibil, pentru a ipostazia geniul romantic și în vederea izolării de majoritatea mult prea zgomotoasă și superficială a celorlalți adolescenți, dar devine o povară blestemată pentru cel care nu încetează a fi adolescent, oricât de mult caută izolarea.

**Unde se relevă ce au în comun mitul, oglinda și psihanaliza**

---

<sup>1</sup> Diana Vrabie, *Adolescentul în căutarea sinelui*, în „Limba română”, nr. 5-6, an XIX, 2009, <http://www.limbaramana.md/index.php?go=articole&n=396>, (accesat 24.02.2015).

<sup>2</sup> Mircea Cărtărescu, *Travesti*, București, Editura Humanitas, 2013, coperta IV.

<sup>3</sup> George Bădăraș, *Postmodernismul românesc*, Iași, Editura Institutului European, 2007, p. 86.

<sup>4</sup> Andreea Rășuceanu, *Arhitecturi onirice*, în „România literară”, nr. 33, 2013, [http://www.romlit.ro/arhitecturi\\_onirice](http://www.romlit.ro/arhitecturi_onirice) (accesat 24.02.2014).

## Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

Introspecția este o adevărată imersie în apele, când limpezi, când murdare, ale oglinzii, în care se reflectă chipul unui Narcis, care nu se îndrăgostește de propria reflexie, ci, dimpotrivă, căruia îi repugnă ceea ce vede. Sau, cum ar spune un filozof contemporan, „imaginile există în noi și noi suntem în imaginile noastre”<sup>1</sup>. Acest Narcis modern al secolului XX scrutează suprafața înșelătoare a oglinzii dincolo de imaginea aparent reflectată, căutându-l pe veritabilul Victor, adolescentul care a fost, cel care visa cu sinceritate să devină Creatorul, capabil să conceapă Marea Creație, Cartea, dar pe care adultul simte că l-a trădat. Oglinda, simbol al reflectării realității, expresie a unui univers enigmatic al imaginii de dincolo de imagine, apare în mod invariabil într-o toaletă, cu closetul murdar de urină, izomorfism al dejecțiilor mai degrabă psihologice decât fiziologice. Sugestia cromatică este prezentă în roman, depășind artificii descriptive prin sugerarea unor stări de spirit, asemeni universului artistic al simbolistilor. Galbenul, în principiu, poate simbol al zeificării sinelui, cu variațiunile sale de auriu fad și strălucitor până la „orbitor”, nu trimite la ideea fericirii solare, ci, mai degrabă, spre cea a exaltării frenetice psihotice. Bucureștiul anilor '70, prizonier al prozaicului existențial, pare mort sub păienjenișul maladiv al unui cromatism tern ce sugerează kitschul și o existență lipsită de viață: „străzile galbene și prăfuite ale Bucureștiului” cu ale sale „case foarte vechi, galbene”, unde blocurile nu sunt turnuri de poveste locuite de „fete frumoase și triste, cu ochi imenși, ci, de obicei, bătrâni sau gospodine îngălate”<sup>2</sup>. Galbenului i se opune verdele pur al palpabilității fizice, a simțurilor, a pădurii atât de îndrăgită de către personaj, care simte „o nebunie fericită”, „o exaltare năucă”, asemeni unui Pan demitizat al spațiului modern.

Incipitul romanului e sugestiv pentru jocul dedublării continue și al căutării obsesive a „ceva” ce nu încetează să obsedeze episodic conștiința fracturată a personajului-narator care se autoanalizează fără încetare. El privește în adâncul său interior ca într-o oglindă tulbure și murdară, de cele mai multe ori, căutând și invocând dureros propriul Eu – prieten și aliat, curat și luminos. Suprafața murdară a oglinzii simbolizează acea opacitate a percepției sensibile a realității, o lipsă a înțelegerii propriului eu, o incapacitate de a vedea dincolo de imediatul unei situații neplăcute – cum este bineînțeles episodul Lulu. Întinarea unei suprafețe transparente are o conotație

---

<sup>1</sup> Leszek Kolakowski, *Prezența mitului*, traducere din limba polonă de Constantin Geambașu, București, Editura Curtea Veche, 2014, p. 23.

<sup>2</sup> Mircea Cărtărescu, *Op. cit.*, p. 11.

## Incursiuni în imaginar

psihologică profundă, căci dincolo de abjecție se întrezărește întotdeauna puritatea, dar pentru a accede la aceasta, suferința căutării este cumplită. Imaginea Sinelui este „tulburată” de apariția spectrală a lui Lulu, sugerând confuzia și mixtura de gen a unei androginii încă neînțelese și ca atare neasumate, iar umbra reprezintă deocamdată locul difuz al exilării unei feminități feciorelnice și obscene în egală măsură – geamăna și Lulu, al unei „prezențe-absențe, care se întoarce către singura ființă al cărei reflex sigur este și care o împiedică să simuleze autonomia și independența”<sup>1</sup>. E nevoie de un alter-ego, sau Lulu ca *daimon*, fabricat sau primit, pentru a trece dincolo de murdărie, pentru a primi inițierea. Parafrazându-l pe Jean-Jacques Wunenburger, am putea spune că dincolo de orice fenomen specular se profilează unul profund speculativ, prin „întoarcerea spiritului asupra lui însuși”<sup>2</sup> și în vreme ce imaginea speculară există doar datorită ochiului, din punct de vedere filosofico-speculativ, „oglindea asigură o restituire reflectată și reflexivă a esenței lucrurilor”, fiind posibilă „o înălțare anagogică spre Ființă”<sup>3</sup>. În consecință, retragerea la Budila a maturului oglindește în planul conștiinței evenimentul marcant al adolescenței, printr-un „proces de înlocuire al revelației de sine”<sup>4</sup>, devenind „o epifaniei a ființei totale”<sup>5</sup>.

Adam și Narcis sunt două mituri cu implicații psihanalitice puternice în acest roman, unde simbolul dublului amprentează „codul” scriiturii cărtăresciene în cel mai pur stil romantic. Narcisul mitologic a refuzat iubirea în alteritate, regăsindu-se pe sine și, fascinat de propria imagine, s-a îndrăgostit de un spectru, de o iluzie. Victor cunoaște capcanele oglinzii și încearcă să treacă dincolo de propria sa imagine spectrală, pornind în căutarea adevăratului Dublu, a Geamănului Feminin, a „fetei care în mine a găsit mereu un colț umbrat unde și-a putut legăna păpușa”<sup>6</sup>, a Sophiei care-i poate readuce perfecțiunea pierdută. Adam, ființa primordială, inițial androgină, prin gestul creării Evei, pare „golită” de feminitate, de unde sentimentul pierderii, al depozedării și, de aici, al căutării. Unii teosofi ai secolului al XVII-lea, printre care Jakob Böhme și Gichtel

---

<sup>1</sup> Jean-Jacques Wunenburger, *Viața imaginilor*, în românește de Ionel Bușe, Cluj-Napoca, Editura CARTIMPEX, 1998, p. 121.

<sup>2</sup> Idem *Op. cit.*, p. 119.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 122.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 124.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 125.

<sup>6</sup> Mircea Cărtărescu, *Op. cit.*, p. 7.

## Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

considerau că apariția celor două sexe este consecința „somnului” lui Adam, soldat cu pierderea feminității metafizice și „căderea” acesteia în trup; de asemenea, dorința Omului Primordial de a supune Fecioara Celestă a determinat-o pe aceasta să-l părăsească, „să se separe de el” atât în plan fizic, cât și meta-fizic<sup>1</sup>. Latura feminină negată și regăsită totuși, Eva desprinsă brutal din entitatea androginică inițială își va regăsi locul în intimitatea ființei lui Victor, după multe încercări chinuitoare de a înțelege viziuni și vise himerice, în care sora geamănă apare amenințătoare.

Exorcizarea demonului singurătății nu se face prin căutarea și unirea cu sufletul-pereche, ci prin regăsirea geamănului, al dublului, care se află în sine, iar pentru aceasta: „El trebuie să se întoarcă în sine, să fie bărbat și femeie-n același timp și să facă dragoste cu sine însuși în singurătatea de fiară a palatului cerebral”<sup>2</sup>. Personajul-narator cărtărescian îmbrățișează conceptul de iubire platonice, propunând „o sexualitate în absența femeii”<sup>3</sup>, femeie care deturnează masculinul solar de la destinul său creator. Exemplul convingător se află în surprinderea evoluției cuplului Savin-Clara, un cuplu edenic, extatic în peisajul paradisiac al Budilei, devenit banal și plat în spațiul conjugal bucureștean:

„Savin și Clara, răătăciți unul în altul ca într-o sală a oglinzilor dintr-un bălci de doi bani, își creșteau copiii, perpetuau iluzia, ratau eliberarea în fiecare clipă a vieții lor, jertfind sexului ceea ce se cuvenea numai minții”<sup>4</sup>.

Mitul *paradisului pierdut* înșelător în fragilitatea sa este valorificat în roman în variantă gnostică blagiană, căci personajul-narator mărturisește:

„(...) paradisul mi s-a părut o rătăcire la fel de teribilă ca și infernul. Niciodată nu le opusesem unul altuia, dimpotrivă, știusem mereu că infernul și paradisul erau aliate și luptau împreună pentru distrugerea ființei, țara torturii și țara plăcerii fiind învecinate în regiunile de jos ale minții, asemenea zonei întunecate, ano-genitale, de sub labirintul intestinal. Pentru un înger, prăbușirea în paradis este la fel de tristă ca

---

<sup>1</sup> Mircea Eliade, *Mefistofel și Androginul*, traducere de Alexandra Cuniță, București, Editura Humanitas, 1995, p. 95.

<sup>2</sup> George Bădărau, *Op. cit.*, p. 85.

<sup>3</sup> Suzanne Lilar, *Cuplul*, Iași, Editura Institutului European, 2007, p. 89.

<sup>4</sup> Mircea Cărtărescu, *Op. cit.*, p. 131.

## Incursiuni în imaginar

și căderea-n infern, căci plăcerea extremă arde și pustiește ca flacăra de pucioasă”<sup>1</sup>.

Cuplul edenic a trăit doar iluzia împlinirii totale prin pereche, prin uniunea sexuală, adevărată capcană a simțurilor, care i-au atras definitiv în imanență. Asemeni unor insecte atrase irezistibil de lumina orbitoare a unui bec puternic, care rămân captive pentru totdeauna acelei atracții, îndrăgostiții devin prizonierii propriei povești de dragoste, care îi aruncă din excepționalitatea stării unice în cea a banalității cotidiene. Analizând *Poemele de amor* ale poetului Cărtărescu, Eugen Simion surprinde atitudinea profund demitizantă față de eros și față de femeie, atitudine regăsită deopotrivă în *Travesti*: „Iubirea este o boală învinsă, femeia este o muză plină de păcate, sublimă și infidelă, o «fufă» în care trăiește o zeiță sau invers”<sup>2</sup>. Bărbatul nu devine Dumnezeu prin femeie și alături de aceasta prin alchimia unui act sexual temporar, ci devenind bărbat-femeie printr-o meta-sexualitate alchimică, ce permite coexistența femininului cu masculinul și a tuturor contrariilor, care să se completeze, nu să se respingă:

„Visam că am sâni și vulvă, eram totul, bărbat și femeie, copil și bătrân, vierme și Dumnezeu, totul învelit într-o febră năucitoare. Dar, deși eram totul – câtă frustrare! câtă năeplinire! câtă nebulie! cât dor! (...) Eram bolnav de a deveni Dumnezeu”<sup>3</sup>.

Un Dionis al secolului XX însetat de perfecțiune, nu prin transcenderea cărnii într-o călătorie a spiritului spre raiul pierdut, ci prin intermediul unei călătorii a rațiunii în infernul viscerelor și al creierului, care se contopesc bizar devenind „carnea psihicului meu! Testiculele mele aveau circumvoluții, lobi și ventricule, pe când creierul meu secreta spermile visării”<sup>4</sup>.

Procesul anamnezei este încărcat de confuzie, vise și stări hipnotice, cele mai frecvente verbe utilizate fiind „îmi imaginez”, „mi-am amintit”, „visam”, „am trecut în vis fără să-mi dau seama”, planul realității și cel al imaginației, al prezentului și al trecutului intersectându-se în mod neașteptat, rapid, deconcertant. Visele halucinante succed suprapuneri grotești ale unor imagini arhetipale

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>2</sup> Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. IV, București-Chișinău, Editura Litera Internațional, 2002, p. 243.

<sup>3</sup> Mircea Cărtărescu, *Op. cit.*, pp. 84-85.

<sup>4</sup> *Ibidem*



## Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

în plan cognitiv: sora geamănă, care încearcă să comunice mesaje de neînțeles încă prin gestul străpungerii ochilor celui care nu vede adevărul se completează cu imaginea păpușii de cârpă „zăcând cu ochii orbi în tavan”<sup>1</sup>; femeia și bărbatul care fac dragoste în subsolul clădirii, cuplul unit de o sexualitate aparentă își are drept corespondent cuplul, aparent și el, androginic, Clara-Savin, neatins de uniunea carnală, pentru a fi sublimat total prin uniunea sacră a masculinului cu femininul în plan superior, cognitiv, o hierogamie esențelor. Sexualitatea pură, prin intermediul căreia carnea este sublimată într-un melanj al lipsei oricărei ipocrizii, în care există sudoare, gemete și formă, pare a fi net superioară unei uniuni conjugale formale, cu atât mai mult dacă scena există în centrul minții. Masculinul și femininul nu mai sunt dichotomice, ambiguitatea acestora fiind accentuată intenționat, la fiecare pas al narațiunii: chelnerița are „aspect bărbătos”, Victor este geamănul imaculat al eroului, aflat inițial într-o confruntare nemiloasă cu geamăna spectrală, care încearcă să-și consolideze poziția în planul ființial, psiho-emoțional și fizic, nimfa capătă trăsături hermafrodite monstruoase, animată de porniri sexuale exacerbate, Lulu însuși cu aspectul lui grotesc din noaptea fatidică de la Budila, are o identitate sexuală ambiguă.

### Mască, travesti și dublu

Din acest punct de vedere, *Travesti* pare un teribil poem al unui ritual sacru al inițierii erotice, al trecerii dinspre copilărie spre maturitate sexuală. În DEX, substantivul „travesti” este explicat drept „interpretare a unui rol masculin de către o femeie sau a unui rol feminin de către un bărbat; în travesti = deghizat sau deghizându-se pentru a juca un rol opus sexului său”<sup>2</sup>. Cognomenul Lulu ambiguizează și în plan lingvistic personajul, al cărui comportament oscilează între cel masculin, prin practicarea unor sporturi specifice, și cel feminin. În Antichitatea greco-latină<sup>3</sup>, aceste rituri asigurau trecerea băiețandrilor lipsiți de o identitate sexuală clară, îmbrăcați de-altfel în straie feminine, la stadiul superior de bărbat, căci „nu poți deveni bărbat adult pe plan sexual înainte de a fi cunoscut coexistența sexelor, androginia”<sup>4</sup>. Pentru omul adânc ancorat în imanenț, acest ritual îl transporta în transcendent, în plină sacralitate, într-un timp al perfecțiunii și al plenitudinii ființei umane, căci principala lui funcție era pur mistică, „o modalitate de a ieși din

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>2</sup> <http://dexonline.ro/definitie/travesti> (accesat în 18.03.2015)

<sup>3</sup> Vezi Marie Delcourt, *Hermafroditos. Mituri și rituri ale bisexualității în Antichitatea clasică*, traducere de Laurențiu Zoicaș, București, Editura Symposion, 1996.

<sup>4</sup> Mircea Eliade, *Op. cit.*, p. 105.

## Incursiuni în imaginar

sine însuși, de a-și transcende situația particulară, extrem de istoricizată, și de a regăsi situația de la începuturi, transumană și tranșistorică (...)<sup>1</sup>.

În toiul petrecerii, simbol al excesului și al trecerii în timpul sacru, Lulu se îmbracă în haine de femeie, se machiază grotesc, preluând trăsături ale sexului feminin, „mimând” inconștient ritul străvechi. „Trecerea” nu este împlinită însă, ritualul este ratat căci ambiguitatea sexuală a lui Lulu nu dispare, iar moartea prematură și absurdă a acestuia marchează și în planul realității empirice ceea ce s-a întâmplat în planul realității simbolice. Pe de altă parte, Lulu, îmbrăcat în haine de femeie „joacă un rol feminin”<sup>2</sup>, devenind în plan mistico-religios „o mireasă” a divinității, de unde poate disoluția acestuia în moarte. Androgenia nu este refăcută prin intermediul sexualității nici de către „travestit”, nici de cuplul Savin-Clara, pentru că sexualitatea oferă doar iluzia unității, printr-o clipă suspendată în eternitate, în timp ce adevărata androgenie este cea interioară, metafizică, cea sugerată de Iisus în *Evanghelia lui Toma* și recreată de Victor cu Geamăna lui interioară: „Când veți transforma cei doi «a fi» într-unul singur, astfel încât bărbatul să nu mai fie bărbat, iar femeia să nu mai fie femeie, atunci veți intra în împărăție”<sup>3</sup>. În același apocrif, Iisus ia apărarea Marici Magdalena în fața lui Petru și a celorlalți apostoli, insistând asupra necesității anulării scindării, a fracturii ontologice și sexuale pentru a recăștiga unitatea pierdută: „Căci orice femeie care se va face pe sine bărbat va intra în Împărăția Cerurilor”<sup>4</sup>.

În Banat – explică Gheorghe Doran<sup>5</sup> – se practică încă un ritual prea puțin explorat de către etnografi, numit *Fășanc*, sau *Fărșang*, prima denumire fiind introdusă pe filieră germană – *Fast Nacht* sau *Fasching* – iar cea de-a doua pe filieră maghiară, din omonimul *Fărșang*, ambele surse onomastice având aceeași semnificație. Obiceiul este activ și în comunitățile de șvabi și germani din Austria, Elveția, Germania, dar și din Statele Unite. În țările protestante, sărbătoarea se numește „Fat Tuesday” sau „Mardi Gras”, fiind o zi a exceselor culinare permise înaintea unui post atât de drastic cum este Postul Mare al Paștilor. Ideea de exces este surprinsă și de

---

<sup>1</sup>*Ibidem*, p. 106.

<sup>2</sup> Mircea Eliade, *Mitul reînțregirii*, București, Editura Humanitas, 2003, p. 108.

<sup>3</sup> *Evanghelia după Toma*, log. 22, în *Evangheliile Gnostice*, traducere, studii introductive și note de Anton Toth, București, Editura Herald, 2005, p. 100.

<sup>4</sup> Idem, *Op. cit.*, log. 114, p. 125.

<sup>5</sup> Obiceiul *Fășancului* în Banat, [http://www.banaterra.eu/romana/files/Obiceiul\\_Fasancului\\_in\\_Banat.pdf](http://www.banaterra.eu/romana/files/Obiceiul_Fasancului_in_Banat.pdf), accesat în 20.02.2015.

## Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

etimologia substantivului „carnaval”, care în limba engleză sugerează crearea unor rezerve de carne (proteine) sau glucide pentru viitor<sup>1</sup>. În comunitatea cehilor, denumirea sărbătorii „Ziua proștilor” duce cu gândul la ideea unei lumi răsturnate cu susul în jos, o lume a haosului și a nebuniei, celebrată în serbările echinoxului de iarnă ale Babilonului, când regele cădea într-un soi de nebunie ciudată, mimând reinstaurarea temporară a Haosului pentru a fi învins de Kosmos, vechiul an fiind înlocuit de Anul Nou. De aici, apare mai târziu obiceiul de a oferi pentru o zi conducerea statală unei persoane cu deficiențe mintale, unui nebun „acceptat ca *umbră* regală sau imperială, trecerea prin haosul dement fiind interpretată ca o resacralizare cosmogonică”<sup>2</sup>. Ca reflex mimetic al nebuniei regale din *Enuma Elish*, Evul Mediu va promova larg imaginea bufonului regal, a măscăriciului,

„o ființă dedublată - sugestie de sacrificiu întemeietor - este și ea epifanică, psihopompă, ceea ce explică și interpretarea medievală, deja intelectualizată, a nebunului ca rațiune *adormită* în *masa confuză* a unei minți rătăcite”<sup>3</sup>.

Din punctul de vedere al misticii creștine, Sfântul Apostol Pavel reabilitează nebunia, corelând-o tainic de înțelepciune, iar Michel de Certeau evidențiază importanța dispariției graniței dintre cele două, iar „multitudinea este universalul în care trebuie să se piardă diferența dintre bărbat și femeie, precum și cea dintre înțelept și nebun”, adică „eclipsa sexului și eclipsa logosului”<sup>4</sup>.

În timpul *Fărșanc*-ului, bărbații se îmbracă în haine femeiești zdrențuite și se maschează, astfel încât să nu poată fi recunoscuți de membrii comunității. Masca permite ascunderea identității față de ceilalți, astfel încât orice acțiune poate fi permisă. Mascarea capătă

---

<sup>1</sup> Conform Lauren McLane, (February 21, 2012), *Celebrating Fasnacht Day* in „The Sentinel” (Retrieved 8 April 2013 apud [https://en.wikipedia.org/wiki/Fasnacht\\_%28Pennsylvania\\_Dutch%29](https://en.wikipedia.org/wiki/Fasnacht_%28Pennsylvania_Dutch%29) (accesat 20.02.2015) „*Carnival* which is the English spelling, derives from the words “carne levar” or “meat takeaway”, another Lenten tradition”. În opinia altor cercetători, „carnavalul însemna «procesiunea zeilor morți» (...) o procesiune de divinități detronate”, întrucât cuvântul este derivat de la «Karne» sau «Harth», ceea ce înseamnă «un loc sfânt» și din «val» sau «wal», care înseamnă «morb», «ucis»” (Mihail Bahtin, *François Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și în Renaștere*, București, Editura Univers, 1974, p. 428).

<sup>2</sup> Stefan Borbely, *Mitologie generală*, Cluj-Napoca, Editura Limes, 2004, p. 16.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 16

<sup>4</sup> Michel de Certeau, *Fabula mistică. Secolele XVI-XVII*, traducere și prefață de Magda Jeanrenaud, Iași, Editura Polirom, 1996, p. 47.

## Incursiuni în imaginar

dimensiunea unei procesiuni atunci când sunt puse în scenă două evenimente de maximă importanță în viața omului – nunta și înmormântarea. Atât nunta, cât și înmormântarea sunt parodiate de membrii procesiunii, cărora le sunt distribuite „rolurile” pe care le interpretează cu mult umor și, de cele mai multe ori, mimând gesturi obscene. În mormântarea survine în ultima zi a sărbătorii, când un manechin sau un participant al procesiunii este îngropat urmând un ritual parodiat la fel ca în cazul nunții. Un „preot” ține o slujbă comică, iar „mortul” este îngropat sau aruncat pe o apă. Acest gest ritualic de a arunca o păpușă deghizată în bătrână este prezent și în unele provincii din Germania, în noaptea de Anul Nou, când se face o păpușă din paie, semănând cu femeie bătrână, pusă într-o roabă și purtată prin sat, pentru ca la miezul nopții aceasta să fie aruncată în apă<sup>1</sup>. Nu trebuie uitat Caloianul, un ritual al fertilizării solului și al vegetației, în care elementul feminin este preponderent, și care presupune fie îngroparea, fie „datul pe apă” a unei păpuși magice. Nunta urmată de moarte este un motiv ce apare frecvent în legendele antichității grecești, aflat în strânsă legătură cu deghizarea sexuală<sup>2</sup>.

Obiceiul românesc se practică în prima săptămână a Postului Mare, adică la confluența iernii și a primăverii, un rit așadar al înnoirii, căci ce e vechi, bătrân și nenunțat, adică a atins apogeul vieții fără a fi parcurs etapele obligatorii ale vieții, printr-o formulă exorcizant satirică, e nuntit pentru a putea încheia firesc ciclul vieții prin moarte. Cred că acesta este sensul tradiției, de vreme ce obiceiul se mai numește „obiceiul moșilor” sau „obiceiul moșilor și babelor”<sup>3</sup>. Ținând cont de concepția dualistă mitologică a poporului român, universul și lumea fiind create de doi gemeni creatori, Fârtatul și Nefârtatul, e posibil ca ritualurile cu măști organizate la prima jumătate a drumului parcurs de soare pe bolta cerească să aibă și o funcție vindecătoare, iar bărbații deghizați purtând măști cât mai înfricoșătoare să alunge bolile, emanații ale spiritelor rele.

În timpul serbării, a „carnavalului”, colegul lui Victor își pierde identitatea personală și socială identificându-se cu „masca” pe care o

---

<sup>1</sup> Cf. <http://www.timpolis.ro/arhiva/pdf-articol-anul-nou-sarbatorit-in-lume-12607.html> (accesat 25.02.2015)

<sup>2</sup> Din acest punct de vedere, Marie Delcourt surprinde în studiul deja citat aici legenda tristă a regelui Hymenaios și trece în revistă o serie de alte texte vechi ca vorbesc de deghizarea mirilor: mireasa cu barbă falsă, mirele îmbrăcat în straie femeiești.

<sup>3</sup> Gheorghe Doran, *art. cit.*

## Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

poartă, jucând „rolul” mai mult sau mai puțin asumat ritualic, căci „între ființa mascată și mască există flux și reflux, două mișcări care repercutează alternativ asupra conștiinței”<sup>1</sup>. În dorința de a fi altfel decât este sau mai exact de a fi ceea ce este, prin intermediul travestiului, Lulu oferă șansa dublului său să se manifeste, care însă din „umbră” a ființei sale devine dominantă. În final, ultima mască pe care o va purta acesta va fi cea a morții, de fapt „masca absolută”<sup>2</sup>. Aflat în stadiul ambiguu dintre feminin și masculin, dintre vechi și nou, dintre „ceea ce a fost” și „ceea ce va deveni”, tânărul rămâne blocat între aceste ipostaze, fără a reuși „să îngroape” masca trecutului adolescentin, a puberului, astfel încât bărbatul să poată ieși la iveală. Lulu evocă mai degrabă imaginea unui Dionysos din epoca elenistică, „adolescentul delicat și cu mers legănat, despre care, privindu-l, te întrebi adesea dacă e Bacchos sau Hermaphroditos: ofilire, schimonosire a concepției arhaice în care Dionysos apare nu ca efeminat, ci în splendoarea dublei sale naturi”<sup>3</sup>. Pentru Victor, lucrurile se vor clarifica, numele său anticipând „victoria” rațiunii asupra instinctelor, ritul de trecere fiind soldat cu înțelegerea și asumarea androginiei interioare.

Din altă perspectivă, Lulu este dublul lui Victor, un dublu spectral și instabil, iar soarta dublului este tragică în toate marile capodopere ale literaturii universale, cum observă de altfel și Jean Bogdelin: „Amenințarea care planează asupra dublului este efectul, în multe situații, de a fi perceput ca un vis, astfel încât mulți au fost uciși ca și cum ar fi fost singura modalitate, în ultimă instanță, de a-i aduce în planul realității”<sup>4</sup>. Adevăratul dublu al lui Victor este geamăna sa interioară, în găsirea căreia Sinele înjumătățit se zbate într-o căutare labirintică fantomatică și dureroasă – un adevărat scenariu ritualic al devenirii, în care Lulu, nimfa, păianjenul, poiana paradisiacă și cuplul Savin-Clara își au fiecare un rol hotărâtor. Victor și geamăna sunt Masculinul și Femininul, descoperite, asumate și nuntite mistic și alchemic în Ființă, Adam și Eva paradisiaci deveniți Adameva<sup>5</sup>. În

---

<sup>1</sup> Gaston Bachelard, *Dreptul de a visa*, traducere din franceză de Irinel Antoniu, București, Editura Univers, 2009, p. 189.

<sup>2</sup> Idem, *Op. cit.*, p. 188.

<sup>3</sup> Marie Delcourt, *Op. cit.*, p. 44.

<sup>4</sup> „La menace qui pèse sur un double c'est effet, dans maints exemples, d'être perçu comme un songe, et beaucoup ont été assassinés, comme si c'était le seul moyen, en dernière analyse, pour les faire accéder au réel” (Jean Bogdelin, *Le miroir aux doubles*, <http://www.lacauselitteraire.fr/le-miroir-aux-doubles> - accesat 25.02.2015)

<sup>5</sup> Îmi pare sugestiv să folosesc aici acest titlu al unui roman de Paul Goma, căci formula aceasta onomastică ce „contopește” cele două principii fundamentale,

## **Incursiuni în imaginar**

timp ce Victor găsește androginia interioară, refăcând acel Adam Kadmon cabalist, Lulu atinge cel mult mimetic stadiul inferior al hermafroditului, imagine a ratării și a rupturii ontologice dintre cele două principii. În Lulu, masculinul și femininul se zbat într-un continuu antagonism, atât în plan sexual, cât și în plan emoțional. De aceea, travestiul său rămâne doar o mască sub a cărei putere magică adevărata identitate rămâne prizonieră. Inițierea e ratată, Lulu rămâne „cativ” între cele două ipostaze arhetipale, fără a aparține vreunuia și fără putința de a le asimila. Simulând și disimulând între Eu și Sine, între Masculin și Feminin, fără a găsi echilibru și identitatea dintre acestea, Lulu nu mai știe cine este. *Eu* „uită” să se întoarcă în matca propriului Sine, devenind un Odiseu care ratează drumul spre propria interioritate. Lulu rămâne o mască, o imagine spectrală golită de esență, cativ în lumea de dincolo de ființă, de unde și „imposibila întoarcere” din tenebre, din *umbră*.

Finalul închis al romanului oferă astfel „explicațiile” căutării obsesive a acelei întâmplări, care a dizlocat sensibilitatea personajului-narator, iar confuzia sexuală, ambiguitatea dispar, dihotomia masculin/ feminin dizolvându-se în creuzetul ființei care le topește alchimic, refăcând Androgenul, perfecțiunea pierdută prin fracturarea celor două. Iubirea este un proces alchimic, care presupune uniunea magică a contrariilor – a gemenilor regăsiți în structura intimă cărtăresciană – de unde un cuplu format din patru elemente. Alchimia, la rândul ei, valorifică mitul gnostic despre Nous și Psysis, prin intermediul cărora contrariile coexistă alături de Unitate, adică Androgenul:

„Divinul cuaternar reprezintă nu doar reunirea celor patru elemente, ci și unitatea reconstituită a imparului (masculin) și parului (feminin), după axioma: «Unul devine doi, doi devin trei, iar din trei iese unul ca fiind al patrulea»”<sup>1</sup>.

### **Nimfa și păianjenul în „geografia” Budilei**

Motivul păianjenului este valorificat alături de cel al scării lui Iacob, cu mișcarea ascendentă și cea descendentă, mișcări esențiale și simbolice, care reflectă maturizarea cognitivă și emoțională a adultului, respectiv regresia spre increat. Pornind de la mitul grecesc al celebrei confruntări dintre zeița Atena, patroana meșteșugului

---

masculinul și femininul, îmi pare potrivită pentru evidențierea androginiei primului Om creat de divinitate.

<sup>1</sup> Suzanne Lilar, *Op. cit.*, p. 196.

## Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

țesutului și muritoarea Arachne, care a devenit emblematică pentru îndrăzneala omului de a se considera nu doar egalul zeilor, ci i-a coborât pe aceștia în imanență, arătându-le cât de supuși sunt pasiunilor omenești, păianjenul poate simboliza „decăderea ființei care a vrut să se ia la întrecere cu Dumnezeu, adică ambiția demiurgică pedepsită”<sup>1</sup>. După revelarea adevărului interiorizat atât de mult timp, „*vindecă*”, personajul privește nostalgic spre „terenul calcinat al luptei mele cu îngerul”<sup>2</sup>, trimitere evidentă la episodul biblic al luptei lui Iacob cu îngerul lui Dumnezeu, simbol al revoltei, al nesupunerii față de voința implacabilă a ceva prestabilit. Ținând cont de faptul că păianjenul apare în visele delirante ale personajului, fie consumându-l pe acesta, fie asimilându-l pe grotescul Lulu, păianjenul poate simboliza „o formă a sufletului, scăpat din trup în timpul somnului”<sup>3</sup>. Dar adevăratul simbol al acestei terifiante vietăți în această operă cărtăresciană este de factură psihanalitică, sugerând interioritatea, introversiunea, narcisismul, o „absorbție a ființei de către propriul său centru (Beaudoin)”<sup>4</sup>, având evidente conotații sexuale latente. Păianjenul tronează în turnul pe treptele căruia personajul se vede pe sine regresând până la ipostaza *in utero*, pentru ca atunci când coboară să revină la stadiul de adult, de unde un posibil simbolism feminin al acestei vietăți care „leagă” cu firele „țesute” ale trupului său victima pentru a o devora. Femininul devorator, care paralizază masculinul-victimă este reluat în imaginea cuplului Savin-Clara, unde masculinul și femininul nu se unesc, ci se devorează anulându-se. Dacă admitem că, din punct de vedere psihanalitic, centrul pânzei de păianjen poate fi asociat cu o femeie goală<sup>5</sup>, atunci devorarea lui Lulu simbolizează captivitatea definitivă în această ambiguitate sexuală ritualică, în timp ce cuibărirea în interiorul vietății a lui Victor ar anticipa împlinirea prin androginia interioară. Negrul corpului acestei vietăți poate fi asociat simbolic cu noaptea și tenebrele acesteia, fiind într-o relație evidentă de *coincidentia oppositorum* cu lait-motivul simbol al lui „orbitor”, căci

---

<sup>1</sup> Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, vol. III, traducere după ediția apărută în 1969, modificată și completată apărută în colecția „Bouquins”, coord. Micaela Slăvescu, Laurențiu Zoicaș, București, Editura Albatros, 1994-1995, pp. 37-38.

<sup>2</sup> Mircea Cărtărescu, *Op. cit.*, p. 142.

<sup>3</sup> Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *ibidem*.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarii. Introducere în arhitectonica generală*, traducere de Marcel Aderca, Postfață de Cornel Mihai Ionescu, București, Editura Univers Enciclopedic, 2000, p. 99.

## Incursiuni în imaginar

„orbirea ca și caducitatea este o infirmitate a inteligenței”<sup>1</sup> atât pentru bătrânul rege Lear, cât și din perspectivă cărtăresciană.

Prin izomorfismul acvatic, nimfa se găsește în corelație cu oglinda, respectiv cu mitul lui Narcis și „nașterea mistică” a noului Victor, căci „în dezvoltarea personalității, ele reprezintă expresia aspectelor feminine ale inconștientului”<sup>2</sup>. Transformarea grotescă a trăsăturilor acesteia și agresivitatea sexuală manifestată accelerează maturizarea adolescentului. Nimfa e amenințătoare și puternică, căci ea simbolizează sexualitatea primară, cea care odată ce pune stăpânire posedă până la epuizare. Geografia Budilei este semnificativă pentru simbolismul psihanalitic al romanului: nimfa - adevărată imagine a splendorii sexuale feminine, superbă și seducătoare prin acea atractivitate magică, magnetică – este nivelul zero al ființei, situându-se în curtea conacului, în timp ce păianjenul – simbol al cerebralității, al interiorității tainice și profunde a ființei – se află la capătul scării, simbol al ascensiunii, al înălțării deasupra instinctelor primare. Pentru Victor și Lulu, păianjenul are o simbolistică diferită, căci primul dovedește o atitudine integratoare, comprehensivă asupra vieții și a propriului eu, în timp ce al doilea nu cunoaște decât scindarea, mimarea în absența înțelegerii, de unde sacrificarea sa violentă. Cunoașterea de sine este la fel de sacră precum orice tip de cunoaștere și neînțelegerea legilor sacralui, ridiculizarea acestora are efect devastator.

*Travesti* devine metafora scindării și reunificării eului printr-o concentrată și extenuantă căutare de sine ce forează tot mai adânc, dincolo de multiplele straturi ale cortexului, excavând reziduuri și abjecții conștientizate și asumate, care reprezintă locul de unde vor răsări nufării imaculați ai Frumosului artistic. Nu este o estetică a urâtului, ci este o estetică ce se hrănește din „bubele, mucegaiurile și noroiul” realității pentru a se purifica de aceasta asumând-o prin devorare.

### Bibliografie critică

BAHTIN, Mihail, *François Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și în Renaștere*, București, Editura Univers, 1974.

BĂDĂRĂU, George, *Postmodernismul românesc*, Iași, Editura Institutului European, 2007.

BORBELY, Stefan, *Mitologie generală*, Cluj-Napoca, Editura Limes, 2004.

---

<sup>1</sup> Gilbert Durand, *Op. cit.*, p. 90.

<sup>2</sup> Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Op. cit.*, p. 341.



## Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

CERTEAU, Michel de, *Fabula mistică. Secolele XVI-XVII*, traducere și prefață de Magda Jeanrenaud, Iași, Editura Polirom, 1996.

CHEVALIER, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, vol. III, traducere după ediția apărută în 1969, modificată și completată apărută în colecția „Bouquins”, coord. Micaela Slăvescu, Laurențiu Zoicaș, București, Editura Albatros, 1994-1995.

DELCOURT, Marie, *Hermafroditos. Mituri și rituri ale bisexualității în Antichitatea clasică*, traducere de Laurențiu Zoicaș, București, Editura Symposion, 1996.

DURAND, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhitectologia generală*, traducere de Marcel Aderca, Postfață de Cornel Mihai Ionescu, București, Editura Univers Enciclopedic, 2000.

ELIADE, Mircea, *Meșterul și Androginul*, traducere de Alexandra Cuniță, București, Editura Humanitas, 1995.

ELIADE, Mircea, *Mitul reintregirii*, București, Editura Humanitas, 2003.

\*\*\* *Evangelii Gnostice*, traducere, studii introductive și note de Anton Toth, București, Editura Herald, 2005.

KOLAKOWSKI, Leszek, *Prezența mitului*, traducere din limba polonă de Constantin Geambașu, București, Editura Curtea Veche, 2014.

LIJAR, Suzanne, *Cuplul*, Iași, Editura Institutului European, 2007.

RĂSUCEANU, Andreea, *Arhitecturi onirice*, în „România literară”, nr. 33, 2013, [http://www.romlit.ro/arhitecturi\\_onirice](http://www.romlit.ro/arhitecturi_onirice) (accesat 24.02.2014).

VRABIE, Diana, *Adolescentul în căutarea sinelui*, în „Limba română”, nr. 5-6, an XIX, 2009, <http://www.limbaromana.md/index.php?go=articole&n=396>, (accesat 24.02.2015).

WUNENBURGER, Jean-Jacques, *Viața imaginilor*, în românește de Ionel Bușe, Cluj-Napoca, Editura CARTIMPEX, 1998.

### Surse on-line

<http://dexonline.ro/definitie/travesti> (accesat în 18.03.2015)

[https://en.wikipedia.org/wiki/Fastnacht\\_%28Pennsylvania\\_Dutch%29](https://en.wikipedia.org/wiki/Fastnacht_%28Pennsylvania_Dutch%29) (accesat 20.02.2015)

<http://www.timpolis.ro/arhiva/pdf-articol-anul-nou-sarbatorit-in-lume-12607.html> (accesat 25.02.2015)

### Textul sursă

CĂRTĂRESCU, Mircea, *Travesti*, București, Editura Humanitas, 2013.

~~~~~

Liliana FLORIA (DANCIU): Doctorandă a Universității „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia. Profesoară de Limba și Literatura Română. Membră a Centrului de Cercetare a Imaginarului „Speculum” din cadrul Facultății de Istorie și Filologie a Universității „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia (2015). Articole publicate în „Journal of Humanistic and Social Studies”, „Annales Universitatis Apulensis”, „Trictrac”, Africa de Sus etc. Participări la conferințe naționale și internaționale ca „Research and Education in Innovation Era”, Universitatea „Aurel Vlaicu”; *Literature, Discourse and*

Incursiuni în imaginar

Multicultural Dialogue, Universitatea „Petru Maior”, Târgu Mureș;
International Conference for Academic Disciplines, Universitatea Ame

Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narative



Corina Păcurar, 39 - *Behind*, lucrare în creion pe hîrtie

DEMYTHISER LE FOLKLORE DANS LES NOUVELLES DE IOAN SLAVICI

Mihai-Alin GHERMAN

The Demythisation of Folklore in Ioan Slavici's Short Stories

Ioan Slavici's memoirs underline the impact the folklore had on his childhood (as for all the great Romanian classics in general). The environment described is the one of the fair, whose type of organization was beginning to follow other rules and principles than those of the village, without giving up the influences of rural civilization though. Even if he got in touch with cities as Vienna, Sibiu or Bucharest, Slavici continued to create a cultural symbiosis between the city and the village. This paper's goal is to underline some of these aspects with a stress on the conscious or unconscious reception of the folklore vectors in his work.

Keywords: memoirs, folklore, the mythical village, stories, Ioan Slavici

Les mémoires de Slavici soulignent l'impact du folklore sur son enfance. Le cadre y décrit est celui du bourg qui commençait à s'organiser d'après des règles différentes de celles du village mais qui était cependant loin de se détacher de la civilisation rurale. Une bonne partie de son existence, même si déroulée dans le milieu urbain des capitales (Vienne, alors capitale de tout l'empire austro-hongrois, Sibiu, qui gardait encore l'autorité d'ancienne capitale de province mais qui, par autorité de la métropole orthodoxe et le rôle actif de l'ASTRA était reconnue comme capitale intellectuelle des Roumains transylvains, Bucarest ensuite, qui au-delà du rôle de capitale administrative du royaume jouait également celui, encore plus important, de capitale culturelle et intellectuelle de tous les Roumains), il était obstinément resté aux dimensions morales proposées dans sa jeunesse par le lieu de naissance. De ses écrits-mémoires, ce sont les *Amintiri – Mémoires* (1924) et *Lumea prin care am trecut – Le monde que j'ai traversé*, (1924) qui comprennent le plus de références à cette symbiose culturelle du village et de la ville (du bourg plutôt) dans l'univers du village natal.

Ce fait a des échos complexes dans toute son oeuvre. Il n'en est pas le seul, toute la création des grands classiques a assumé consciemment ou inconsciemment les vecteurs folkloriques. Il s'agit d'une observation qui doit être nuancée en fonction de la dimension folklorique connue par chacun d'entre eux. Si Ioan Creangă avait vécu dans le milieu folklorique du village, Eminescu, venant d'une famille à préoccupations intellectuelles, y avait eu accès « de

Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

l'extérieur » même s'il s'agit d'une perception en profondeur. Slavici et Caragiale avait connu avant tout le folklore encore gardé en milieu urbain, pour ce qui est du récit l'histoire humoristique (snoava) avant tout, et du lyrisme (Caragiale surtout), la chanson de quartier.

Tous les quatre (et nous devons y ajouter Alexandru Odobescu, Nicolae Filimon et Petre Ispirescu, qui les ont précédés) sont les créateurs des contes de fées dans la littérature roumaine ; la contribution de chacun venait de la direction dans laquelle leur existence avait été marquée par le folklore. Alexandru Odobescu, par exemple, introduit dans *Pseudo-kinegetikos* un conte qui, évidemment, puise son modèle dans la littérature gréco-latine, tandis que *Făt Frumos din lacrimă* – *Le Prince Charmant de la larme* d'Eminescu répond à une perception lyrique du fabuleux d'origine romantique.

Cronologiquement, la première histoire, le premier conte (une histoire comique populaire en fait) de Ioan Slavici a été *Păcală în satul lui* – *L'emmerdeur dans son village*¹ (1886), publié en tant que numéro 28 de « Biblioteca Poporală a Tribunei ». Il répondait en totalité au programme de la revue ayant le même nom dont il était le rédacteur en chef. Il s'agit d'un des « parents » du personnage Păcală, dont l'arbre généalogique puise dans les personnages de la littérature populaire médiévale occidentale (par exemple dans *Bertoldo* ou *TillEulenspiegel*), aussi bien que dans celle de l'Europe orientale (*Nasr Eddin Hodja*). Sans doute, parmi les modèles situés à la base de la création du personnage compte également le héros du poème *Ludas Matyi* (*Mathieu l'Astucieux* ou *Mathieu et l'oie*) de Mihály Fazekas publié en 1801. Celui-ci avait joui d'une grande audience au niveau de la culture hongroise ; son héros principal, Mateuț Gâscarul (*Mathieu l'Astucieux*), est devenu un personnage récurrent dans le folklore et la littérature hongroises. Ce personnage se retrouve dans *Boierul și Păcală*. Un alter ego de Păcală des histoires de Slavici peut être découvert dans les personnages des contes *Petrea prostul* (*Pierre le Mauvaise*), *Nărodul curți* (*Fou de cour*) et *Ileana cea șireată* (*Helene la catimini*), tous provenant du même prototype médiéval représentant l'homme simple qui défie et bouleverse même l'ordre préétabli, qu'il s'agisse du domaine moral ou social, personnage entré dans le folklore, surtout dans le folklore urbain.

Ulérieurement, les histoires de l'auteur qui intéressent notre démarche, publiées en différentes revues, ont été rassemblées pour la première fois dans le volume *Povești – Histoires*, en 1908, à Bucarest². Tous les critiques ont souligné que ces contes ne

¹Editura și tiparul Institutului tipografic, Sibiu.

²Minerva, Institutul de Arte Grafice și Editură, et republié de son vivant en 1921 seulement, chez Cartea Românească, en plusieurs éditions posthumes ensuite.

Incursiuni în imaginar

représentent pas le sommet de l'achèvement littéraire de Ioan Slavici, mais peu se sont efforcés d'en expliquer la raison. Nous croyons qu'une explication pourrait se retrouver dans la disparition du fabuleux en tant que mécanisme de la narration, doublé, en même temps, d'une ample ingérence de l'élément social. Des histoires comme *Băiet sărac* (*Garçons pauvre*) et *Băiat sărac și horopsit* (*Pauvre garçon et torturé*) illustrent cette affirmation de manière exemplaire. D'autres histoires de Slavici trouvent leur origine dans les histoires comiques (snoavă), perdant ainsi complètement de leur caractère fantastique. Nous rappelons en ce sens *Pestele pe brazdă* (*Le sillon de poisson*), *Doi frați buni* (*Bons frères*) ou *Rodul tainic* (*Fruits mystérieuse*). Y apparaissent encore des personnages fantastiques consacrés par le conte populaire, comme dans *Șbaima zmeilor* (*Dragons craignant*), mais l'élément quotidien, à savoir le modèle de l'histoire comique, caractérise le texte.

Il est certain que les contes de Slavici représentent un alter ego du prosateur, permettant parfois des associations inattendues entre ceux-ci et ses nouvelles. C'est le cas de l'histoire *Ioanea mamei* et de la nouvelle *Budulea Taichii* où le parallélisme des titres aussi bien que la substance narrative s'avèrent édifiants.

Les nouvelles de Ioan Slavici, dont le caractère réaliste a toujours été souligné par les critiques et les historiens littéraires, présente une dimension folklorique moins soulignée par les études en question. Ainsi, *Popa Tanda* (publiée en 1873) présente, au-delà de la son évident enracinement dans l'époque des Lumières (ayant comme modèle le prototype de l'intellectuel qui maintient l'ordre et aide au développement d'une communauté - sans forcer la note, le développement de la nouvelle renvoie au final de *Faust* où le désir de réaliser le bonheur de la communauté justifie la célèbre réplique que le personnage principal adresse à l'instant, à savoir « Verweile doch, du bist so schön », « Reste, car tu es tellement beau »), le bonheur de la communauté induit tant le bonheur que l'apothéose du personnage central.

Inattendument, le modèle folklorique peut être également identifié en deux chefs-d'oeuvres de Slavici, les nouvelles *Moara cu noroc* (*Le moulin de la chance*) (publiée en 1880) et *Pădureanca* (imprimée en 1884) ; les deux sont perçues comme créations exemplaires de la nouvelle littérature réaliste de chez nous.

Moara cu noroc met en place un processus très élaboré de la démythisation. La belle mère de Ghiță, que l'auteur a laissée sans nom, probablement pour faire comprendre qu'il s'agissait d'un prototype, ressemble étonnamment bien à la Sainte Vendredi des

Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

contes de fées populaires, car elle donne des conseils justes et pleins de sagesse :

« - L'homme doit se contenter de sa pauvreté, car, si l'on juge bien, ce n'est pas la richesse mais la paix de sa demeure qui le rend heureux. Mais faites comme le cœur vous conseille et que Dieu vous aide et vous protège de l'aile de sa bonté. Je suis vieille maintenant et, parce que j'ai joui de tant de bonheur dans ma vie, j'ai du mal à comprendre les mécontentements des jeunes. En cherchant à cet âge une nouvelle chance, je crains de perdre celle que j'ai eue jusqu'à cet instant et de rencontrer à la fin de ma vie l'amertume qui ne m'était familière que par la peur. C'est vous qui savez, c'est vous qui faites ; mes paroles, vous ne devez pas les entendre. »¹.

Mais, à la différence des contes de fées, ces conseils ne viennent pas à la fin, comme une conclusion de l'action et des épreuves que le héros doit dépasser, ils sont placés au début de l'action en tant qu'avertissement pour ce qui était censé arriver Ghiță et Ana, les deux personnages principaux.

À l'opposé se situent les conseils de la mère d'Ana qui viennent à la fin et par lesquels celle-ci tente de trouver une justification de ce qui venait d'arriver :

« La vieille femme était assise avec les enfants sur une pierre à côté des cinq croix et pleurait avec des larmes apaisantes.

- Il paraît qu'ils ont laissé les fenêtres ouvertes ! dit-elle après un certain temps. Je sentais que cela n'allait pas bien finir ; mais ce fut leur destinée !...

Elle prit ensuite les enfants et continua son chemin. »².

Nous y assistons à un renversement évident du personnage nommé Sainte Vendredi des contes de fées, personnage qui apparaît au début sous l'aspect d'une vieille femme à capacités prémonitoires et adoptant des attitudes généralisantes, moralisatrices et sibyllines. Vers la fin, comme si elle avait perdu ces capacités, elle acquiert les dimensions du fatalisme d'un être humain quelconque, qui tente une explication humaine, terrestre de la tragédie.

La même inversion du personnage des contes de fées est valable dans le cas d'Ana. Décrite par sa propre mère comme une personne pure et innocente, une authentique Ileana Cosânzena (« Ana m'apparaissait comme trop jeune, trop sage, avec un caractère un peu trop doux et j'ai envie de rire en l'imaginant en sa qualité de

¹ I. Slavici, *Nuvele*, București, ESPLA, 1958, vol. II, p. 3.

²*Ibid.*, p.128.

Incursiuni în imaginar

cabaretière. »¹), elle se laisse corrompre par le personnage totalement négatif, Lică l'intendant, et finit par être tuée, son propre mari, jaloux, devenant l'auteur du meurtre. Nous y assistons à une véritable inversion du schéma psychologique du personnage traditionnel de la jeune héroïne.

Encore plus évidente s'avère la reconstruction inversée du personnage des contes de fées dans le cas de Ghiță. Son désir de modifier la situation initiale contredit le final habituel du type de narration déjà mentionné, à savoir « Et ils ont vécu heureux jusqu'à un âge très avancé ». Hostile à l'idée de changement et par son adhérence au programme politique conservateur de « Junimea », Ioan Slavici est un continuateur de l'idéologie des Lumières qui soutenait que la réforme et non pas le changement violent, la révolution, représente la solution idéale du progrès de l'humanité. Aux arguments de la belle mère qui plaidait pour la maintien du status original, il répond :

« - Bref, répondit Ghiță, restons-y, pour que je continue à réparer les bottes des gens qui, dans la semaine, ne portent que des sandales de paysans ou sortent pieds nus et, si dimanche il y a de la boue, prennent leur bottes dans les mains jusqu'à l'église ; installons-nous sur le pas de la porte, au soleil, moi regardant Ana, Ana me retournant le regard, tous les deux regardant l'enfant tandis que vous nous regardez, tous les trois. Voici la paix du logis. [...] Alors ne parlons pas pour rien : je vais m'adresser au fermier et, à la Saint Georges, le cabaret de «Le moulin de la chance» nous appartient ! »².

Le désir de changement à tout prix perturbe l'ordre normal des choses, il devient le moteur qui déclenche le conflit dramatique de la nouvelle. Tout comme le Prince Charmant, le héros des contes de fées, Ghiță est soumis à des épreuves qui, à la différence du premier, il ne parvient pas à surmonter ; son humanité se dégrade petit à petit, ces épreuves étant déclenchées par la réalité qui contredit et érode l'état d'équilibre psychique, plus exactement l'harmonie familiale.

Par l'inversion du schéma narratif des contes de fées, l'évolution de la narration finit par marquer non pas le progrès moral, mais le regrès des deux époux, non pas les victoires contre le mal, mais, au contraire, leurs échecs.

Si notre interprétation est correcte, Lică l'intendant représente, évidemment, le personnage négatif du dragon. Il corrompt le Prince Charmant (Ghiță), il corrompt Ileana Cosânzeana (Ana), dégradant

¹*Ibid.*, p. 3.

²*Ibid.*, p. 3-4.

Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

petit à petit cet univers initial de la pureté, de l'harmonie et de l'innocence. Sa mort représente, en fait, le dernier effort de Ghiță dans une tentative de se détacher du mal, de l'annihiler.

Par cette inversion générale d'un conte de fées populaire, nous assistons à un véritable exercice de démythisation, contredisant les schémas du fonctionnement de la narration populaire. Un autre personnage dans ce schéma inversé est Pintea. Il représente la dimension morale de la pensée de Ioan Slavici face à la réalité. Pintea n'interagit que relativement peu avec Ghiță et Ana, mais il s'oppose à Lică, tout en suivant sa punition au niveau de l'ordre social. Son geste final est significatif : devant le cadavre de Lică, il refuse la logique d'une punition divine opposée au but qu'il suivait, l'arrestation du contrevenant :

« " Arrête !" cria Pintea tellement fort que l'écho se réverbéra dans toute la vallée. "Ça alors ! Mais que'est-ce que je vais faire !" se dit-il ensuite ! "Il m'a échappé ! Il court maintenant." »

Cela était bien vrai ! Mais cette fois Lică ne pouvait plus s'enfuir et, s'il s'enfuyait, il était toujours attrapé, attrapé par la main de Pintea, attrapé avec toutes les épreuves nécessaires.

Il se redressa si bien qu'il semblait deux fois plus haut qu'avant, regarda autour de soi, fixa ses yeux sur un chêne séché situé à une distance de cinquante pas, grinça de ses dents, puis en reprenant toutes ses forces, il se jeta en avant.

Pintea le trouva la tête écrasée contre le tronc de l'arbre et resta immobile, traversé par un frisson.

"Il m'a échappé !" dit-il après un temps. "Mais personne ne va jamais l'apprendre." Ce disant, il accrocha le mort par le pied et le tira derrière soi jusqu'à un ruisseau, puis poussa le corps de son propre pied dans les vagues. »¹.

Les commentateurs de la nouvelle *Moara cu noroc* (*Le moulin de la chance*) sont unanimement d'accord en soulignant le fait qu'elle représente un sommet du réalisme dans la littérature roumaine ; il s'agit d'une évidence, et sa construction sur le schéma narratif traditionnel d'un conte populaire ne fait qu'augmenter ce réalisme.

Comme déjà mentionné, cette même inversion de la narration folklorique est présente en d'autres nouvelles de Ioan Slavici. Dans *Pădureanca*, Simina, se trouve dans la proximité de deux « princes charmants », Iorgovan et Șofron, tous les deux indecis à finaliser leur amour pour la fille des forêts, elle-même indécise à finaliser l'amour pour l'un ou l'autre. Iorgovan joue le rôle du cadet des contes, celui qui ne parvient pas à dépasser les épreuves, tandis que Șofron, arrivé

¹¹ *Ibid.*, p. 127.

Incursiuni în imaginar

à sa maturité, ancien soldat dans l'armée de l'empereur, est réalisé du point de vue matériel mais non pas du point de vue sentimental.

Une analyse plus poussée fait que la démythisation nous apparaisse comme source essentielle de la narration dans les nouvelles de Ioan Slavici, le conflit entre le schéma narratif emprunté au contes et la réalité parvenant à dégager une dimension essentielle de l'écriture. Si les contes de l'écrivain n'atteignent que partiellement leur but par l'immixtion de l'élément réel, ses nouvelles ont gagné de la valeur par la démythisation des schémas folkloriques. Cette « technique » leur confère, du moins en partie, la qualité de contes renversés.

Bibliografie:

- BIRLEA, Ovidiu, *Folclor românesc*, București, Editura Minerva, 1983.
PANU, George, *Amintiri de la Junimea*, Volumul I, Editura „Remus Cioflec”, 1942
SÂNDULESCU, Al., *Întoarcere în timp: memorialiști români*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, București, Editura Muzeul Național al Literaturii Române, 2008, pp. 63-72
SLAVICI, Ioan, *Nușele*, vol. II, București, ESPLA, 1958.
SLAVICI, Ioan, *Amintiri*, București, editura Litera, 2011.
SLAVICI, Ioan, *Lumea prin care am trecut*, București, Editura Virtual, 2010.
SLAVICI, Ioan, *Povești*, București, Editura Tana, 2007.

~~~~~  
**Mihai-Alin GHERMAN:** Profesor dr., Universitatea „1 Decembrie 1918” Alba-Iulia. Membru al Societății de studii filologice, al Societății de studii clasice, al Societății de bibliofilie. Membru în prezidiul Societății Române de Dialectologie; membru în Societatea internațională de studii neolatine. Ediții: *Școala Ardeleană. Proză, versuri, tălmăciri*. Ediție, studiu introductiv, note și glosar de Mihai Gherman, Cluj-Napoca, Dacia, 1978; (colab.) *Bucoavna de la Bălgrad (1699)*, Alba Iulia, 1988; (colab.) *Documenta Linguae Dacoromanae*, Iași-Freiburg, 1988; (colab.) H, Tiktin, *Rumänisches-deutsches Wörterbuch*. 2. überarbeitete und ergänzte Auflage, Wiesbaden, Harrassowitz, 1988-1989. (Lucrarea a primit premiul Academiei Române în 1992); (colab.) *Biblia de la București*, București, 1988. (Lucrarea a primit premiul "Timotei Cipariu" al Academiei Române în 1991); N. Iorga, *Cărți reprezentative în viața omenirii*, vol. I-II, Ediție îngrijită, note și postfață de Mihai Gherman, București, Editura Enciclopedică, 1991; Grigore Maior, *Lexicon Compendiarium Latino-valachicum complectens dictiones ac phrasas Latinae cum Valachicam earum interpretatione*. Edizione critica, introduzione e indice a cura di M. Gherman, Roma, Università la Sapienza, 1994-1995 (Romania Orientale, vol. VII-IX); D. Prodan, *Supplex libellus Valachorum*, București, Editura Enciclopedică, 1998. Ediție îngrijită și postfață de Mihai Gherman;

## Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

Iosif Pervain, *Secvențe preromantice*, Ediție îngrijită de Alin-Mihai Gherman, Cluj, Clusium, 1999; Teodor Corbea, *Dictiones latinae cum Valachica interpretatione*, Cluj-Napoca, Clusium, 2001 (ediție și studiu introductiv de Mihai Gherman); (colab.) H. Tiktin, *Rumänisches-deutsches Wörterbuch*. 3. überarbeite und ergänzte Auflage, Cluj-Napoca-Wiesbaden, Clusium-Harrassowitz, 2001; (colab.) *Psaltirea de la Bălgrad (1651)*, Alba-Iulia, 2001 (ediție de Alexandra Moraru, Alin-Mihai Gherman și Mihai Moraru); Grigore Maior, *Institutiones linguae Valachicae și Lexicon Compendiarium*. Alba-Iulia, 2001. (Ediție, studiu introductiv, indice și note de Alin-Mihai Gherman); *Aspecte umaniste în cultura românească veche*, București, Editura Enciclopedică, 2004; *Literatură română din Transilvania între preiluminism și preromantism*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2004; Gherontie Cotore, *Despre articolele ceale de price*, Alba-Iulia, Aeternitas, 2005 (ediție, glosar, note de Alin-Mihai Gherman); *Documenta linguae Dacoromanae; vol. VI: Psaltirea*, Iași, Editura Universității, 2005 (în colab.); *Scrierea chirilică românească*, Alba Iulia, Aeternitas, 2007; Samuil Micu, *Loghica*, Ediție, studiu introductiv și note de Alin-Mihai Gherman, Cluj-Napoca, Argonaut, 2007; *Ideologia junimii*, București, Editura Academiei, 2007 (colab.); Gherontie Cotore, *Istoria despre schismăticia grecilor*, (ediție glosar, note de Alin-Mihai Gherman), Cluj/Napoca, Argonaut, 2007; *Un umanist român: Teodor Corbea*, 2010. Participări la simpozioane internaționale (Roma, Viena, Chișinău) și la numeroase colocvii naționale. Colaborări la revistele „Steaua“, „Vatra“, „Discobolul“, „Revista de istorie și teorie literară“, „Convorbiri literare“, „Romania orientale“ (Roma), „Philobiblon“, „Libraria“, „Tabor“, „Dacormania” etc.

## Incursiuni în imaginar

# BASMUL POPULAR – ÎNTRE CUNOAȘTEREA EPISTEMOLOGICĂ ȘI CEA GNOSEOLOGICĂ

Alexandra GRUIAN

The Folktale – Between the Epistemological and Gnoseological Cognition

*The role of myths, as well as the role of tales, is to reiterate events from illo tempore, to win back the primordial time and "the archetypal gesture of the creating god" (Eliade, 1978, p. 31) and therefore, to maintain the world in the moment of the beginning and to promote "repetition compared to change, identity compared to difference."*

*We have attempted to emphasize the epistemological and gnoseological dimension of tales, since we believe that their role is to ask questions and to stimulate the discovery of answers leading to the knowledge of the world and of the Self. And, as the philosopher Constantin Noica said (1996), "when you ask a question (...) you shed light on things." (p. 13) Therefore, things are brought to light, they acquire the capacity to open up horizons, bring a suspension. Tales raise the question "what is?" the world we live in and "who are we?" in that world. The interrogation "regenerates" reality, doubles it, mirrors it by giving it an inverted image. Everything that surrounds us can be and is brought into question and by this the world can be known, new valences can be discovered and its meaning can be decoded.*

*The attempt of humans to understand the world "expands the real to the possible, remakes it into possible, sees it in the immanence of its fulfilment as real, and then contemplates it in its accomplished reality." (Noica, 1996, p. 60) But aren't all these "steps" of the perception of the real as many moments in the spiritual evolution of the characters of folk tales? The debut of the initiatory path is an "expansion of the real to the possible", in which everything becomes possible. A new reality, the one beyond the border, has to be built. And the heroes witness its genesis, being an integral part of it, modelling, through their actions, the world which they enter. They are intruders in this new reality, perceived as dangerous especially since their appearance leads to a reconstruction of the world, which acquires new rules and new coordinates. The ending of tales is an image of that universe, which is accomplished just because it becomes a synthesis of the past and future, placed in an eternal present.*

*The entire world is built from limits and limitations. In order to go beyond them, the heroes of tales have to travel in the infinite space of conscience. Freedom means putting some distance between themselves and the world, the crossing of a border "towards" becoming.*

**Key-words:** epistemological and gnoseological knowledge, fairy-tales, theory of the limit

Pentru realitățile ficționale de nivel mit, coexistă două tipuri de cunoaștere, o cunoaștere epistemologică și una gnoseologică. Prin basm ni se oferă atât o explicație științifică a realității, cât și o imersiune înăuntrul ființei. Mitologia în sine are această dublă

## Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

deschidere, iar basmul, ca decupaj dintr-un ansamblu, prelucrare a unui fragment de mit, păstrează caracterul ambivalent. Coexistă în el două realități, realul și imaginarul, deci înțelegerea lui se poate face atât din perspectiva lumii palpabile, cât și din cea a universului intangibil.

Întreaga lume este construită din limite și limitări. Pentru a trece dincolo de ele, eroii basmelor trebuie să călătorească în spațiul infinit al conștiinței. Libertatea înseamnă o distanțare de lume, o trecere a unui hotar „întru” devenire. Călătoriile în alte lumi sunt explorări ale „universului mental”, localizate în „spațiul mental (mine space)”<sup>1</sup> infinit și nu se limitează la cele trei dimensiuni. Acesta este interdependent de lumea exterioară, cea care „n-ar putea exista fără universul mental care o percepe”. Universul obiectiv este, potrivit lui Ioan Petru Culianu, o convenție construită pe baza mecanismele noastre de percepție. De aici și interferența atât de puternică între lumea exterioară și lumea noastră interioară încât „nici nu putem fi siguri unde se termină una și unde începe cealaltă. Înseamnă asta că, în fapt, ele își împart același spațiu?”<sup>2</sup>

Prin intermediul mitului și, implicit, al basmului încercăm să cunoaștem lumea, să oferim explicații, punându-ne întrebări. Iar, așa cum spunea Constantin Noica, atunci „când pui o întrebare (...) «luminezi» lucrurile.”<sup>3</sup> Acestea sunt puse deci în lumină, dobândesc capacitatea de a deschide orizonturi, aduc o *suspendare*. Odată cu interogația „lumea nici nu este, dar nici nu încetează să fie”, „se pune în paranteză «pentru mine»”. Prin basm se ridică întrebarea „ce este?” lumea în care trăim și „cine suntem noi?” în această lume. Interogația „regenerează” realitate, o dublează, o oglindește oferindu-i o imagine răsturnată. Tot ceea ce ne înconjoară poate fi și este pus sub semnul întrebării, iar „interogativitatea aduce o realitate sporită în sânul realității.”<sup>4</sup> Doar cu ajutorul ei lumea poate fi cunoscută, i se pot descoperi noi valențe și poate fi decodificată.

Gândirea românească asupra lumii se manifestă ca o „investigație prin interogativitate”<sup>5</sup>, explorarea directă a realului conduce la găsirea unor noi semnificații ale acestuia. Pentru Constantin Noica, verbului

---

<sup>1</sup>Ioan Petru Culianu, *Călătorii în lumea de dincolo*. Traducere de Gabriela și Andrei Oișteanu. Prefață și note de Andrei Oișteanu. Cuvânt înainte de Laurance E. Sullivan (în românești de Sorin Antohi), Iași, Editura Polirom, 2007, p. 41.

<sup>2</sup>*Ibidem*, pp. 42-43.

<sup>3</sup>Constantin Noica, *Sentimentul românesc al ființei*, București, Editura Humanitas, 1996, p. 13.

<sup>4</sup>*Ibidem*, p. 22.

<sup>5</sup>*Ibidem*, p. 25.

## Incursiuni în imaginar

„a fi” este cel care oferă cheia pentru descifrarea felului în care este percepută lumea. Poate de aceea toate basmele încep cu acest verb. „A fost odată ca niciodată” ar corespunde formulei „absolutizării în real”<sup>1</sup>, „a fost să fie” (odată ca niciodată), care traduce experiența rațională a ființei asupra lumii în care se caută justificări.

Ființa este în egală măsură esență și existență, iar în spiritualitatea românească, „întreg tabloul ființei se lasă desfășurat sub semnul «a ce nu este încă», dimpreună cu «ce nu mai este»”<sup>2</sup>. Astfel e definită esența devenirii și a prezentului etern, suspendat între trecut și viitor. Omul e o sinteză între ființă și lume, conștient de propriile sale limite și de limita „a ceea ce este pe lume”. În încercarea lui de a le înțelege, „lărgeste realul spre eventual, îl reface ca posibil, îl vede în imanența împlinirii lui ca real și îl contemplă apoi în realitatea lui săvârșită.”<sup>3</sup> Dar toate aceste „trepte” ale percepției asupra realului nu sunt oare tot atâtea momente în evoluția spirituală a personajelor basmelor populare? Debutul drumului inițiat este o „lărgire a realului spre eventual”, în care totul devine posibil. O nouă realitate, cea de dincolo de hotar, trebuie construită. Iar eroii asistă la geneza ei, fiind parte integrantă din aceasta, modelând, prin acțiunea lor, lumea în care ajung. Sunt intruși în această nouă realitate, percepuți ca periculoși tocmai pentru că apariția lor duce la o reconstrucție a lumii, care capătă noi reguli și noi coordonate. Finalul basmelor este o imagine a acestui univers desăvârșit tocmai pentru că devine o sinteză a trecutului și viitorului, plasat într-un prezent etern.

Atingerea perfecțiunii trebuie să fie precedată de o imersiune în dezordinea originară, în Haosul precosmogonic în care se afla toate cele ce nu sunt încă pregătite să se nască. Universul construit, sustras Haosului, este doar o fărâamă care tinde mereu spre forma inițială. Intruziunile Haosului în spațiul cosmicizat sunt numeroase. Fiii de împărați neputincioși, sau prințesele care-și încalcă promisiunile făcute tatălui sunt efemere întrupări ale haoticului într-un spațiu al ordinii. Acesta, mai vast și mai complex decât universul construit, cuprinde premateria și protomateria din care se va crea universul, apele primordiale și întunericul care a precedat lumina creatoare de lume.

Cu Haosul coexistă făpturile antagonice, extracosmice, Fârtatul și Nefârtatul. Ele aduc o primă ordine în Haos și, prin natura lor

---

<sup>1</sup>*Ibidem*, p. 27.

<sup>2</sup>*Ibidem*, p. 51.

<sup>3</sup>*Ibidem*, p. 60.

## Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

excepțională, îl transcend, așa cum se vor ridica mai apoi deasupra propriei lor creații, Cosmosul. Din „magma primogenică a Haosului”<sup>1</sup> se construiește Cosmosul, cel care se va menține ca o enclavă în interiorul Haosului. Basmul reflectă această percepție asupra lumii. Cetatea sau satul sunt întotdeauna înconjurat de spații neumblate, de **pustiul** premateriei, de **pădurea** de netrecut sau de **poduri** peste **ape**. Acestea delimitează spațiul construit de o altă lume spre care eroii tind pentru a o cuceri. În fapt acțiunile lor pot fi traduse prin dorința de extindere a Cosmosului în interiorul Haosului. Locul creatorilor originari este luat de „eroii civilizatori”. Asemeni fraților cosmocratori, personajele basmelor pornesc de la un centru al lumii cunoscute, de la *axis mundi*, și descoperă treptat secretele lumii necosmicizate în care pătrund. Odată cu descifrarea acestui spațiu găsesc explicații pentru propriul lor univers.

Accidentalul, neprevăzutul, greșelile și frica fac parte din scenariul acestei descoperiri. Lumea este recreată și astfel devine comprehensibilă pentru ei. Este cunoscută prin experimentare, prin pătrunderea în Haos. În perspectiva românească, ființa „se ivește din haos și se opune acestuia.”<sup>2</sup> Se poate spune deci că „la început a fost Haosul”, sinonim cu singularitatea<sup>3</sup> Big Bang-ului creator de Univers. Acest punct din care a început totul, infinit ca densitate și infinitezimal ca volum, este căutat de personajele basmelor, care încearcă să găsească o explicație a lumii așa cum este ea și a tot ceea ce există în lume.

Acesta este universul dinafara oecumeniei, perceput ca fiind al dezordinii deoarece nu este înțeles, al timpului deformat (în care un an ține trei zile), al spațiului amenințător și al personajelor care așteaptă încă intervenția divină pentru a fi desăvârșite. Lumea de dincolo în mitologia română este o imersiune în precosmogonic, urmată de o integrare în paradisiac. Descinderile prin prăpastie, podea, fântână sau mormânt preced ascensiunile pe arbori, munți

---

<sup>1</sup>Romulus Vulcănescu, *Mitologie română*, București, Editura Republicii Socialiste România, 1987, p. 220.

<sup>2</sup>Constantin Noica, *Op. cit.*, p. 62.

<sup>3</sup> „A point of infinite density and infinitesimal volume, at which space and time become infinitely distorted according to the theory of General Relativity. According to the big bang theory, a gravitational singularity existed at the beginning of the universe. Singularities are also believed to exist at the center of black holes.” (Punct cu densitate infinită și volum infinitezimal, în care timpul și spațiul devin infinit deformat, potrivit Teoriei Generale a Relativității. Potrivit Teoriei Big Bang-ului, o singularitate gravitațională a existat la începutul universului. Se crede, de asemenea, că există singularități în centrul găurilor negre.) <http://science.yourdictionary.com/singularity>

## Incursiuni în imaginar

sau scări în împărăția de dincolo de nori. Astfel se realizează cunoașterea lumii și pregătirea tinerilor pentru asumarea sarcinii de a conduce tărâmul de la „mijloc de bine și de rău”.

Suntem călători între lumi datorită unei căutări sau unei chemări, iar „pentru fiecare dintre noi, nu numai lumea exterioară, dar și cea interioară arată în mod diferit.”<sup>1</sup> Unde credem că este localizat ținutul de dincolo ține de o „transmitere cognitivă”, istorică, înțeleasă ca „o regândire activă a tradiției, bazată pe un simplu set de reguli” dependente de comunitate și de viziunea șamanică. Faptul că, inconștient, fiecare individ gândește în cadrul unei tradiții, și este „gândit” de către ea, explică supraviețuirea credințelor. Acestea ne dau certitudinea că „orice este gândit este experimentat și că orice este experimentat are un efect asupra a ceea ce este gândit.”<sup>2</sup>

Călătoriile pe alte tărâmuri sunt forme de legitimare a lumii de dincolo și a credințelor legate de ea. Trecerea hotarului și revenirea în spațiul familiar sunt cea mai bună dovadă a existenței unei alte dimensiuni.

Voiajurile extraordinare sunt, asemenea mitului sau basmului, mijloace prin care individul își organizează viața interioară inconștientă. „Locurile ciudate, ființele stranii, probele înspăimântătoare la care sunt supuși eroii călători activează și structurează formațiunile inconștiente într-un adevărat traseu de autocunoaștere. Călătoria inițiată este corelativul obiectiv al explorării interioare.”<sup>3</sup> Drumul personajelor basmelor poate fi perceput ca o metodă prin care sunt exorcizate anxietățile și coșmarurile, monștrii întâlniți fiind personificări ale acestor neliniști. Probele ciclului de inițiere sunt un model al cunoașterii prin experimentare, similar experiențelor șamanice „în afara corpului”, acele întoarceri la 180 de grade care permit contemplarea propriului interior, a Sinelui.

„Drumul spre centru” îi poartă într-un spațiu spectral, al *intermundi*-ilor, ce se sustrage atât realității interioare, cât și celei exterioare. De aici eroii pornesc în călătoria de cunoaștere care include o coborâre în „chaotic preontological reality”<sup>4</sup>. „La început (subl. aut. – n.n.), atât în plan cosmic cât și în plan antropologic,

---

<sup>1</sup>Ioan Petru Culianu, *Op. cit.*, p. 44.

<sup>2</sup>*Ibidem*, pp. 49-50.

<sup>3</sup>Corin Braga, *De la arhetip la anarhetip*, Iași, Editura Polirom, 2006, p. 73.

<sup>4</sup>Slavoj Žižek, *Ontological Incompleteness in Painting, Literature and Quantum Theory*, EGS, 2012, [www.youtube.com](http://www.youtube.com).



## Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narative

exista o plenitudine care conținea toate virtualitățile”<sup>1</sup>, haosul, unde contrariile sunt abolite, realitatea este „androgină”, totalizatoare. Creația înseamnă scindare, ruperea „oului cosmogonic”, a *unității-totalității*.<sup>2</sup> Ea duce la constrângeri, frustrări, dar și cunoaștere din care derivă o atitudine, aceea a ordinii în conformitate cu existențialul.

Prin fapte și acțiuni, adică prin „manifestare”, prin „tensiunea dintre contrarii” existăm în Cosmos și ajungem la cunoașterea lumii și a Sinelui. Basmele sunt expresia efortului către ordine, pe care eroii tind să o impună lumii, izomorf instaurării unui centru și a unor hotare. Dincolo de limitele create se află *celălalt*, străinul, perceput ca un potențial pericol. Iar cea care îi dă dreptul la judecăți de valoare este cunoașterea, fie că e vorba de cea epistemologică sau gnoseologică. Încălcarea interdicției de a gusta din Pomul cunoașterii îl legitimează pe cel ce s-a declarat înăuntrul *ocumeniei* să încerce să cucerească ceea ce este dincolo de margini, în credința că actul său este unul civilizator. *Celălalt*, care vine de dincolo de hotarele stabilite, de pe tărâmul celălalt, este anihilat, deși „Crearea unei imagini a celuilalt implică o dedublare a sinelui și o proiecție a părții repudiate în figura celui din față.”<sup>3</sup> În aceasta rezidă dorința eroilor din basme de a ucide zmeii, întrupări fantasmaticale ale haosului care vor, la rândul lor, să își câștige dreptul la viață.

Eforturile pentru cunoașterea eului interior stau sub semnul prepoziției „întru”. Conștiința caută ordinea, deși aceasta o limitează, dar își dorește și libertatea. Prinsă între dorința de ordine și cea de eliberare de constrângeri, trebuie să se întoarcă la singurul punct ferm care i-a mai rămas, la sine. De aceea „toată cunoașterea filosofică începe cu ființa umană, chiar dacă nu e de la ea.”<sup>4</sup> Descoperirea sinelui, pentru eroii basmelor, este guvernată de conștiința faptului că existența lor este „îngrădită”, folosind expresia lui Noica. Iar basmul exprimă dorința lor de a fi „întru” ceva, parte a „prepoziției împlinirii”<sup>5</sup>, desprinși de stagnare. „Viața începe cu a fi întru”<sup>6</sup>, dar nu putem fi *întru* decât după conștientizarea propriilor noastre limite. Fără conștiința existenței a *ceva* dincolo de hotare, nu ne putem manifesta dorința de a trece pragurile. Personajele

---

<sup>1</sup>Mircea Eliade, *Mefistofel și androginul*. Traducere de Alexandra Cuniță, București, Editura Humanitas, 1995, p. 108.

<sup>2</sup>*Ibidem*.

<sup>3</sup>Corin Braga, *Op.cit.*, p. 75.

<sup>4</sup>Constantin Noica, *Trei introduceri la devenirea întru ființă*, București, Editura Univers, 1984, p. 38.

<sup>5</sup>Constantin Noica, *Sentimentul românesc al ființei*, p. 159.

<sup>6</sup>*Ibidem*.

## **Incursiuni în imaginar**

basmelor iau act de lumea de dincolo și abia apoi pornesc *întru devenire*. Dacă în haos „nimic nu este nici *pe*, nici *în*, nici *sub*, nici *cu*, nici *fără*”, „la fiecare început al lucrurilor (...) lucrează *întru*” (sublinierile aut. – n.n.)<sup>1</sup>.

Fiecare basm este afirmarea unei individualități, o călătorie ce pornește din sine spre lume și încearcă să găsească un sens sinelui și lumii. Și acest lucru nu se poate realiza decât printr-o desprindere, printr-o suspendare, o ieșire din condiția și siguranța dată de faptul de a aparține undeva, „de a fi *în* ceva”, cum spune Noica.

Discursul ontologic, în conștiința românească, face diferența între „a fi *în*” și „a fi *întru*” ceva. Individualul trebuie să se rupă de „a fi *în*” pentru a putea atinge starea de „a fi *întru*”, adică devenirea. Să te complaci *în* situația ta existențială e sinonim cu stagnarea și este modul de existență al tuturor fiilor și fiicelor de împărați care nu reușesc să treacă pragul împărăției tatălui. Ei nu-și doresc suspendarea ființei, tensiunea segregării și pericolul anihilării. Acestea sunt etapele care îi conduc pe cei ce au curajul de a-și contempla propriul interior și, prin intermediul acestuia, întreaga lume, de aici și de dincolo de hotare.

### **Bibliografie:**

- BRAGA, Corin, *De la arhetip la anarhetip*, Iași, Editura Polirom, 2006  
CULIANU, Ioan Petru, *Călătorii în lumea de dincolo*, traducere de Gabriela și Andrei Oișteanu, cu prefață și note de Andrei Oișteanu și un cuvânt înainte de Laurance E. Sullivan (în românești de Sorin Antohi), Iași, Editura Polirom, 2007  
MIRCEA, Mircea, *Mefistofel și androginul*, traducere de Alexandra Cuniță, București, Editura Humanitas, 1995  
NOICA Constantin, *Trei introduceri la devenirea întru ființă*, București, Editura Univers, 1984  
NOICA, Constantin, *Sentimentul românesc al ființei*, București, Editura Humanitas, 1996  
VULCĂNESCU, Romulus, *Mitologie română*, București, Editura Republicii Socialiste România, 1987

### **Șitografie:**

ZIZEK, Slavoj, *Ontological Incompleteness in Painting, Literature and Quantum Theory*, EGS, 2012, [www.youtube.com](http://www.youtube.com).  
<http://science.yourdictionary.com/singularity>

~~~~~

¹*Ibidem*, p. 160.

Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narative

Alexandra GRUIAN: Doctor în Filologie. Membră a Centrului de Cercetare a Imaginarului „Speculum”, Alba Iulia; Membră a Asociației Române pentru Studii Baltice și Nordice din cadrul Universității „Valahia” din Târgoviște. Colaborări la revistele: „Caietele Echinox”, „Annales Universitatis Apulensis”, „Studii și comunicări de etnologie”, „Cibinium”.

Incursiuni în imaginar



Corina Păcurar: *Twix*, lucrare în cărbune, expusă în cadrul concursului Expo Maraton, Galeria Casa Matei, Cluj Napoca, 2015

AMANTUL COLIVĂRESEI-RĂTĂCIREA ÎNTR-O LUME DESACRALIZATĂ

Aritina IANCU (MICU-OȚELEA)

Amantul colivăresei (The Widow's Lover) - Wandering in a Desacralized World

*Having a dialogue with yourself and with others, putting face to face what is known to you, identical, with what is foreign, different, is the equivalent of surpassing what Pierre Bourdieu called „own cultural field”. Is there a dialogue between us and the others, between the world of the outskirts and your own organizational culture and space? Radu Aldulescu's novel *Amantul Colivăresei* illustrates an attempt to have a dialogue between the two realities. Beyond being a space of doom, of moral disorder, the outskirts becomes a land of survival, of the conservation of inner freedom in a period when uniformization, submission represented existential norms. In contrast with other novels that follow the image of the outskirts (Groapa, Maidanul cu dragoste), Radu Aldulescu's text brings to the forefront another kind of outskirts, that of the workers of „Policolor”, „23rd August”, of the blocks of flats, „matchboxes”, where mouldy, suffocatingly small rooms are crammed, a uniformed humanity which then flows almost without stopping toward the ever-open gates of the communist factories, „small models of hell”.*

Key-words: slum/ outskirts, non-places, heterotopia, „new man”, devil

Prin lucrarea de față, propun o reinterpretare a romanului *Amantul Colivăresei*, textul lui Radu Aldulescu, din perspectiva a două elemente mitice: călătoria într-o altă lume, redescoperirea unui spațiu prin prisma unei „apocalipse din întâmplare”¹ și desacralizarea treptată a unei lumi prin invazia Răului.

Într-un interviu² acordat în „Observator cultural”, Radu Aldulescu, vorbind despre gradul de participare a romancierului în „mecanismul acesta al facerii”, pleda pentru „o implicare totală, periculoasă și grea”, asemănătoare unei coborâri în abis, fără a avea certitudinea revenirii la suprafață. E o formă de a se dezice de atitudinea scriitorilor care, în opinia lui Aldulescu, se ascund în spatele unor noțiuni precum textualism, postmodernism, pentru a-și masca incapacitatea de a-și iubi personajele, de a se îndepărta de sine (o formă de egoism/narcisism literar) :

¹ Ioan Petru-Culianu, *Călătorii în lumea de dincolo*. Traducere de Gabriela și Andrei Oișteanu. Prefață și note de Andrei Oișteanu, Iași, Editura Polirom, 2002, p. 209.

² Doina Ioanid, *Romanul ca o piesă de compoziție*, în „Observator cultural”, București, Anul XII, serie nouă nr.354 (612), 16-22 februarie 2012

Incursiuni în imaginar

„Scriitorul român nu știe să se apropie de personaje, nu știe să facă personaje. Atunci face textualism sau postmodernism.(...) Romancierul trebuie să se implice. E o implicare totală, periculoasă și grea. E ca și cum te-ai coborî într-un abis, ca să găsești ceva și nu mai știi dacă te întorci la suprafață. Urmează apoi momentul de detașare totală de toată lumea aia, pentru a o observa așa cum este. Așa cum face și preotul, care se implică total față de păcatele celor care se spovedesc, dar se detașează total de ele, când le spune că trebuie să se dezică de tot. Cam asta e, în principiu, despre mecanismul ăsta al facerii”¹.

Amantul Colivăresei, al doilea roman al scriitorului publicat în 1994 la Editura Nemira, nu este doar un text al marginalizaților, al celor refuzați de societate, al scursurilor umane, este și „o cronică indirectă, filtrată prin destine, o cronică vie”² a unei perioade sumbre, în care individul strivit sub bocancul unui regim politic absurd încerca să găsească modalități de supraviețuire. Însuși scriitorul afirma în interviul menționat la începutul acestei lucrări că pentru o astfel de interpretare a textului său optează și el. Dincolo de intenția autorului formulată explicit, *Amantul Colivăresei* readuce în atenție o lume marginală, suculentă, prezentată în diferite orașe, dar păstrându-și specificul. Romanul lui Radu Aldulescu mustește de viață, una necosmetizată, uneori prea dezgolită de pudoare, prea erotizată, dar în același timp autentică prin brutalitatea acestei expuneri indecente. Romancier „cu călcătură grea și stil inconfundabil”³ își pune amprenta asupra lumii pe care o creează, textul desfășurându-se pe spații ample într-un ritm narativ alert și pe mai multe „voci”.

În ciuda acestei aparente dezordini, fâșiile de viață se leagă într-un tot unitar, romanul este coerent și imaginea de ansamblu devine treptat vizibilă. Textul poate fi trecut și printr-o altă grilă de lectură dacă e încadrat în genul literar „peregrinație cu sensul de hoinăreală sau rătăcire, mai curând decât pelerinaj”⁴. Dimitrie-Mite Cafanu este protagonistul, cel care, potrivit autorului însuși, trage după sine toate celelalte personaje: „Povestea lui trage după ea alte povești”⁵. Stațiile

¹*Ibidem*, p. 18.

²*Ibidem*.

³ Daniel Cristea- Enache, *Viață de câine*, în „România literară”, București, An. XXXIX, nr.24, 22 iunie 2007, p.11.

⁴ Ioan Petru-Culianu, *Op. cit.*, p. 163.

⁵ Doina Ioanid, *Romanul ca o piesă de compoziție*, în „Observator cultural”, București, nr. 612, 17 februarie 2012, p. 18.

Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

în care oprește personajul sunt tot atâtea imagini ale unei lumi care își pierde treptat coerența și individualitatea, care se desacralizează, fiind pusă sub semnul Fiarei. Diavolul, maestru al deghizărilor, își întinde stăpânirea peste „carcasa materială”¹ a universului nostru.

În *Noi și Ceilalți*, Tzvetan Todorov² propune o clasificare a călătorilor din secolele XIX și XX (zece portrete): **asimilatorul, profitorul, turistul, impresionistul, asimilatul, exotul, exilatul, alegoristul, deziluzionatul, filosoful**. Mite Cafanu nu se încadrează în niciuna din aceste categorii, călătoria este pentru el o formă de supraviețuire, dar și de revoltă, o „apocalipsă din întâmplare”.

Rătăcirile personajului, fuga lui, e doar aparent fără sens și e în strânsă legătură cu dorința sa de a se îndepărta de lumea putredă din care a evadat, de a nu se mai întoarce în interiorul unei familii cu exigențele ei constrângătoare, cu falsele valori și pudori. De aceea, atunci când Bojnorică îi propune să meargă în București la ai lui, răspunsul e unul categoric negativ. Georgiana Sârbu, în *Istoriile periferiei*, vedea în acest vagabondaj al personajelor lui Aldulescu „o profesiune de credință”³, iar în Mite pe unul dintre „vagabonzii care nu mai vor să intre în sistem”⁴. În această autoexilare autoarea lucrării menționate anterior identifica mai multe etape, în jurul acestora construindu-se întregul roman: „un soi de nomadism, alături de Bojnorică”⁵, apoi „masca normalității, când și-a ocupat garsoniera”⁶ și în final „supraviețuirea fără să muncească”⁷. Unul dintre episoadele esențiale în evoluția personajului și pe care Georgiana Sârbu nu-l rupe ca secvență distinctă este căsătoria acestuia într-un sat de pe drumul Olteniței cu nume comic, Perțihani. Aici intră în scenă singura divinitate care tronează peste această lume: Diavolul. E o apariție plină de forță, care conturează un spațiu al decăderii morale, al prăbușirii.

¹ Denis de Rougemont, *Partea diavolului*. Traducere de Mircea Ivănescu, București, Editura Humanitas, 2006, p. 25.

² Tzvetan Todorov, *Noi și ceilalți. Despre diversitate*. Traducere de Alex. Vlad, București, Editura Institutul European, 1999, pp. 464-465.

³ Georgiana Sârbu, *Istoriile periferiei. Mahalaua în romanul românesc de la G.M. Zamfirescu la Radu Aldulescu*, București, Ed. Cartea Românească, 2009, p. 66.

⁴ *Ibidem*, p. 66.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

Incursiuni în imaginar

Destinul personajului trebuie permanent raportat la această realitate pusă sub semnul „Fiarei” și coborârea lui în lumea aparent infernală a mahalalei ca formă de supraviețuire, de rezistență.

Spre deosebire de celelalte romane care urmăresc imaginea mahalalei (*Groapa*, *Mădanul cu dragoste*), textul lui Radu Aldulescu aduce în prim-plan o altfel de mahala, a muncitorilor de la „Policolor”, „23 August”, a blocurilor „cutii de chibrituri”, unde se înghesuie în camere igrasioase, mici până la sufocare, o umanitate uniformizată care apoi curge aproape fără oprire spre porțile mereu deschise ale fabricilor și uzinelor comuniste, „machete ale infernului”.

Marc Augé, în lucrarea sa *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*¹, teoretizează două concepte: **non-place** și **place**. Dacă locul (place) este identitar, are istorie și devine suportul unor relații, non-locul (non-place) este produsul supermodernității, este un spațiu care nu-ți aparține și căruia nu-i poți aparține, prin care doar treci, dar de care nu ești legat afectiv. Intrarea într-un non-loc echivalează cu renunțarea la identitate, cu însingurarea, cu uniformizarea:

„În spatele halelor se întindea domeniul triajului de marfă, cu vagoane ciocolatii lunecând zi și noapte pe cocoașă ca niște sănii enorme, strângându-se în spatele locomotivelor în garnituri printre care mișună **gândacii de colorado** (subl. ns.-M. A.): manevranții, lăcătușii, acarii, sabotorii ce-și sabotează brațele lungite până la genunchi sub greutatea sabotajilor, toți în ilice portocalii îmbrăcate iarna peste pufoaică și vara peste busturile lor slabe și prăfuite, risipiți și adunați și iar risipiți de vocea nazală reverberând în diafragma megafoanelor agonia unui joc mecanic defect scuișând monezi sub lovituri furioase de pumn, de acolo viscolul aduce în curtea depoului stoluri răzlețe de gemete, iar sirena le soarbe pentru o clipă vuind prelung și trist, a despărțire, ca sirena unui vapor depărtându-se de cheu fantomatic”².

Fragmentul citat din *Sonata pentru acordeon*, primul roman al lui Aldulescu, poate fi interpretat ca o descriere a unui non-loc: „gândacii de colorado”, o metaforă pentru o umanitate decăzută și aruncată într-o uniformizare alienantă, se pierd într-un joc mecanic, într-un spațiu al fluxului continuu. Asemenea imagini se regăsesc și în *Amantul Colivăresei*, nu numai în descrierea fabricilor, uzinelor, dar

¹ Marc Augé, *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, London, Verso, 1995.

² Radu Aldulescu, *Sonata pentru acordeon*, București, Ed. Albatros, 1993, p. 89.

Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

și în surprinderea cartierelor muncitorești care nu se mai construiesc în zona periferiei, ci mușcă din centrul condamnat la demolări brutale. Alienarea lumii este surprinsă și prin pierderea centrului, prin uniformizarea vizuală, datorită planului măreț de modernizare: construcțiile cu identitate sunt înlocuite de griul blocurilor din beton, în care se înghesuie o umanitate dezorientată:

„Până să apuce să-l vadă [planul de demolări] (subl. ns.-M. A.), un funcționar pe care-l socoti demn de toată încrederea i-a explicat cum că planul acela e departe de a fi într-un totuș pus la punct, deoarece intervin modificări de la o zi la alta, priorități, acum se va începe de la **centru spre periferii**, (subl. ns.-M. A.) așa încât să nu se mai aștepte în niciun caz peste un an (...) Al doilea val care să treacă pe acolo, e de așteptat peste cel puțin cinci ani. Dar tot atât de bine pot trece și zece, și cincisprezece... Cincisprezece ani ar fi termenul maxim. Atunci vor fi numai blocuri. Atunci **se va fi stârpit** (subl. ns.-M. A.) tot ce-i casă cu curte și puț în curte și câine pe sarmă și găini și porc și așa mai departe. Nu va mai exista așa ceva în orașul ăsta și probabil că nicăieri în țară, pentru că asta-i linia”¹.

Interesant e că personajul principal nu are premisele unui destin care să se consume într-o asemenea lume abrutizată, dar preferă acest traseu existențial cuminenței unei vieți așezate în care „tăticuțul nostru” „te bagă la facultate” sau te pune într-un post călduț.

Banalul conflict între generații, apărut în perioada adolescenței, se concretizează în cazul personajului principal în forma aceasta de abandonare într-o lume „subterană”. Grigore Cafanu, ștabul provenit din acest mediu, ajunge să fie iritat de el, de lumea pe care o înglobează. Cufundarea fiului în lumea din care provine tatăl e poate o întoarcere la origini, dar pentru directorul ziarului „Zori Noi”, pentru viitorul subministru, e o degradare, o involuție. De aici până la renunțarea la fiul rădăcitor e doar un pas:

„El nu-și prea cunoaște vecinii de pe stradă. Ei îi spun să trăiești dom Cafanu, când se întâmplă să iasă fără mașină. Le răspunde la salut, pe unii îi știe din vedere. Mai toți sunt și arată a oameni de cu totul altă condiție și, pe urmă, el e ocupat până peste cap, până într-atât încât nici familiei nu-i poate acorda cine știe ce din timpul său. Pe copiii lor poate îi știe mai bine, mai vin pe la aniversările fiilor lui. Vin mulți atunci, aproape toți jerpeliți, te și sperii cât sunt în stare să bage în ei,

¹ Idem, *Amantul Colivăresei*, p. 77.

Incursiuni în imaginar

ca niște câini, fără să salte nasurile din farfurii până le lasă curate. Pe Grigore Cafanu aproape că-l întristează, dar mai degrabă îl irită, fiindcă-i aduce aminte de copilăria lui, iar lui nu-i stă capul la aduceri aminte”¹.

Mite „se aruncă” în lumea din amintirile tatălui și ca un adevărat picaro o explorează. Sala mizeră de box din Calea Dudești este locul în care personajul apare în ipostaza învingătorului; meciul cu Mugur Cocârlatu evidențiază talentul și forța tânărului de cincisprezece ani pentru care sportul devine o supapă, o formă de defulare. Dar acest culoar promițător pentru Mite se închide din momentul în care Meșteru Gheza și frații Cocârlați cer azil politic în RFG. Pentru protagonistul romanului e deja prea târziu, e mereu prea târziu, nici aici, nici „dincolo”, nu există un tărâm al făgăduinței, se lasă împins înaintea îmbrățișând optica specifică periferiei: „regulându-i pe toți cei care vroiau să-l reguleze” și refuzând „să se lase încălecat”².

Următoarea stație, în parcursul personajului este „Policolorul”. Inițial, doar menționat, acest episod se dilată spre finalul romanului și reîntregește imaginea lacunară a biografiei personajului. Foarte tânăr, cu puterea unui adevărat Hercule, amintind de personajul lui Vasile Voiculescu, Zahei Orbul, Mite ridică cantități imense de sodă caustică, se lasă otrăvit în acest mediu toxic cu inconștiența specifică vârstei: „El avea nouăsprezece ani și îl chema Mite Cafanu, el răsturna și iar ridica, scutura două sute de kile de sodă cum ai scutura o zdreanță de praf. Ca și ursul el se lupta cu butoaiele, într-un ritual îndelung al încordării, ceasuri în șir, se îmbrățișa și se morfolea și se tăvălea cu zece butoaie de sodă la rând, asta-i porția pentru un bazin de leșie de sodă”³.

Salonul Alb, laboratorul secției de Rășini, este locul în care muncitorii se întâlnesc pentru a mânca și pentru a-și îneca amarul în băutură. Lumea aceasta este una a aburilor de alcool metilic, a scandalurilor amoroase care se consumă în văzul tuturor și care se finalizează cu devastarea unei întregi încăperi, cu denunțarea și chiar cu închiderea „violatorului”. E greu să evadezi din această mizerie și asta impune uneori măsuri extreme. Reli, laboranta îndrăgostită de Gică Bălașa, un bărbat cu mult mai în vârstă și cu familie la care nu este dispus să renunțe, îl denunța la miliție pentru viol. Numai așa poate ieși din această relație bolnăvicioasă și se poate răzbuna pe

¹*Ibidem*, p. 11.

²*Ibidem*, p. 64.

³*Ibidem*, pp. 322-323.

Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

incapacitatea bărbatului de a lua o decizie. Pe același Gică Bălașa îl regăsim în ipostaza de borfaș descurcăreț care vinde salamuri sustrate de la locul de muncă, „abatoru ăla nou din Glina”. Nu e singurul care face contrabandă. Există o serie întreagă de indivizi care supraviețuiesc astfel, sunt un produs al unui sistem în care se poate vinde orice pentru că se cumpără orice. La un moment dat, chiar personajul principal, pentru a-și astâmpăra foamea, vinde la suprapreț un săpun adus de Nicușor din străinătate.

O altă „colonie penitenciară”¹ în care personajul se simte cu adevărat sufocat este unitatea din Moșneni, unde „asista de-acum la propria-i piere, la cinci sute de kilometri de orașul tinereților sale prăduite”². Se autoexilează, taie orice punte de comunicare cu familia într-un gest de revoltă înăbușită, ștergându-și din memorie toată lumea lor. E în acest gest resimțită toată nemulțumirea celui abandonat, a celui pentru care nu se intervenise, deși se putea. Nu întâmplător, destinul protagonistului se intersectează cu cel al fiului unuia dintre subordonații tatălui său, ajuns locotenent datorită părintelui care se zbatuse pentru copii și „îi băgase” pe toți la facultate, ajutându-i ulterior să ocupe posturi călduțe. Atitudinea fotografului Mandache (tatăl locotenentului Mandache) este o replică în roman la modul în care înțelege Grigore Cafanu, unul dintre puținii nomenclaturiști cu „principii”, să-și ajute fiii.

Refuzul de a munci, de a-și face norma zilnică, atrage nemulțumirea celorlalți soldați nevoiți să lucreze în locul lui. „Un parazit” ursuz, aproape depresiv, Mite nu mai este dispus să muncească și din cauza aceasta este marginalizat de ceilalți. De data aceasta colectivitatea, lipsită de identitate concretă (desemnată printr-un „ei” echivoc), este percepută ca o amenințare:

„Însă odată nimerit acolo, nimic din ce învățase de timpuriu, înfruntând atâtea vicisitudini cu un curaj de o dezinvoltură nebună, nimic nu-l mai putea ajuta. În sfârșit, îi era limpede că ei (subl. ns.-M. A.) vor să-l termine. Fără îndoială că vor reuși”³.

Lovește și umilește un superior, pe caporalul Septimiu, care de teama unei anchete ține sub tăcere acest episod. Este mutat de locotenentul Iulian Mandache la cărămidăria de la Vezurolă. Înainte de această schimbare primește vizita Colivăresei, ca o promisiune a salvării, a evadării:

¹ Daniel Cristea-Enache, *Op. cit.*, p. 11.

² Radu Aldulescu, *Op. cit.*, p. 70

³ *Ibidem*, p. 70.

Incursiuni în imaginar

„Știa cine-l așteaptă. Poate că tot ce-i acum pe cale să se năruie va reîncepe să se adune și să se lege. Ea îl ajutase și altă dată. Ba în tot răstimpul de când o cunoscuse îi înlesnise fuga, cu o fâlăire îndoliată scoțându-l din mâinile **celor care voiau să-l răpună. Râsul ei reușise să rupă spaima pentru o vreme** (subl. ns. –M.A.)”¹.

Râsul femeii, un adevărat laitmotiv al romanului, reluat simbolic în momentele cheie ale vieții, este „sfidător prin vitalitate față de orice convenție apăsătoare”². Acest episod rămâne cel mai luminos din întregul roman și amestecul de tandrețe aproape maternă, dar și de dorință chinuitoare scoate în evidență unicitatea Colivăresei în seria cuceririlor lui Mite:

„Ea îl mângâia pe frunte ca o mamă și el îi săruta mâna de mamă și o săruta pe frunte ca pe un copil, dorind-o în același timp, sorbindu-i chipul curat și strălucitor ca o monedă nouă, plin de trupul ei curat și frumos de care n-ajunsesese încă să se sature, cotrobăind furibund prin trupurile tuturor femeilor ce-i ieșiseră în cale, tot mai grăbit și mai disperat, pe măsură ce se irosea nemaigăsind-o. Ea era mama și copilul acestui tată istovit, răscolind pentru ea prin slinul lumii întregi”³.

Cărămidăria Viezuroaiei, izolată în pădure la treizeci de kilometri de orice așezare, fusese anterior venirii soldaților o închisoare și reprezintă ceea ce Michel Foucault numea, în *Of other spaces: utopias and heterotopias*⁴, **heterotopie de abatere** (unde sunt izolate persoane al căror comportament este deviant în raport cu media sau cu standardul cerut). De la deținuții care trecuseră pe acolo rămăsese dormitorul-hangar cu paturi de fier suprapuse și bine înfipte în ciment. Neoficial, era un batalion disciplinar prin „stahanovismul normelor de care depindeau permisiile, iar de permisiile depindeau trup și suflet”⁵ cei condamnați la izolare. O specie aparte rămâne Mite, care își economisește toți banii nu pentru a ieși din cărămidărie, ci pentru a-i plăti pe ceilalți să-i facă normele. Giani Bojnorică, „un alt om fără căpătâi”⁶, orfan abandonat într-o casă de

¹*Ibidem*, p.84.

²Ștefan Borbely în volumul Ion Pop (coord.), *Diționar analitic de opere literare românești*. Ediție definitivă, Cluj, Editura Casa Cărții de Știință, 2007, p. 27.

³ Radu Aldulescu, *Op. cit.*, p. 89.

⁴ Michel Foucault, *Of other spaces: utopias and heterotopias*, web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf.

⁵*Ibidem*, p. 109.

⁶ Ion Pop, *Op. cit.*, p. 27.

Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

copii constănțeană, va deveni un adevărat partener de călătorie printr-o lume în derivă. Nevoit să supraviețuiască și obișnuit să găsească calea cea mai ușoară (orfelinatul este în acest sens o școală dură), Giani face bani din marfa pe care o aduce în cărmidărie și o revinde soldaților: țigări, dulciuri și chiar o prostituată, Bica Șchioapa. Catalogată drept „tipul prostituatei generoase cu spirit de aventură”¹ aceasta rupe monotonia din viața soldaților. Imaginea grotescă a șirului de soldați cu gamele în mâini din fața cortului, bordelul improvizat unde este „cazată” aceasta, rămâne emblematică pentru universul lui Bojnorică. După încheierea stagiului militar al celor doi bărbați, Bica refuză să-i însoțească și se reîntoarce la omul ei, un miner din Valea Jiului. Vagabondajul femeii are regulile lui: după fiecare rătăcire e absolut necesară o întoarcere. Nu e foarte clar dacă purgatoriul femeii e perioada în care reintră în „normalitatea” unei vieți de familie, care respectă regulile sociale, sau intervalul în care se pune „în slujba” altora, oferindu-și trupul și cerând ca plată semnătura fiecărui client pe piciorul din lemn.

După încheierea stagiului militar, destinul lui Mite se împletește cu cel al lui Giani Bojnorică, devenit un ghid prin lumea interlopă de pe litoral: „(...) încă nu aveau curajul să o ia fiecare pe drumul lui”². Litoralul este într-o perioadă moartă, nu mai seamănă cu cel pe care îl evoca Bojnorică și în scurt timp cei doi își cheltuiesc toți banii. Cea mai mare parte o folosesc pentru a-și umple stomacul devenit un sac fără fund în timpul unui adevărat ospăț pantagruelic. Accentul pus pe nevoile fiziologice subliniază o coborâre în animalitate a personajelor o cădere/decădere: „(...) căderea este simbolizată prin carne, fie prin carnea care se mănâncă, fie prin carnea sexuală, marele tabu al sângelui unificându-le”³. De aceea, tot în acest mediu dezinhibat, Radu Aldulescu abordează și problema homosexualității privită inițial ca o formă profitabilă de prostituare. Această „șansă” nu le „surâde” celor doi aventurieri, pentru că nu apar „clienții” străini interesați de o asemenea marfă. Într-o scenă în care violența și sexualitatea devin complementare este prezentată apropierea fizică dintre cei doi aventurieri cu sublinierea că pentru Aldulescu „homosexualitatea nu este o opțiune, un instinct (...), ci rezultatul constrângerilor mediului”⁴. Și în această relație Mite continuă să

¹ Georgiana Sârbu, *Op. cit.*, p. 176.

² Radu Aldulescu, *Op. cit.*, p. 125.

³ Gilbert, Durand, *Structuri antropologice ale imaginarii. Introducere în arhitectonologia generală*. Traducere de Marcel Aderca. Prefața și postfața de Radu Toma, București, Editura Univers, 1977, p. 144.

⁴ Georgiana Sârbu, *Op. cit.*, p. 176.

Incursiuni în imaginar

joace rolul dominatorului prin atitudinea pe care o are, prin violența verbală și fizică la care îl supune pe Bojnorică și care se va regăsi ulterior și în prima noapte petrecută cu Nora. O altă apariție feminină, Atenuța, acrobata de circ cu o existență aparent banală, pare inițial o victimă a celor doi pierde-vară, dar ulterior se dovedește manipuloare, îi folosește pentru a-și satisface propriile perversiuni. Nevoiți să părăsească acest „cuibușor de nebunii” din cauza intervenției autorităților, ajung din nou pe drumuri, niște fugari lipsiți de sens și de perspective.

Odissea celor doi se încheie brusc, când, tentați de perspectiva unei vieți îmbelșugate fără niciun efort, ajung să se căsătorească cu două surori dintr-un sat de pe drumul Olteniței. Târâți în această groapă a Diavolului, „împotmolii” aici, cei doi se înstrăinează și, cu toate că destinele lor se mai intersectează sporadic, o apropiere reală nu mai este posibilă, pentru că odată cuibărită, „spurcăciunea” roade încet și sigur trupul și mintea celui devenit victimă. Ceea ce particularizează casa din Perțihani este mirosul puternic „care te scotea din minți(...) a pucioasă și a fum de balebă uscată arsă mocnit”¹, semn evident al Răului, pentru că deosebirea dintre Paradis și Iad „este puternic olfactivă, fiind exprimată prin opoziția senzorială dintre mireasmă și miasmă”². Ipoteza existenței unui Diavol proteic, care se camuflează „în spatele propriei sale imagini”³ este susținută și de Bojnorică: „Satan își trage vлага luând fel și fel de înfățișări, e altul și altul, mereu altul ori ți se pare, fiindcă El e mereu același, îți stă mereu în ochi și nu știi de unde să-l iei și nici nu-l vezi, până într-atât știe să se ascundă, încât te face să crezi că nici nu există, unde-i?”⁴ Dacă Mite, simțind „fisura”, se desprinde mai repede, evadarea cumnatului este târzie și efectele sunt dezastruoase și ireversibile. Asocierea cu răul continuă și după ieșirea din Perțihani, Bojnorică ajungând să lucreze la Porcăria din Pantelimon. Descrierea acestui spațiu infernal este o trimitere transparentă la realitatea umană (prin comparație), în care ființele îndobitocite de o senzație de foame continuă, se calcă în picioare, se luptă pentru supraviețuire. Imaginea creată dă impresia de „viermuială” seamănă izbitor cu un alt moment din roman, când personajul, împins de o

¹ Radu Aldulescu, *Op. cit.*, p. 173.

² Ioan Petru Culianu, *Op. cit.*, p. 276.

³ Denis de Rougemont, *Op. cit.*, p. 15.

⁴ Radu Aldulescu, *Op. cit.*, p. 199.

Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

senzație acută de foame, stă la coadă (omniprezenta coadă din perioada comunistă) într-o patiserie, „vânând” o bucată de plăcintă:

„Ba-i un animal mai dat dracului decât oricare pe lumea asta. La mâncare adică, el trebuie să stea cu bâta lângă ei pentru ca cei mai puternici să nu-i lase flămânzi pe cei mai slabi. E mare aglomerație aici ca și la pușcărie, ca și-n spitale unde dorm doi-trei într-un pat și ca și-n cazărmi și apartamente confort înjosit, cel mai de jos adică, și degeaba că porcii mai suportă și ei mai înghesuiți, oricum trebuie să-i muți de colo colo la ora mesii, să-i separi să nu se-ncaiere, și dacă nu prea ai cum și nu prea ai unde, în afară să te cocoșezi pe roabă și găleată, trebuie să-ți mai faci de lucru și cu bâta. Poate unde-i dat spurcăciunii, care intră-n el aproape tot atât de repede ca-n om”¹.

Îl regăsim pe Mite de aproape doi ani angajat la Uzina „23 August”, reluându-și masca normalității. Pentru o fire care se recunoaște incapabilă să se fixeze undeva, să prindă rădăcini, este o perioadă foarte lungă, dar motivele sunt foarte simple prin superficialitatea lor: apropierea de casă, comoditatea. Tot ca o tentativă de integrare prin acceptarea normelor sociale, poate fi considerată și încercarea sa de a-și face o familie cu Norica. Strungărită de undeva din Moldova, tână se lasă agățată cu replici infantile, de „golănaș” lipsit de inventivitate. Este limbajul fantelui de mahala, obișnuit cu succesul pe care îl are în fața femeilor. Personajul este totuși conștient de imbecilitatea replicilor sale, iar fata pare inițial lipsită de interes, chiar deranjată de insistența lui. „A doua zi dimineată, n-avea să-și mai amintească decât că a acostat—o în felul cel mai idiot cu puțință: ce mănânci păsărel de ești așa de frumos? A fost tot ce a putut scoate din el în secunda aia”². Îl urmează totuși pe acest străin până în garsoniera lui insalubră și se instalează cu naturalețe în acest spațiu. Dimitrie Cafanu cochetează cu ideea căsătoriei și Norica pare o perioadă capabilă să umple golul lăsat de Colivăreasă. Disparația ei misterioasă (pleacă la părinți pentru a aranja detaliile căsătoriei) nu este urmată de încercarea bărbatului de a o recupera. Lipsa aceasta de curiozitate, absența unei inițiative par inexplicabile. În acest episod narativ este integrată și o descriere a marilor uzine, care nu se închid niciodată, înghițind permanent în „pânțele” lor sute de muncitori care lucrează în trei schimburi. O

¹*Ibidem*, pp. 197-198.

²*Ibidem*, p. 189.

Incursiuni în imaginar

lume a mizeriei, a „urâteniei industrializate”¹, a salopetelor nespălate luni de zile (un non-loc) este pusă sub lupă.

Rămas accidental fără serviciu, Mite se declupează, se rupe de realitate și încearcă să supraviețuiască cu resurse minime. „O greață” generală pune stăpânire pe el și îl împinge în afara oricărui sistem. Ajunge să ducă la nivel de artă această formă de supraviețuire: „Trecu astfel vreme multă și încă trecea, iar el continua să se perfecționeze în acest soi de știință de a te rezuma la mai puțin decât strictul necesar”². Nicolae Manolescu asociază imaginea personajului cu cea a „parazitului perfect” negându-i revolta:

„Însă el nu e un revoltat, ci un nesupus din instinct, care nu are nimic de-a face cu **o societate care, în definitiv, îi tolerează destul de nepăsătoare ieșirea din rând. Nu e niciodată condamnat pentru parazitism**, (subl. ns.-M. A.)deși e parazitul perfect, care refuză munca, practică doar la ananghie și doar până când mult-puțina agoniseală îi permite să trăiască din nou fără să facă nimic”³.

În ceea ce privește atitudinea societății față de parazitismul personajului, aceasta nu este tolerantă decât aparent și temporar. După o perioadă de izolare, de ieșire din toate mecanismele sociale, Mite este „reintegrat” în sistem fiind închis pentru că nu mai are de mult timp un loc de muncă. „Tot acolo era și-n 83, își amintea Dimitrie Cafanu (Mite), care și ăsta nimerise acolo dintr-o razie a miliției, aflându-l de ani de zile neîncadrat în câmpul muncii și corespunzând decretului respectiv cu pedeapsă de la trei la șase luni(...)”⁴. Societatea nu e deloc indiferentă, ea pedepsește individul. Sub masca vigilenței se ascunde un regim perfid, care nu-și lasă cetățenii să vagabondeze, să se desprindă în vreun fel.

Delirul acestei lumi puse sub semnul înșelător al Răului este surprins în imaginile din ultimele pagini ale romanului: demolarea unui întreg cartier care, furibund, își trăiește ultimele clipe, un trecut șters fără regrete, fără remușcări de oamenii periferiei care distrug inconștienți, cu indiferență și cu încultură case, valori, tradiții. Mișcarea mahalalei spre centru este violentă, periferia ajunge „să muște” cu răngi și apoi „să ronțăie” cu colții buldozerelor un centru

¹ Georgiana Sârbu, *Op. cit.*, p. 63.

² Radu Aldulescu, *Op.cit.*, p. 356.

³ Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești, Ed. Paralela 45, 2008, p. 1046.

⁴ Radu Aldulescu, *Op. cit.*, p. 413.

Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

care își trăiește ultimele clipe de viață. Această direcție îi este imprimată de mâna atotputernică a sistemului politic, mișcarea nu mai este o alegere, ea este impusă. Lipsiți de „sentimentul responsabilității morale, deci de sentimentul culpabilității lor”¹ oamenii sunt agenți ai Răului. Distrugerea Așezămintelor Brâncovenești seamănă cu o scenă de tortură, în care cel schingiuit, mutilat este trecutul:

„Pe 7 mai 1984 am intrat în Așezămintele Brâncovenești cu răngi și furnicați de frenezia distrugerii. Am scos mai întâi ușile din balamale și tocurile ferestrelor, după ce am spart geamurile, **am smuls** din ziduri pervazele și ușorii și pe urmă **am jupuit** (subl. ns.- M.A.) de pe pereții laboratoarelor, băilor și culoarelor pogoane de faianță ce putea fi folosită ca și nouă, din care o parte am reușit să o vindem(...)”².

Marea demolare continuă violentă, neiertătoare pentru a face loc Nimicului care se camuflează în forma iluzorie a blocurilor „cu paliere lungi ca la spital și ciment și linoleum pe jos și pereți din prefabricate de beton”³. În această imagine apocaliptică există și încercări de rezistență: o fostă proprietară mărturisește că a făcut poze întregii case, din dorința de a păstra, măcar în felul acesta, contactul cu un loc care-i oferă identitate, cu un centru spiritual.

Finalul romanului polifonic amestecă vocile, împletește destinele personajelor, le suprapune până la confuzie. Individualul face loc vocii colective, corul acoperă solistul. Deasupra tuturor, pare să troneze El, Diavolul... Și totuși, în acest vârtej, în acest „vuiet apocaliptic” se aude râsul eliberator al Colivăresei ca promisiune a salvării, a supraviețuirii.

Bibliografie:

- ALDULESCU, Radu, *Amantul Colivăresei*, Iași, Editura Polirom, 2013
ALDULESCU, Radu, *Bucureștiul meu*, în „România literară”, București, Anul XLIII, nr. 26, 16 iulie 2010
ALDULESCU, Radu, *Sonata pentru acordeon*, București, Editura Albatros, 1993
ALDULESCU, Radu, *Istoria eroilor unui ținut de verdeță și răcoare*. Ediția a II-a, București, Editura Cartea Românească, 2007
AUGE, Marc, *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, London, 1995

¹ Denis de Rougemont, *Op. cit.*, p. 52.

² *Ibidem*, p. 411.

³ *Ibidem*, p. 418.

Incursiuni în imaginar

- CRISTEA-ENACHE, Daniel, *Viață de câine*, în „România literară”, București, Anul XXXIX, nr.24, 22 iunie 2007
- CULIANU, Ioan Petru, *Călătorii în lumea de dincolo*. Ediția a III-a. Traducere de Gabriela și Andrei Oișteanu. Prefață și note de Andrei Oișteanu. Cuvânt înainte de Lawrance E. Sullivan, Iași, Editura Polirom, 2002
- DE ROUGEMONT, Denis, *Partea diavolului*, București, Editura Humanitas, 2006
- DURAND, Gilbert, *Structuri antropologice ale imaginarului. Introducere în arhitectologia generală*. Traducere de Marcel Aderca. Prefața și postfața de Radu Toma, București, Editura Univers, 1977
- FOUCAULT, Michel, *Of other spaces: utopias and heterotopias*, web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf.
- IOANID, Doina, *Romanul ca o piesă de compoziție*, în „Observator cultural”, București, Anul XII, serie nouă nr.354 (612), 16-22 februarie 2012
- MANOLESCU, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești, Ed. Paralela 45, 2008
- POP, Ion (coord.), *Dicționar analitic de opere literare românești*. Ediție definitivă. Cluj, Editura Casa Cărții de Știință, 2007
- ROTARU, Ion, *O istorie a literaturii române*, vol 6, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001
- SĂRBU, Georgiana, *Istoriile periferiei. Mahalaua în romanul românesc de la G.M. Zamfirescu la Radu Aldulescu*, București, Ed. Cartea Românească, 2009
- SEGALIN, Martine, *Sociologia familiei*. Traducere de Mihai Dos, Alexandra-Maria Chișcu și Giuliano Sfichi, Iași, Editura Polirom, 2011
- STĂNCIULESCU, Elisabeta, *Sociologia educației familiale*, Iași, Editura Polirom, 1997
- ȘTEFĂNESCU, Alex, *Istoria literaturii române contemporane 1944-2000*, București, Editura Mașina de scris, București, 2005
- TODOROV, Tzvetan, *Noi și ceilalți*, Traducere de Alex. Vlad, București, Editura Institutul European, 1999
- ZAMFIR, Mihai, *Un Celine local*, în „România literară”, București, Anul XXXIX, nr. 9, 3 martie 2006

~~~~~

**Aritina MICU:** Doctorandă și asistent bursier, Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia. Profesor titular de Limba și literatura română la Liceul Teoretic „Brassai Samuel” Cluj-Napoca. Membră a Centrului de Cercetare a Imaginarului „Speculum”. Articole publicate în volumele unor conferințe naționale și internaționale precum Globalization, Communication, Context, Interdisciplinarity, Intercultural Dialogue and National Identity; Literature, Discourse and Multiculturale Dialogue.

## FROM JERICHO TO ARGEȘ, DEVA, DYNAS EMRYS, AND SURAMI: THE MYTH OF CONSTRUCTION BETWEEN CURSE AND SACRIFICE

Emilia IVANCU, Tomasz KLIMKOWSKI

De la Jericho la Argeș, Deva, Dynas Emrys și Surami: Mitul creației între blestem și sacrificiu

*The present article aims at a comparative analysis amongst four legends constructed around the same myth i.e. the myth of construction that requires a sacrifice: the Romanian ballad about the construction of the monastery in Argeș, Wallachia, the Hungarian ballad about the construction of the fortress of Deva in Transylvania, Romania, the Welsh legend of Dynas Emrys and the Georgian legend about the construction of the Surami fortress. Each of the four versions brings forth a certain particularity: the paradox of walling in a woman and her child for a church in the Romanian ballad, the burning of the woman, and then her ashes walled in in the Hungarian version, the avoiding of the sacrifice in the Welsh legend, and the transformation of the sacrifice into self-sacrifice in the Georgian one. Moreover, through a comparative analysis of different versions of the Bible, we shall emphasise the importance of the building of the city of Jericho, the relevance of curse and sacrifice around it as both a source and a propagation of the myth. For our research, we shall use the methodology devised by Mircea Eliade in his book about the myth of sacrifice (Meșterul Manole. Studii de etnologie și mitologie, 2007), as well as the works of Professor Trumbull, The Threshold Covenant (1896) and The Blood Covenant (1898). One of the main conclusions of our article is that nothing built by man has a soul, and that can only last if it only acquires a soul. Hence the sacrifice that has been part of man's history since times immemorial. Any revisitation of this myth can only bring people together and thus emphasise the things people and peoples have in common, and that can only lead of a better understanding of the Other.*

**Key-words:** myth of construction, sacrifice, ballads, Argeș, Deva, Dinas Emrys, Surami, Eliade, Trumbull, the blood covenant, the threshold covenant

### Four spaces, four stories, the same myth

In his book on the myth of construction, the historian of religions Mircea Eliade says that each and every item of folklore – legend, spell narrative, proverb, etc. – carries in itself the mental universe which gave birth to it just in the same way a mirror shard preserves in itself the same world of the entire mirror it came off (Eliade, 2007: 145). We have thus chosen several legends and ballads from different cultural spaces, mainly Europe and Caucasia, all

## **Incursiuni în imaginar**

having as core the myth of construction that depends on human sacrifice in order to analyse them comparatively. Yet the purpose of our analysis will not be that of researching the history of these ballads or legends, but rather of researching the worlds each of them encompasses in themselves, thus trying to understand the actants of these worlds better, and the mechanisms and meanings of both myth and sacrifice in each of the cultural spaces which produced them, and last but not least the many possible shapes that the myth of construction that requires a sacrifice. The mythical legends and ballads we shall analyse are the following: the Romanian legend of the monastery of Argeş in Romania, the Hungarian legend about the fortress Deva in Transylvania, Romania, the legend of the fortress Dinas Emrys in Wales, and last but not least the legend of Surami fortress in Georgia, Caucasia. We have chosen the Romanian ballad because of the unusual paradox held within: the sacrifice of the master builder's wife with child that are walled in the structure of a monastery; the Hungarian ballad which is very similar to the Romanian ballad, except for the way the master builder's wife is sacrificed, the Welsh ballad because it brings together two myths – that of the beasts lying under the foundation of a construction and that of sacrifice, which is, solely here, avoided in the end, and the Georgian ballad where the sacrifice required by the construction to stand turns into self-sacrifice –another unusual situation. Consequently, when approaching these ballads, we shall treat them as if they were shards from a mirror, and thus we shall analyse the worlds each of them expresses. An extensive initial part of our research will be dedicated to the way the Biblical text (the Old Testament) reflects and preserves the human sacrifice at the same time through different forms of threshold and blood covenants, the most important of which being that of the city of Jericho, and, how these they have been modified through different translations, and thus obliterated from the contemporary mind.

We shall start our analysis with the status and role of sacrifice in the world's cosmogonies, in man's relation to divinity, in man's perception of the world he inhabits, and the way the meaning and form of sacrifice have changed in time since ancient times to contemporaneity. Yet, in order to approach the topic of sacrifice, here are two elements that predefine it, and analysed by the 19th century researcher H. Tray Trumbull in two of his books: one of them is the threshold which functioned as an altar in primitive tents or caves, while later on its sacred functions being transferred to the hearth, and then also, in some cases to the cornerstone of a

## **Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative**

construction (Trumbull, 1896: 22-23) being even identified with the latter; secondly, the general conviction that

blood is life, that the heart, as the blood-fountain, is the very soul of every personality; that blood-transfer is soul-transfer; that blood-sharing, human, or divine human, secures an inter-union of natures; and that a union of the human nature with the divine is the highest ultimate attainment reached out after by the most primitive, as well as by the most enlightened, mind of humanity. (Trumbull, 1898: V)

Consequently, the sacrifice in human history cannot but be approached, and finally hopefully be understood with the help of these two elements, which, i.e. each one of them, separately, and sometimes with the help of both covenants: the blood covenant, and the threshold covenant. They defined both man's relation to the other and implicitly with God, and their reflection is utterly to be seen even in today's religions, even in Christianity, where the symbolism remained the same, apparently in a world devoid of ancient myths, a world which whatsoever has paradoxically preserved a myth-like mechanism of functionality, whose rituals remind us, in their essence of ancient times.

### **SACRIFICE**

According to Mircea Eliade, the myth of construction which requires a human sacrifice belongs to the array of cosmogonic myths because the human sacrifice is an imitation of the primordial act of creating the world (Eliade, 20017: 169). The cosmogonic myths in themselves create order out of chaos and very many times this order is created through the (self-) sacrifice (i.e. a violent death) of a god or a saint or an animal, for example the sacrificing of Purusha, the one thousand hands and one thousand legs giant sacrificed by the gods in order to create the earth. In Northern mythology, the primordial giant, Ymir, was sacrificed by the three brothers Odhin, Vili and Ve, who created the earth out of his body, the sea out of his blood, the stones out of his bones, the woods out of his hair, the sky out of his skull, and out of his brain the clouds. (Eliade, 2007: 192)<sup>1</sup>Romanian folk legends about the creation of the world are very interesting in what regards the juxtaposition of pagan and Christian elements or, to put it differently, which preserve the pagan core and rather fold it in Christian elements. Some very relevant examples would be here the creation of different healing plants which, according to folk legends, either from the blood of Jesus Christ, which dropped while

---

<sup>1</sup>For more examples, see the entire chapter 'The cosmogonic myth –an archetypal model'.

## **Incursiuni în imaginar**

he was on the cross, as in the case of the vine being born out of Christ's blood (Eliade, 2007: 328-329) or the way the guelder rose was born out of the blood of Noah who, while he was building his ark, cut his finger, and drops of blood fell on the ground and there rose the tree. (Oisteanu, 2004: 111) Both Mircea Eliade and Andrei Oisteanu give numerous examples of such legends all from many different spaces, not only European, of the plants or flowers which are born out of the blood of a god, saint or of a hero/heroine who found a tragic death (Eliade, 2007: 323-348; Oisteanu, 2004: 111-115). Probably the most recent example in the history of mankind is Jesus Christ's sacrifice for the renewal of the world and for the salvation of the people; Christianity is thus the new world born out the sacrifice of God's son, the chaos pre-existing it being restored to order.

### **CURSE AND SACRIFICE IN THE OLD TESTAMENT**

The Bible contains at least two motifs that recall the legend of blood covenant. Actually, these two motifs, put together, form the nucleus of the legend. Taken separately, as they appear in the Bible, they belong to different stories, which differ also in the form of narration.

The first motif is hardly sketched. In the original Hebrew text, the whole story was summarized in two passages, put in two different books of the Bible.

A literal translation runs as follows:

“And Joshua adjured them at that time, saying, Cursed be the man before the LORD, that riseth up and buildeth this city Jericho: he shall lay the foundation thereof in his firstborn, and in his youngest son shall he set up the gates of it.” (Joshua 6, 26; King James Bible)

“In his days did Hiel the Bethelite build Jericho: he laid the foundation thereof in Abiram his firstborn, and set up the gates thereof in his youngest son Segub, according to the word of the LORD, which he spoke by Joshua the son of Nun.” (1 Kings 16, 34; King James Bible)

The presentation of the story is not only brief, but also enigmatic, allowing several different interpretations. The most common and, apparently, the most natural one says that after conquering and destroying the city, Joshua (or Jahveh who “speaks by him”) curses him who will dare rebuild Jericho, so that he will lose his sons, at the beginning and at the end of the building process. After four centuries, during the reign of Ahab, presented as a period of moral decay, Hiel the Bethelite accepts the challenge. He succeeds in rebuilding the city, but two of his sons die, and the new Jericho

## **Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narative**

becomes their symbolic grave. This interpretation suits the general understanding of the biblical message imposed by Judaism and Christianity: he who does not obey God will be punished.

However, the Greek version of the Old Testament, the Septuagint, contains an additional passage that follows the first one and anticipates the second one from the Book of Kings. Perhaps the whole account was initially found in the Book of Joshua. When the Hebrew Old Testament was definitively redacted, the second part could have been moved to the Book of Kings, in order to show depravity and disobedience against Jahveh in the days of Ahab. The Septuagint version would have merged both versions, the old and the new one, which resulted in unnecessary repetition and incoherence (different names). The passage in question runs as follows:

“And so did Hozan of Baethel; he laid the foundation in Abiron his first-born, and set up the gates of it in his youngest surviving son.” (Brenton Septuagint Translation)

The text does not say: “That happened to Hozan” nor “It was fulfilled when Hozan”, but “So did Hozan”. The rebuilder of Jericho is not punished by the death of his sons, he seems to kill them himself when rebuilding the city. Aware of the curse, he sacrifices his sons instead of trying to rebuild the city without losing them. He lays the foundations on his firstborn son, and sets up the gates on the youngest one, according to Jahveh’s words, uttered by Joshua. He seems to have outwitted Jahveh, making use of his commandment in a devious way, in order to make sure that the city will be rebuilt successfully. However Hiel or Hozan having deceived Jahveh would still be acceptable for the traditional exegesis of the Bible. This interpretation even emphasizes the depravity of the people who lived in the time of Ahab, “Jahveh’s enemy”.

However, the form itself of the account, brief and enigmatic, shows an attempt of camouflage. Its author seems to feel obliged to relate the story, but he relates it in a cryptic way, especially when the role of divinity is concerned. This permits a third interpretation, a non-religious one, which takes into account historical and social circumstances. Judaism has evolved from primitive beliefs similar to the other religious cults of that area, combatted later by Judaism itself and presented as barbaric. Further redactions of the Old Testament tried to hide these shameful similarities, but some traces of them are still to be found in the text. From this point of view, Joshua’s statement can be understood not as a curse meant to discourage a potential daredevil from rebuilding the city, but an offer of blood covenant. Jahveh accepts a possible rebuilding of the city, but requires a sacrifice in return, according to an old custom. Hiel or

## Incursiuni în imaginar

Hozan accomplishes his will and sacrifices his sons, but he sacrifices himself as well, as he will be 'ārūr – “cursed” (the same term is used in the Book of Genesis for Cain). He reaches his goal, but he has to shoulder the blame. Of course, such interpretation is unacceptable for the traditional exegesis, because it makes Jahveh a cruel god of a primitive religion.

The possibility of different interpretations is reflected in translations, cf. a sentence from 1 Kings 16, 34: “ba’Ābîrām bākōrōw yissədāh, ūbîšgîb [or: ūbîšgūb] šə’irōw hiššîb dālātehā” (Hebrew: Westminster Leningrad Codex) – “he laid the foundation thereof in Abiram his firstborn, and set up the gates thereof in his youngest son Segub”.

Some translations, especially the oldest of them, are very literal:

“ἐν τῷ Ἀβιρῶν προτοτόκῳ αὐτοῦ ἐθεμελίωσεν αὐτὴν καὶ τῷ Σεγούβτῳ νεωτέρῳ αὐτοῦ ἐπέστησεν θύρας αὐτῆς” (Greek: Septuagint).

“in Abiram primitivo suo fundavit eam et in Segub novissimo suo posuit portas eius” (Latin: Biblia Sacra Vulgata).

“he laid the foundation thereof in Abiram his firstborn, and set up the gates thereof in his youngest son Segub” (English: King James Bible).

Other translations often introduce paraphrases such as “on the grave of”, “with the death of”, “with the loss of”, “at the cost of” or even “with the sacrifice of” instead of “in” or “on”. Actually, it does not elucidate the text:

“temelia i-a pus-o pe [mormântul lui] Abiron, întâiul său-născut, iar porțile i le-a așezat pe [mormântul lui] Segub, fiul său mai mic” (Romanian: Anania)

“тури основите му със [смъртта на] първородния си [син] Авирон, и постави вратите му със [смъртта на] най-младия си син” (Bulgarian)

“he laid the foundation thereof with the loss of Abiram his first-born, and set up the gates thereof with the loss of his youngest son Segub” (American Standard Version)

“He laid its foundation at the cost of Abiram his firstborn, and set up its gates at the cost of his youngest son Segub” (English Standard Version)

“il en jeta les fondements au prix d’Abiram, son premier-né, et il en posa les portes au prix de Segub, son plus jeune fils” (French: Louis Segond)

“Dhiól se a chéadghin, Aibíorám, mar cháin ag leagan a mháithreacha, agus Sagúb, am mac ab óige leis, ag tógáil a gheataí.” (Irish: An Bíobla Naofa)



## Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

“uz žrtvu svoga prvorodenca Abirama podigao je temelje, a uz žrtvu svoga mezimca Seguba postavio je gradska vrata” (Croatian Bible)

Some translations, however, clearly argue for one of the possible interpretations, usually the first one: “while rebuilding the city, Hiel was punished by the death of his sons”:

“He laid its foundations just as his firstborn son Abiram was dying, and he erected its gates while his youngest son Segub was dying” (International Standard Version)

“Quando lançou os seus alicerces, morreu-lhe Abirão, seu primogênito; e quando colocou as suas portas, morreu-lhe Segube, seu filho mais moço” (Portuguese Bible)

The original wording is avoided, because it could mean that Hiel's son were killed and put in the foundation or even laid there alive, in order to make a threshold covenant, suggested by God.

While the first story recalls the legend of blood covenant by the fact of building that involves a sacrifice, the second one resembles it in the way of choosing the victim. Compared to the first account, the second one, found in the Book of Judges 11, 29-40, is fully dramatized, but even so it remains enigmatic as well:

“29 Then the Spirit of the LORD came upon Jephthah, and he passed over Gilead, and Manasseh, and passed over Mizpeh of Gilead, and from Mizpeh of Gilead he passed over unto the children of Ammon. 30 And Jephthah vowed a vow unto the LORD, and said, If thou shalt without fail deliver the children of Ammon into mine hands, 31 Then it shall be, that whatsoever cometh forth of the doors of my house to meet me, when I return in peace from the children of Ammon, shall surely be the LORD'S, and I will offer it up for a burnt offering. 32 So Jephthah passed over unto the children of Ammon to fight against them; and the LORD delivered them into his hands. 33 And he smote them from Aroer, even till thou come to Minnith, even twenty cities, and unto the plain of the vineyards, with a very great slaughter. Thus the children of Ammon were subdued before the children of Israel.

34 And Jephthah came to Mizpeh unto his house, and, behold, his daughter came out to meet him with timbrels and with dances: and she was his only child; beside her he had neither son nor daughter. 35 And it came to pass, when he saw her, that he rent his clothes, and said, Alas, my daughter! thou hast brought me very low, and thou art one of them that trouble me: for I have opened my mouth unto the LORD, and I cannot go back. 36 And she said unto him, My father, if thou hast opened thy mouth unto the LORD, do to me according to that which hath proceeded out of thy mouth; forasmuch as the LORD hath taken vengeance for thee of thine

## **Incursiuni în imaginar**

enemies, even of the children of Ammon. 37 And she said unto her father, Let this thing be done for me: let me alone two months, that I may go up and down upon the mountains, and bewail my virginity, I and my fellows. 38 And he said, Go. And he sent her away for two months: and she went with her companions, and bewailed her virginity upon the mountains. 39 And it came to pass at the end of two months, that she returned unto her father, who did with her according to his vow which he had vowed: and she knew no man. And it was a custom in Israel, 40 That the daughters of Israel went yearly to lament the daughter of Jephthah the Gileadite four days in a year.” (King James Bible)

Before a battle with Ammonites, a Jewish chieftain, Jephthah, makes a vow: if he wins, he will sacrifice the first living thing from his house coming to meet him upon his return. It turns out to be his only child. Seeing her, Jephthah tears his clothes and begins to lament. Surprisingly, his daughter accepts that she will be sacrificed. She only asks him to let her go to the mountains for two months. When she comes back, the father “did with her according to his vow” (v. 39). It is not clearly stated that he kills the girl. However, the form of sacrifice is clearly defined in the vow: this living thing would be the Lord’s and would be offered up for a burnt offering (v. 31). It is obvious that this had to be a blood sacrifice – a ritual slaughtering and burning. Some translators of the Bible modify this passage (v. 31) by changing the preposition “and” to “or” (even some literal translations):

“If Thou dost at all give the Bene-Ammon into my hand — 31 then it hath been, that which at all cometh out from the doors of my house to meet me in my turning back in peace from the Bene-Ammon — it hath been to Jehovah, or I have offered up for it — a burnt-offering.” (Young’s Literal Translation)

It permits an alternative to the blood covenant: or the first living thing would be sacrificed, or it would be replaced by a burnt offering (of an animal). In other words, according to the rabbis Kimhi and Gershom (Hirsch E.H. et al., 1906) Jephthah would have resorted to this solution, saving his daughter by keeping her in seclusion, and making a burnt offering instead. However, the original text and also the Septuagint version use “and”, not “or”.

Besides, Jephthah’s vow is usually considered as an abnormal, desperate move. The Bible does not contain any mention regarding the reason of rebuilding Jericho by Hiel-Hozan – whether it was the desire for fame or richness, his king’s order or something else, but as far as Jephthah is concerned, he was determined to defeat the enemy, because his whole future depended on this. A victory over Ammonites represented for him, as an illegitimate son exiled by his

## **Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narative**

half-brothers, the only chance to come back to his land and moreover, to rule there, according to the promise made by the elders. Therefore he was ready to sacrifice whatever he had. But actually this vow was not anything unusual and could be inspired by Jahveh himself, whose spirit had come upon Jephthah (v. 29), as such sacrifices were foreseen by law (cf. Leviticus 27).

### **ARGES – THE ROMANIAN BALLAD**

The creation of the world through sacrifice being a generally accepted archetype, folk legends and ballads in which man, through a mimetic act of creation, repeats the initial godly creation results as a consequence. Moreover, according to Eliade, the folk mentality retains the individual only to the extent to which this is integrated into an impersonal category, as long it loses its authenticity and reintegrates into the archetype form. Moreover, an event can give birth to a certain folk creation, ballad or legend, only to the extent to which it integrates perfectly into an archetypal frame (Eliade, 2007: 150-151), and thus satisfies the need for the absolute. Moreover, man cannot create anything fully accomplished but with his life. Unlike God, who is the only one who can create without diminishing his own being, according to Eliade, man has to give his creation a soul with his own hands, with the price of his own life, or of another's (Eliade, 2007: 163). That is why anything that is newly created is dangerous because it is dead, it does not have a life, and it hungers for one. It will become harmless only when it has acquired a life and a soul. This explains the numerous sacrificial rites required for different constructions all over the world or for various creations, starting with the religious sacrifices, probably most large in number to the blood covenant that aims at establishing an indestructible relation between two people (either chieftains or two people about to get married to various other forms of sacrifice – some more literal, some more metaphorical<sup>1</sup>). It is not surprising that the constructing ritual would have included a sacrificial rite almost everywhere, especially in the European space, whether it was about building bridges (the Balkan version of the myth, and probably the most productive) or castles in the German, Scandinavian and Welsh spaces or in Georgia, a town in Lithuania, a monastery/church in Southern Romania, the latter being singular in the paradoxical meeting between the idea of human sacrifice and a Christian building i.e. a church.

---

<sup>1</sup> Very numerous examples are given both by H. Tray Trumbull in his two extensive books 'The Blood Covenant' and 'The Threshold Covenant' and by Mircea Eliade in *Mesterul Manole*.

## Incursiuni în imaginar

This paradoxical aspect might be explained through the juxtaposition between the idea of the temple and building, and that between the threshold as archaic altar and temple/building. In short, the monastery in the Romanian ballad might be just a continuation of the old religious and Biblical temple, hence the contradiction might be eliminated in this way.

The Balkannarrative runs as follows: a group of masons decide to build either a bridge or a monastery, but whatever they build during the day crumbles, and is undone during the night. The only solution seems to be a human sacrifice, more specifically the walling in of one of the masons' wives or sisters in the stonework of the building. The woman whose sacrifice helps the construction of the bridge, or of the monastery of Argeş, Walachia in the Romanian version, is the wife of the master mason, who is also carrying his unborn baby:

Up he raised the wall  
To gird her withal;  
Up the wall did rise  
To her ankles nice,  
To her bonny thighs.  
While she, wellaway,  
Creased her laugh so gay,  
And would pray and say,  
"Manole, Manole,  
Good master Manole!  
Have done with your jest,  
'Tis not for the best.  
Manole, Manole,  
Good Master Manole,  
The wall squeezes hard,  
My frail flesh is marred." (Dumitrescu-Buşulenga, 1976)

Thus, the ongoing built monastery, dead in its essence because it is the result of the work accomplished by the hands of man, could stand only through what Trumbull calls the soul-transmigration (Trumbull, 1898: 305). Thus the soul of the sacrificed woman and unborn child would be transferred into the body of the construction, the monastery, and it could live having now a life of its own. This can only happen as the death of the sacrificed person is a sudden one, which prevents life from being fulfilled at an earthly level, while it triggers off, through the force of its death, the force of creation, defined, above all, by meaning. Moreover, changing the

## Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

perspective, we can also state that the sacrificed woman continues to live on a different level in perfect accord with what Mircea Eliade calls the ethics of reintegration<sup>1</sup>, i.e. while she leaves behind the humanly body and receiving an architectonic body, she stays in the same spiritual horizon of the cosmogonic myths and the metaphysics they imply:

"Manole, Manole,  
Good master Manole!  
The wall squeezes hard,  
Crushed is now my heart,  
With my life I part!" (Dumitrescu-Bușulenga, 1976)

On the other hand, Master Mason Manole cannot integrate himself in the same cosmic order as his wife or child unless he himself dies violently. As it often happens in folkloric literature, myths as well as archetypes and symbols are syncretic. The Romanian ballad is relevant in this case. The myth of construction which requires a human sacrifice meets with the Icarian myth. The prince who orders the construction of the monastery, when asking the masons whether they could ever build another one just as beautiful, when he receives a positive answer from them, decides to take away the scaffolding, and leave them to rot under the sun on the roof of their own creation. They decide to make wooden wings and fly down from the top. Just when he was about to fly down, Manole hears his wife's voice crying from within the walls, and then jumps down and meets his death in a violent way as well. The violence of his death gives birth to a well –the sign that his life has also been made meaningful. As Mircea Eliade puts it, each and every death represents a modality of reintegration (Eliade, 2007: 194), moreover, each violent death represents a form of creation. Thus only through just a similar violent death could Manole be reintegrated into the Anthroppo-cosmos with his wife:

"Manole, Manole,  
Good master Manole,  
The wall weighs like lead,  
Tears my teats still shed,  
My babe is crushed dead,  
Away my life's fled!"  
As Manole heard  
His life-blood did curd,  
And his eyesight blurred,

---

<sup>1</sup> Eliade, p. 210.

## Incursiuni în imaginar

And the high clouds whirled,  
And the whole earth swirled;  
And from near the sky,  
From the roof on high,  
Down he fell to die!  
And, lo, where he fell  
There sprang up a well,  
A fountain so tiny  
Of scant water, briny,  
So gentle to hear,  
Wet with many a tear! (Dumitrescu-Bușulenga, 1976)

One important element of the myth is the curse which, as we have seen earlier, is present also in the foundation of the city of Jericho. In the case of the Romanian ballad, the curse is represented by the very place chosen by the prince to build up his monastery. What is peculiar is that the prince searches for a doomed and cursed location, as if to tame it. Here it is what the prince asks a young shepherd whom he meets:

‘Didst thou hap to see  
Somewhere down the lea  
An old wall all rotten,  
Unfinished, forgotten,  
On a green slope lush,  
Near a hazel brush?’ (Dumitrescu-Bușulenga, 1976)

Consequently, in such a situation we have an explanation for the crumbling of the walls every night and for the need of the construction for a human sacrifice. Interestingly, a similar motif of a cursed place is to be found in a romantic work by Polish poet Adam Mickiewicz, *Dziady*, translated into English as *Forefathers’ Eve*. In this case, even if we no longer have an anonymous text, the influence of folk literature upon the Romantic writers, and implicitly on Mickiewicz is already well-known, so we can assume its folkloric source. The narrative in the Polish text refers to the construction of Saint Petersburg under Peter the Great:

“Tu grunt nie daje owoców ni chleba,  
Wiatry przynoszą tylko śnieg i sloty;  
Tu zbyt gorące lub zbyt zimne nieba,  
Srogie i zmienne jak humor despoty.  
Nie chcieli ludzie; — błotne okolice  
Car upodobał, i stawić rozkazał,  
Nie miasto ludziom, lecz sobie stolicę:

## Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

Car tu wszechmocność woli swej pokazał.

W głąb ciekłych piasków i błotnych zatopów  
Rozkazał wpędzić sto tysięcy pałów  
I wdeptać ciała stu tysięcy chłopów.  
Potem na palach i ciałach Moskalów  
Grunt założywszy, inne pokolenia  
Zaprzagl do taczek, do wozów, okrętów,  
Sprawadzać drzewa i sztuki kamienia  
Z dalekich łądów i z morskich odmętów.”(Mickiewicz, 1860)

[The soil here does not produce fruit nor bread, winds bring only snow and rain; the sky here is either too hot or too cold, harsh and changeable as the mood of a despot. People did not want to live here, but the tsar liked this muddy place and ordered to build there, instead of a city for people, a capital for him, thus showing his omnipotence.

He ordered to throw one hundred thousand poles and one hundred corpses of peasants in shifting sands and marshes. And after laying the foundation on poles and bodies of Russians, he yoked the others to wheelbarrows, carts and ships, making them to bring wood and stone from distant lands and the depths of the sea.]<sup>1</sup>

As the place chosen by the tsar for his future capital was very marshy and muddy, it had to be consolidated. During building tens of thousands of serfs died. Of course, they were not killed on purpose, but their corpses were left there serving as foundations. However, the literal reading of this passage still gives a shivering impression, and evokes the motif of life sacrifice securing the durability of the construction.

### DEVA – THE HUNGARIAN BALLAD

The Hungarian ballad, on the other hand, very similar to the Romanian and Balkan ones, tells the foundation legend of the fortress in Deva, Transylvania, Romania. Circulated under one of the two titles ‘Mason Kelemen’s Wife’ or the ‘The Walled-in Wife’<sup>2</sup>, beyond specific small differences (there are 12 masons, not 10, the

---

<sup>1</sup> Adam Mickiewicz, fragment above, our translation.

<sup>2</sup> We have used the Romanian translation of the Hungarian ballad used in the article ‘Mitul jertfei zidirii’ by Maria-Nicoleta Ciocian (2010) (*Romanian Journal of Education*, Issue 1/3-4, pp. 109-120). This seems to be the only academic text approaching both the Romanian and Hungarian versions, but beyond a simple bringing together of the texts and their symbols and motifs, it does not offer any interpretation or integration of the two versions into a larger context.

## **Incursiuni în imaginar**

presence of the servant who is trying to prevent the wife from going to the building site as she can foretell an unfortunate event) registers a very specific peculiarity unknown in the other versions of the myth and deviating from the established pattern: the wife to be sacrificed will not be walled-in alive, but first burnt, while afterwards her ashes will be mixed with the mortar, and used for the sustainability and durability of the walls.

The verses run as follows:

“Că noi lege pus-am, lege c-om zidi

Prima soțioară care va veni.

Frumușel om prinde-o-n foc o vom zvârli

Și cu var cenușa i-om învâli,

Numai astfel zidul nu s-a prăbuși

Și-n argint și aur plata vom primi.”(Ciocian, 2010)

[Because we made an oath, an oath that we'll build up/the first wife who will arrive/ We shall catch her and we shall throw her into the fire/ And we shall mix her ashes into the mortar/ And only this way will the walls stand/ And we shall receive our reward of gold and silver].

The violence of the wife's death is obvious as well as the particularity of the sacrifice. Hence the question regarding its origins and meaning. According to Morris Jastrow et al., the burnt offering was the highest form of immolation because ‘the Deity, being invisible, would be most suitably entertained by a more ethereal form of nourishment than solid food.’ (Jastrow et al., 1906) Consequently, the burning of the wife's body onto the construction site emphasizes even more the identification of the cornerstone with the altar. This is thus only the first stage of the sacrifice process, the second being mixing her ashes with the mortar which would enable the soul transmigration from one material form to another, from the ashes to the building.

One common feature for all versions in the Balkans and in the Hungarian one is the person sacrificed i.e. the woman, in most of them the woman being with child. The presence of the child is more often met in the Balkan and Romanian versions, while in the Hungarian one the child is born, and the mother, when being told her fate, pleads with the masons to let her see the child again, while the child himself, when the mother does not return home, asks the father rather suspiciously about what has happened to her. An interesting and relevant point regarding the sacrifice of a woman for



## Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

the construction to sustain is made by Trumbull (1896) in his book 'The Threshold Covenant': 'In different languages and among various peoples there is, as already suggested, an apparent connection between the terms, and the corresponding ideas, of "woman" and "door," that would seem to be a confirmation of the fact that the earliest altar was at the threshold of the woman, and of the door.' Apparently, the juxtaposition results from the semantic area in Hebrew, Arabic, Sanskrit, German or Chinese that connects the similarity between the womb of a woman and the door of a building (Trumbull, 1896: 252-256). An interesting and relevant example, given by Trumbull, is a fragment from Song of Songs the reference is illuminating:

'We have a little sister,  
And she hath no breasts:  
What shall we do for our sister  
In the day when she shall be spoken for?  
If she be a wall,  
We will build upon her a turret of silver:  
And if she be a door  
We will enclose her with boards of cedar.' (Trumbull, 1896: 252.)

The overlapping of symbolism between woman and building seems to be relevant for the myth of construction as met in the Balkan and Hungarian versions, because it is the woman who ensures the creation and meaning to the building, and also gives it her soul. The woman identifies with the solidity, wonder, creation and meaning that a building can have so it is the woman who is needed for sacrifice. An important aspect is also that it cannot be any woman, but a related person to one of the masons, because the sacrifice is also a self-sacrifice. It is the creator who must give life to its creation, and if it cannot be his, it must be someone's related to him:

In my sleep meseemed  
A whisper from high,  
A voice from the sky,  
Told me verily  
That whatever we  
In daytime have wrought  
Shall nights come to naught,  
Crumble down like rot;  
Till we, one and all,  
Make an oath to wall  
Whose bonny wife erst,

## **Incursiuni în imaginar**

Whose dear sister first,  
Haps to come this way  
At the break of day,  
Bringing meat and drink  
To husband or kin. (Dumitrescu-Busulenga, 1976)

### **DINAS EMRYS –THE WELSH LEGEND**

If the Balkan and Hungarian versions require a woman to be sacrificed, in the West European versions of the construction myth, it is normally a child, an orphan to be walled-in. According to Mircea Eliade, especially for the Germanic spaces, the sacrifice of a child on the foundation of a castle, tower or fortress might have been not only an abstract mythological notion but a reality as skeletons of children were often discovered inside these foundations. (Eliade, 2007)<sup>1</sup> One case where the child that is to be sacrificed in order for the walls of a fortress to remain standing is to be found in the legend of the fortress of Dinas Emrys in Northern Wales. The legend, as it often happens, is syncretic as it brings in its frame two ancient foundation myths: the sacrificial myth required by the crumbling walls and the myth of the dragon (or great snake) moving under the foundation, and causing for the construction to fall during the night. Out of this syncretism comes out the victorious the latter. The legend, first mentioned in *Historia Brittonum* and it tells how King Vortingen, who was on the run from his enemies, found a suitable place that would ensure him both visibility upon the surrounding areas and shelter somewhere in Guenet. So the building of a fortress was begun, but surprisingly, all that was built during one day simply disappeared during the night. This happening several times, so Vortingen asked his wise men what to do, and here is what answer he received:

[...] at illi responderunt: nisi infantem sine patre invenies et occidetur ille et arx a sanguine suo aspergatur, numquam aedificabitur in aeternum.

‘They replied, “You must find a child born without a father, put him to death, and sprinkle with his blood the ground on which the citadel is to be built, or you will never accomplish your purpose.’ (Vermaat, 1999-2008)

---

<sup>1</sup> Eliade, p. 165. Due to its symbolism of youth and return to the beginning of time, rejuvenation and regeneration, children, according to Eliade were sacrificed in different situations either when a king was sick or at time of drought. For all relevant examples, see the whole subchapter ‘Copilul’ și ‘orfanul’, pp. 165-171.

## Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narative

This being said, a child was found and brought to the site to be immolated. Yet, the child spoke to the king and revealed that the cause for the crumbling of the construction were the two dragons fighting under it, in a pool, a white one, and a red one, the former representing the enemies Vortingen was running from, and the latter Vortingen's army and people. Mircea Eliade states that the snake or the dragon which shakes the world, and thus the building sites is actually one ancient myth common to many spaces, from the European to the Asian ones. Moreover, the snake or dragon lies exactly at the centre of the world, and thus each and every construction should be laid exactly on the head of this snake in order to sustain. (Eliade, 2007: 182-183) The child in the Welsh legend says the following to the King, when referring to the pool where the two dragons fight:

[...] regni tui figura tentorium est; duo uermes duo dracones sunt; uermis rufus draco tuus est et stagnum figura huius mundi est. at ille albus draco illius gentis, quae occupauit gentes et regiones plurimas in brittannia, et paene a mari usque ad mare tenebunt [...].

[...] The pool is the emblem of this world, and the tent that of your kingdom: the two serpents are two dragons; the red serpent is your dragon, but the white serpent is the dragon of the people who occupy several provinces and districts of Britain, even almost from sea to sea: [...] (Vermaat, 1999-2008).

Consequently, this idea is confirmed by the text itself which acknowledges the centre of the world to be guarded by the dragon. Also, the shaking of the world by the dragon (in this case the two dragons) represents an attempt to bring the world to its initial stage, to renew it through a stage of chaos that requires and brings order afterwards. The boy's words are confirmed and thus the sacrifice is avoided in the Welsh legend, and the dragon myth wins either because of its stronger character or/and because of a possible Christian influence that obliterated the sacrificial aspect. The boy who survives in the Welsh legend turns out to be the future legendary Myrddin or Myrddyn Emrys or Myrddyn Ambrosius, while Dinas Emrys would have become his fort. Also the potential sacrificial element in the legend seems to be totally neglected when approached by scholars who favour the emphasis of the symbol of the red dragon because its national value; for example, Jan Morris (2000: 33), one of the most important authors in Welsh culture today, in her book *Wales. Epic Views of a Small Country*, only focuses upon the matter of the two dragons, the red one and the white one, without actually even mentioning the potential human sacrifice of the legend. We do not know, in the case of the Welsh

## **Incursiuni în imaginar**

legend whether avoiding the matter is a Christian influence or just an emphasis of the national elements, the sacrifice elements not having any relevance in this sense.

### **SURAMI – THE GEORGIAN LEGEND**

If in the Welsh legend, the sacrifice is eliminated in favour of another myth, the Georgian legend about the Surami fortress causes another unusual change in the pattern, and that is the transformation of the sacrifice into a self-sacrifice. The Georgian legend, acknowledged to be very old, is mentioned only briefly by a German traveller in Georgia, Baron Haxthausen in his travelogue entitled: *Transcaucasia. Sketches of the Nations and Races between the Black Sea and the Caspian* (1854: 156), mentions of the fortress Suram (Surami), which, built by Pharnadjan two centuries before the birth of Christ, required a young man to be built in the walls of the construction as what was built during the day kept on falling during the night. Baron Haxtan mentions a Georgian folk song which he heard which recites the conversation between the mother who can still hear the cry of her son from within the walls. There is no other recording of the legend except for the novel written by a Romantic writer in the 19th century, Georgia, which recounts the legend of the Suram fortress because, unfortunately, in the case of a very rich pre-Christian Georgian literature, most of it 'seems to have been destroyed as Georgia underwent major religious and cultural transformations following the spread of Christianity.' (Mikaberidze, 2007) Daniel Chonkadze, in his novel *Suramis tsikhe* (1859-1860) (*The Surami Fortress*), tells the following story: Durmishkhan is a serf freed by his master. Now, he has to buy the freedom of his lover Vardo to marry her. He leaves his land and encounters a merchant named Osman Agha who tells his story. He was born a serf named Nodar Zalikashvili. After he had lost his mother due to his master's cruelty, he killed his master, fled, and embraced Islam to avoid persecution. Durmishkhan now starts to work for Osman Agha and marries another woman, who gives birth to a boy named Zurab. Meanwhile Vardo becomes a fortune teller. Osman Agha leaves his trade to Durmishkhan and converts to Christianity. In a dream a group of Muslims kill him for being a murtad. Zurab grows up and starts to work with his father. Durmishkhan, having converted to Islam, has become a stranger to his land and people. Georgia comes under the threat of Muslim invaders and the king gives orders to bolster all fortresses in the country. However, Suram Fortress continues to crumble. Durmishkhan returns to Muslim territory. King's men come to Vardo the fortune teller to have her solve the mystery of Suram Fortress. Vardo tells that a blue-eyed

## **Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative**

young man of the country must be bricked up alive in order for the fortress to stand. Zurab sacrifices himself to save his country and its Christian faith (Kalandarishvili, (2012). In spite of the possible Christian and national influences brought along by the religious and political development of Georgia, and due to the tensions caused by this, the change of the sacrifice into a self-sacrifice that occurs in this Georgian version is more than meaningful and interesting, in a way, adding a paradoxical aspect to the myth: self-sacrifice is thus both new and old. The legend which might have fitted initially into the more general pattern of sacrifice, might have changed into self-sacrifice under the influence and model brought along by Jesus Christ. This might add as a new development; on the other hand, as we have seen initially at the beginning of this article, in its newness the myth comes round back to its initial starting point, because Christ, through his sacrifice, repeats the cosmogonic myth in which the world is created through the sacrifice of a god or saint, and thus, the Georgian version rebuilds this archetypal structure of regenerating the world out of a primordial chaos. Additionally, as it might have been the case with the Romanian ballad, the Georgian might have retained the old Biblical identification between the building and the city that is valid in the case of the rebuilding of Jericho.

One of the most impressive and, at the same time, archaic forms that the Georgian myth took in contemporary art is Serghej Parajanov's film *The Legend of the Surami Fortress* (1985), which qualifies the sacrificial myth of construction as a living myth, to use again Eliade's terminology (Eliade, 2007), yet with a slightly different meaning, because he applied the term to archaic times. The approach in Parajanov's film echoes, through the archetypal vision of the director, an archaic world where each and every one of its element is carrying a deep symbolism, which render a world full of the primordial mystery. Moreover, even if in the Georgian legend, there seems a double course to be folding and unfolding the narrative – a mysterious one which causes the walls to fall, and a second one arisen from the destiny of the sorcerer who is left behind by her lover, she being the one to announce the death of his son. Yet she is merely the voice of destiny, and she does not have a will of her own. So the reply in the film, at the end of the movie is illuminating in this sense, because it shows both the way Zurabi's soul transmigrated into the stone body that will host him, and that his death means actually eternal life in another plan, the metaphysical, the cosmic one:

## **Incursiuni în imaginar**

When you were a child, I made for you a small blue blanket because you were also my child. I sent you to death. Please forgive, me. But this was not revenge. You've become eternal, my child, my son! (Parajanov, 1986)<sup>1</sup>

### **CONTEMPORARY ECHOES**

A living myth would definitely be a myth that is continually folding and unfolding, changing its complementary elements, but never its structure. In the case of the sacrificial construction myth, the myth has smoothly entered preserved itself taking metaphysical forms in modern literature, and culture.

Albania, Ismail Kadare, *The Three-Arched Bridge*, (1978), novel  
Romania, Lucian Blaga, the play *'Master Manole'* (1927) theatre play

Georgia – Daniel Chonkadze, in his novel *Suramis tsikhe* (1859-1860)

the two films *Suram fortress* (1922), director Ivane Perestiani and *The Legend of the Suram Fortress*, Serghej Paradjanov (1985)

Wales – Diarmuid Johnson (2010), *Pont-ar-Daf* (Bridge on the River Taf)

### **CONCLUSIONS**

Several conclusions can be drawn at the end of our analysis:

The human history, from its very early beginnings until today has been defined by sacrifice in all creating attempts. The development of sacrifice was from human sacrifice, then animal sacrifice, until very recently, the symbolical sacrifice which Christianity preserves in itself today.

The two covenants – the blood covenant and the threshold covenant are defining for the development of the relation between man and the absolute, both edifying through the impact of their expression in the Old Testament, and its development in translations

The need for man to adopt what Lucian Blaga (1969: 261-396). has named in his philosophy 'the creative destiny' ( is inherent in man's life, and his need for the absolute will always find a form of expression, while the mythological one will always find a self-renewing and meaning-producing mechanism

In an apparently contemporary world, void of mystery, myth, and meaning, the research and revisitation of the different forms of this

---

<sup>1</sup> Parajanov, *Surami Fortress*, <http://www.trilulilu.ro/video-film/legenda-fortaretei-suram-1986-2-2-ro-sub-paradjano>.

## Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

myth has taken in time and in different spaces will not lead to finding possible answers for the myth itself (that is hardly recommendable because of its uselessness), but to a better understanding of one another and one another's culture. And then, quoting a Scottish poet, 'be content with silence'.

### References:

- BLAGA, L. (1969). Trilogia culturii. București: Editura pentru Literatură Universală.
- CIOCIAN, M.N. (2010). Mitul jertfei zidirii, Romanian Journal of Education, Issue 1/3-4, pp. 109-120, [http://dppd.ubbcluj.ro/rojed/articol1\\_34\\_12.pdf](http://dppd.ubbcluj.ro/rojed/articol1_34_12.pdf), retrieved on June, 15th, 2015.
- DUMITRESCU-BUȘULENGA, Z. (ed.) (1976). Meșterul Manole, designed by Emil Chendea, Albatros Publishing House, Bucharest, <http://www.tkinter.smig.net/romania/MesterulManole/index.htm>, retrieved on June 7th, 2015.
- ELIADE, M. (2007). Meșterul Manole. Studii de etnologie și mitologie, Cluj-Napoca: Eikon Publishing House.
- Haxthausen, (1856). Transcaucasia. Sketches of the Nations and Races between the Black Sea and the Caspian, London: Chapman and Hall, Piccadilly, 1854.
- HIRSCHE, H. et al., Jephthah, Jewish Encyclopedia. The unedited full-text of the 1906 Jewish Encyclopedia, <http://www.Jewish-encyclopedia.Com/articles/8584-jephthah>, retrieved on June, 15th, 2015.
- JASTRO M. et al., (1906). Burnt Offering, Jewish Encyclopedia. The unedited full-text of the 1906 Jewish Encyclopedia, <http://www.jewishencyclopedia.com/articles/3847-burnt-offering>, retrieved on June, 15th, 2015.
- KALANDARISHVILI, A. (2012). Translations from Georgian into Czech, 1916-2012. A study by the Next Page Foundation in the framework of the Book Platform project, [http://www.Eurocastculture.eu/struct\\_file.php?id=a=624](http://www.Eurocastculture.eu/struct_file.php?id=a=624), retrieved on June 7th, 2015.
- MICKIEWICZ, A. (1860). Dziady, part III, "Ustęp: Petersburg", v. 25-32, <http://literat.ug.edu.pl/dziady/0013.htm>, retrieved on June 7th, 2015.
- MIKABERIDZE, A. History of the Georgian Literature, Historical Dictionary of Georgia (2007), <http://rustaveli.tripod.Com/lithistory.html>, retrieved on June 7th, 2015.
- MORRIS, J. (2000). Wales. Epic Views of a Small Country, London: Penguin.
- OIȘTEANU, A. (2004). Ordine și haos. Mit și magie în cultura românească, Iași: Polirom.
- PARAJANOV, S. (1986). Surami Fortress, <http://www.trilulilu.ro/video-film/legenda-fortaretei-suram-1986-2-2-ro-sub-paradiso>.
- TRUMBULL, H. T. (1898). The Blood Covenant. A Primitive Rite and Its Bearings on Scripture, Philadelphia: John D. Wattles & Co.

## Incursiuni în imaginar

TRUMBULL, H. T. (1896). *The Threshold Covenant. The Beginning of Religious Rites*, New York: Charles Scribner's Sons.

VERMAAT, R. (1999-2008). *Dinas Emrys: Vortigern and Ambrosius*, <http://www.vortigernstudies.org.uk/artwho/dinas2.htm>, retrieved on June 7th, 2015.

### Various Translations of the Bible:

American Standard Version, [http://biblehub.com/nasb/1\\_kings/16.htm](http://biblehub.com/nasb/1_kings/16.htm), retrieved on June 7th, 2015.

Biblia Sacra Vulgata, [http://biblehub.com/multi/1\\_kings/16-34.htm](http://biblehub.com/multi/1_kings/16-34.htm), retrieved on June 7th, 2015.

Brenton Septuagint Translation, <http://www.ellopos.net/elpenor/greek-texts/septuagint/chapter.asp?book=6&page=6>, retrieved on June 7th, 2015.

Bulgarian Bible, [http://biblehub.com/multi/1\\_kings/16-34.htm](http://biblehub.com/multi/1_kings/16-34.htm), retrieved on June 7th, 2015.

Croatian Bible, [http://biblehub.com/multi/1\\_kings/16-34.htm](http://biblehub.com/multi/1_kings/16-34.htm), retrieved on June 7th, 2015.

English Standard Version, [http://biblehub.com/1\\_kings/16-34.htm](http://biblehub.com/1_kings/16-34.htm), retrieved on June 7th, 2015.

French Bible: Louis Segond Version, [http://biblehub.Com/1\\_kings/16-34.htm](http://biblehub.Com/1_kings/16-34.htm), retrieved on June 7th, 2015.

Irish Bible: An Bíobla Naofa (2000), An Bíobla Naofa, An Sagart, Maigh Nuad, p. 315.

International Standard Version: [http://biblehub.com/1\\_kings/16-34.htm](http://biblehub.com/1_kings/16-34.htm), retrieved on June 7th, 2015.

King James Bible, <http://biblehub.com/multi/joshua/6-26.htm>, retrieved on June 7th, 2015.

Portuguese Bible, <http://www.ccel.org/ccel/bible/pt.iKgs.16.html>, retrieved on June 7th, 2015.

Septuagint, <http://www.ellopos.net/elpenor/greek-texts/septuagint/chapter.asp?book=11&page=16>, retrieved on June 7th, 2015.

Sfânta Scriptură: Versiunea Anania, <http://www.derwent.ro/s/b/index-D.php?id=VT-Ios-06-26&a=r01>, retrieved on June 7th, 2015.

Young's Literal Translation of the Bible, <http://biblehub.com/ylt/judges/11.htm>, retrieved on June 7th, 2015.

Westminster Leningrad Codex, [http://biblehub.com/interlinear/1\\_kings/16-34.htm](http://biblehub.com/interlinear/1_kings/16-34.htm), retrieved on June 7th, 2015.

~~~~~

Emilia IVANCU: Cercetător, traducător și poet. În prezent, este Lector de Limba și Literatură Română la Universitatea din Poznań (Polonia), dar are și un post rezervat la Universitatea din Alba Iulia (România). A obținut titlul de Doctor în Filologie cu o teză despre literatura postcolonială. Publicațiile ei includ: *Travels with Steinbeck in Search of America* (2005), *Dicționarul personajelor lui Lucian Blaga* (co-autor, 2005), *Dicționarul polono-român/româno-polon* (co-autor, 2011). A tradus romanul lui Angharad Price

Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narative

O *Tyn Y Gorchudd!* din limba galeză în limba română, precum și poezia lui Diarmuid Johnson. Emilia Ivancu a publicat și trei volume de poezie: *Jocul de a nu fi mai mult decât sunt/Gra w to, aby nie być więcej niż jestem* (2012) (trad. în limba polonă de Tomasz Klimkowski), *Șamanii și poezii* (2014), *Washing My Hair with Nettles* (trad. în limba engleză de Diarmuid Johnson), Parthian Books 2015. Este redactor al revistei academice „The Finnish Journal of Romanian Studies” (Universitatea din Turku, Finlanda) și membru fondator al Societății de Poezie ARADOS – o societate de promovare a tradițiilor lirice din țările celtice, România și Polonia.

~~~~~

**Tomasz KLIMKOWSKI:** Doctor în lingvistica românească al Universității „A. Mickiewicz” din Poznań (Polonia), din 2008, și cadru didactic la Catedra de Limba și Literatură Română a acestei universități. Membru al comitetului științific la revista „Annales Universitatis Apulensis. Series Philologica” (Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia) și al colegiului de redacție al revistei „Finnish Journal for Romanian Studies” (Universitatea din Turku, Finlanda); Membru co-fondator al Societății de Poezie ARADOS – o societate de promovare a tradițiilor lirice din țările celtice, Polonia și România. Articole în reviste de specialitate (românești și poloneze), cărți: *Influente slave vechi asupra morfologiei și sintaxei limbii române* (2011), *Słownik polsko-rumuński i rumuńsko-polski* [Dicționar polon-român și român-polon] (în colaborare cu Justyna Teodorowicz și Emilia Ivancu, 2012). Traduceri din literatura română contemporană: Andrei Pleșu, *O aniołach* [Despre îngeri] (2010), Gabriela Adameșteanu, *Stracony porannek* [Dimineață pierdută] (2012), Emilia Ivancu, *Gra w to, aby nie być niczym więcej niż jestem* [Jocul de a nu fi mai mult decât sunt] (2012), Max Blecher, *Zabliżnione serca* [Inimi cicatrizate] (2013).

## Incursiuni în imaginar



Corina Păcurar: *Asfixie*, lucrare în creion, expusă în cadrul concursului Expo Maraton, Galeria Casa Matei, Cluj Napoca, 2015

## STRUCTURI ARHETIPALE ȘI MITICE ÎN DRAMA *MEȘTERUL MANOLE* DE LUCIAN BLAGA

Cristian LUNEL

Archetypal and Mythical Structures in Lucian Blaga's drama *Meșterul Manole* (*Master Manole*)

*Any mythic structure starts from a reality that sets up, on the level of human consciousness, a certain way of life, a way of behaving and acting. Myth is a priory model by which the individual repeats, consciously or not, an archetype. Beyond this meaning, proper to the archaic man, the myth says a "true story that happened at the beginning of time" as noted by Mircea Eliade. Based on these considerations, the "Meșterul Manole" ballad reveals a pattern of thought and action, which must be connected with an ontological model of founding the sacred. Human existence makes sense as long as it repeats an archetypal pattern, and the sacrifice of Manole should not be sought in the rational, but in the mythical and symbolic signification area.*

**Key words:** archetype, myth, religion, Manole, sacrifice

Existența umană este condiționată involuntar și inconștient de apartenența la un anumit arhetip, care îi ordonează gesturile și care îi dă sens existenței în sine. Dar acest tipar de a gândi și a acționa este caracteristic omului arhaic. Repetarea unui anumit gest, a unui act depășește planul strămt al contingentului, al banalului și se înscrie într-o *realitate* ontologică. Grație acestui mod de a concepe existența, omul arhaic participă la o construcție care repetă modelul prim, îi conferă un sens și îl pune în relație cu transcendentul.

Pe de altă parte, repetarea unui act echivalează cu o construcție, cu întemeierea unei noi lumi. Această nouă lume este, folosind termenii lui Mircea Eliade, delimitarea dintre două moduri de a fi, dintre profan și sacru. Ordonarea acestei lumi pare înscrisă într-un tipar care se repetă aproape invariabil, dirijată de o forță ce transcende zona rațională și care, paradoxal, nici nu se cere lămurită. Manifestarea sacrului în profan, *hierofania*, ca să-l urmărim pe Mircea Eliade, este cea care delimitează viața obișnuită de realitatea superioară. Cu alte cuvinte, condiția sacrului se grefează pe realitate superioară, ce produce o „ruptură de nivel” față de realitatea obișnuită.

Sunt prea bine cunoscute, ca să oferim câteva exemple, arhetipurile creației care repetă modelul celest: orașul Ierusalim are

## Incursiuni în imaginar

ca model Ierusalimul celest sau orașele din Babilonia copiau forma constelațiilor. Comunicarea pe verticală între cele două lumi sau moduri de existență a omului arhaic e în măsură să reveleze o altă paradigmă – cea a „centrului”. Prin actul său creator, omul arhaic reclădește un model arhetipal, dar, în același timp, ordonează Haosul. Creația unește pe verticală planurile, cele două lumi, după cum precizează Mircea Eliade: „fiind un Axis Mundi, orașul sau templul sacru sunt considerate ca puncte de întâlnire între Cer, Pământ și Infern”<sup>1</sup>. Ridicarea templului este un act dificil ce implică un sacrificiu din partea celui care îl construiește, pentru că „nimic nu poate dura dacă nu este *animal*.”<sup>2</sup>. Sacrificiul este o condiție esențială a creației care-i asigură nu doar perenitatea, dar o pune în legătură (și odată cu creația și creatorul/ constructorul) cu planul superior: „Orice creație repetă actul cosmogonic prin excelență: Creația Lumii”, spune același Mircea Eliade.<sup>3</sup>

Plecând de la aceste considerente, ne propunem să aducem în discuție unul din miturile fundamentale ale spiritualității culturale din spațiul nostru geografic, mai exact mitul jertfei pentru construcție, care cunoaște, dacă ne raportăm la balada populară *Meșterul Manole*, peste 170 de variante. Variantele atât de numeroase ale baladei au toate în comun aceleași rituri ale construcției, despre care Mircea Eliade afirma că sunt specifice nu doar spațiului folcloric românesc, ci și celui din sud-estul Europei. Dincolo de aceste note comune, riturile de construcție revelează, în fond, o problemă specifică unui mod de gândire tradițional. Memoria colectivă reține astfel de imagini sau structuri arhetipale doar în măsura în care ele și-au pierdut funcția istorică și sunt incluse într-un spațiu de gândire atemporal, dând naștere unor *povestiri* și apoi unor mituri, după cum observă și Gilbert Durand: „Imaginile arhetipale sunt simbolice [...] se leagă unele de altele sub forma unei povestiri.”<sup>4</sup>. Și tot Gilbert Durand definește mitul ca fiind „o repetare ritmică, cu ușoare variante, a unei creații”<sup>5</sup>. Din această perspectivă, balada *Meșterul Manole* îndeplinește toate condițiile pentru a se constitui într-un mit al construcției și, evident, al jertfei pentru zidire. Mai mult, mitul

---

<sup>1</sup> Mircea Eliade, *Mitul eternei reînnoieri*, București, Editura Univers Enciclopedic, 1999, p. 19

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 25

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 24

<sup>4</sup> Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarii*, București, Editura Univers, 1977, p. 443

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 450

## Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

relevă un anume mod de a gândi specific Europei de sud-est, care poate fi suprapus, până la un punct, cu mitul Mioriței, ambele având ca puncte comune forme rituale precreștine și creștine, pe care biserica le-a asimilat. Astăzi, imaginea Sfântului Ilie sau Rusaliile fac parte din calendarul creștin, dar păstrează influența unui creștinism popular și cosmic, a cărui origine se pierde în trecut, când mentalitatea arhaică era mai aproape de concepția animistă.

Există un bogat material documentar care analizează variantele baladei *Meșterului Manole*. Acestea cunosc diverse realizări în întreg spațiul Europei de sud-est. Ceea ce le diferențiază este construcția ridicată, precum și realizările artistice în sine. Astfel, în variantele baladei de la sud de Dunăre se zidește un pod sau o cetate, deci construcții cu funcție utilitară. Toate păstrează același motiv sacrificial care ar urma să asigure construcției unitatea și dăinuirea. În ceea ce privește realizarea artistică, variantele sârbești sunt considerate de Mircea Eliade capodopere ale literaturii universale, deoarece „începutul baladei are o măreție pe care nu o întâlnim în versiunile bulgare și grecești.”<sup>1</sup>. Doar în varianta românească se zidește o biserică, așadar o construcție cu funcție spirituală, religioasă.

Plecând de la variantele românești ale baladei, intenționăm să analizăm modul în care acest mit fundamental al jertfei pentru construcție a fost valorificat în literatura cultă, mai exact în drama „Meșterul Manole” de Lucian Blaga.

La fel ca în modelul baladei populare, Blaga localizează acțiunea „Pe Argeș în jos”, într-un „timp mitic românesc”. Dincolo de spațiul simbolic, Lucian Blaga urmărește chiar mai departe modelul folcloric. La fel ca în baladă, unde erau „nouă meșteri mari/ calfe și zidari” și în dramă există tot nouă zidari, cu deosebirea că, aici, niciunul nu este zidar: unul a fost cioban, altul pescar, altul călugăr sau ocnaș, fiecare din ei putând fi raportat la un element primordial, fiecare din ei unind planul stihial al *lunii* pe care o clădesc. Toți sunt legați de Manole printr-un legământ interior, toți sunt posedați de același patos al zidirii, al construcției, prin urmare, toți stau sub semnul *altei libertăți*: „Când v-am chemat – nu v-am legat. Numai în altă slobozenie ați intrat. Ție ți-am făcut semn înalt, și ai venit. Pe

---

<sup>1</sup> Mircea Eliade, *Meșterul Manole. Studii de etnologie și mitologie. Antologie*, Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2007, p. 155

## Incursiuni în imaginar

tine te-am strigat cu nume nou, și m-ai urmat. Pe urmă subț candela aprinsă v-am arătat chipul bisericii, și voi ați zis: Meștere venim.”<sup>1</sup>.

Drama se deschise cu scena în care Manole, aplecat peste planuri, măsurând și calculând, încearcă să găsească o explicație pentru prăbușirea zidurilor. De șapte ani meșterul tot măsoară și tot construiește fără izbândă și, mai mult, după cum mărturisește: „Nici magie albă nu fac, nici magie neagră”<sup>2</sup>. Aflăm din piesă că Manole încercase să ridice biserica de 77 de ori în tot atâtea locuri diferite, între care unele erau locuri pure sau sacre: pe albia unui râu mutat din loc sau pe moaște. Motivul prăbușirii zidurilor se înscrie într-o altă sferă a semnificațiilor, sunt „puterile locului”, sunt forțele haosului și ale întunericului care se opun creației. Acestea se unifică în însăși ființa meșterului Manole, întruchipând imaginea creatorului.

Pentru Blaga, meșterul Manole se depărtează, ca semnificație, de imaginea consacrată de literatura populară. În dramă, imaginea protagonistului este o ilustrare a conceptului de demonie, așa cum l-a definit Blaga în eseu *Daimonion*: „Omul e posedat și inspirat de demonic fără să știe cum. Iraționalitatea demonicului are ascunzișuri ce rămân totdeauna sub pragul conștiinței omenești.”<sup>3</sup>. Și tot Blaga făcea precizarea că „demonicul e creatorul. Și totuși, în anume privință, deosebit de Dumnezeu.”<sup>4</sup>. De ce nu renunță Manole la ridicarea bisericii? De ce se încăpățânează de șapte ani să tot construiască? Sunt întrebări care pentru omul simplu ar fi raționale. Nu însă și pentru Manole. El este întruchiparea acelor *puteri de sus și de jos*, forțe ale haosului și ale întunericului, care au pus stăpânire pe conștiința sa și nu-l fac să renunțe. Este o demonie a creației, în termenii lui Blaga sau, după cum le numește starețul Bogumil: „*le credem aici și ele din întâia beznă răspund. Le credem acolo și ele dănuiesc cu înfricoșare în noi*”<sup>5</sup>. Pentru Blaga orice creație care nu poate fi explicată rațional duce mintea tălmăcitoare de origini de-a dreptul în demonic. „Demonicul e, cel puțin pentru conștiința omenească, inconștient.”<sup>6</sup>. El se manifestă nu numai în cel posedat, ci și în cei

---

<sup>1</sup> Lucian Blaga, *Meșterul Manole*, dramă, în *Teatru. Proză autobiografică II*, București, Editura Albatros, 1980,

p. 102

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 63,

<sup>3</sup> Idem, *Zări și etape. Aforisme, studii, însemnări*, București, Editura Humanitas, 2003, p. 246

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 234

<sup>5</sup> Idem, *Meșterul Manole*, p. 67

<sup>6</sup> Idem, *Zări și etape*, p. 239

## Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

din preajma acestuia, având o putere contaminantă. Istoria oricărui creator e istoria luptei omului împotriva propriei demonii. Pe de altă parte, demoniul trebuie pus în legătură și cu teoria lui Kant asupra omului de geniu. Filosoful german justifică anexarea geniului la artă prin aceea că numai în artă ar exista creații care nu se pot explica nici în ceea ce privește conținutul, nici în ceea ce privește originea ei. După Kant doar în artă există plăsmuiri la care nu se poate ajunge prin producerea după anumite „reguli” conștiente. Din acest punct de vedere Meșterul Manole este creatorul sau omul de geniu.

Fără a avea vreo legătură cu ceea ce romanticii au văzut în omul de geniu, Manole păstrează doar ideea raționalității sau, în cazul său, a iraționalității dorinței creatoare. Mai departe, Blaga se distanțează radical de orice influență romantică, căci personajele sale se grefează structural și simbolic pe tiparul expresionist al „teatrului nou” (Ov. Crohmălniceanu) care contaminase literatura română în perioada interbelică. Așa se face că, în spiritul acestei înnoiri expresioniste, personajele din Meșterul Manole își pierd individualitatea devenind simboluri.

Biserica se construiește, mai întâi, în lumea visului, în planul simbolic. Manole este cel care face planurile, calculează, biserica prinde formă în imaginația sa. Apoi, Găman este al doilea personaj, în afară de Manole, care, prin visul său, dă o formă construcției. Dar visul este o formă inconștientă de reprezentare a realității, iar visul lui Găman este agitat, el luptându-se cu forțele obscure. Cea care încearcă să-i aline chinul este chiar Mira, care, urcată pe spatele acestuia, în timp ce dormea, îi spune: „Scutură-te, Gămane, voinicește ca zmeii tărâmului celuilalt, încă o dată – așa – scutură-te! Tu ești pământul marele, eu sunt biserica – jucăria puterilor!”<sup>1</sup>. Destinul Mirei pare asumat și ea își îndeplinește funcția creatoare, dar și pe cea estetică. Mira este cea care dă o formă creației, dă contur ferestrelor și turelor, le deschide spre lumea abisală.

La fel ca în balada populară, condiția ridicării bisericii se leagă de jertfa pe care trebuie s-o facă meșterii. Dar în balada populară, soluția jertfei este acceptată fără împotrivire de către toți meșterii. Mai mult, acceptarea este o urmare a amenințării cu moartea a domnitorului: „Iar de nu apoi/ Voi zidi pe voi/ Voi zidi de vii/ Chiar în temelii.” Acest conflict exterior dintre meșteri și domnitor lipsește în drama lui Blaga, fiind substituit de un conflict interior al meșterului Manole. Întreg actul întâi are în centru conflictul de

---

<sup>1</sup> Idem, *Meșterul Manole*, p. 82

## Incursiuni în imaginar

conștiință al lui Manole care oscilează între a cerceta și a crede, între a zidi bizuindu-se exclusiv pe puterile rațiunii, sau a se conforma necesității jertfei.

Termenii conflictului de conștiință sunt obiectivați prin intermediul personajelor expresioniste: Bogumil și Mira, personaje fără psihologie și fără evoluție, care întruchipează o serie de principii. Bogumil e promotorul ideii de „crimă sfântă”, Mira acționează în spiritul „vieții și al iubirii”. Ea se opune chiar creației, atâta timp cât aceasta implică o jertfă umană: „MIRA: Manole, viața de om în ziduri nu veți clădi. Voi da de veste în ȧle să nu se apropie nimeni de voi, că sunteți porniți spre ucidere. În felul acesta slava bisericii nu o vreau.”<sup>1</sup>. Fapt semnificativ, cele două personaje nu apar niciodată simultan în aceeași scenă. Când în scenă se află Manole și Mira, Manole vorbește ca Bogumil și, invers, când în scenă sunt Manole și Bogumil, Manole vorbește ca Mira. Cele două personaje nu sunt decât ipostaze ale celor doi termeni conflictuali care își dispută conștiința meșterului.

Un personaj conceput în spirit expresionist este și Găman, ființă irațională, primitivă. Pentru Blaga, primitivii ca și copiii, de altfel, au privilegiul de a trăi în contact direct, plenar cu stihurile. De aceea el este cel dintâi care simte prăbușirea zidurilor, și tot el e singurul, alături de Manole, care aude vaierul din zid al Mirei.

Soluția jertfei este îndelung chibzuită de către Manole. El o comunică celorlalți, care o acceptă ca pe un imperativ ce trebuie înfăptuit: „INTAIUL: Altă scăpare nu este.”<sup>2</sup>. Zidirea bisericii este o „boală” care-i transfigurează pe toți. Cu toate acestea, ceilalți zidari își încalcă jurământul. Fiecare se roagă să nu-i vină soția sau sora și, la fel ca în balada populară, cea care apare este soția lui Manole, aici Mira. Dar, spre deosebire de Ana, care nu intuiește pornirile meșterilor, Mira îi întâmpină pe cei zece meșteri zicându-le: „MIRA (*sosește, răsuflă grăbită, cu un surăs speriat*): Bună dimineața, nouă ucigași. Și cu Manole zece...”<sup>3</sup>. Acceptarea jertfei pare de la sine acceptată, deși Mira continuă să se împotrivească. Jertfa transcende orice zonă a raționalului și se proiectează astfel în imaginar, dând naștere mitului. Încercarea de a explica logic, rațional jertfa este inutilă și irelevantă. Blaga optează pentru ideea demoniei, care, în piesă este substituită prin *blestemul* creației. El este acela care intermediază între

---

<sup>1</sup>*Ibidem*, p 128

<sup>2</sup>*Ibidem*, p. 108

<sup>3</sup>*Ibidem*, p. 123



## Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

cele două realități, cea a visului, a mitului și cea propriu-zisă. Iar visul, ca nivel al *realității* imaginate se dezvăluie ca un joc, după cum Manole i-l explică Mirei: „MANOLE: Căci, vezi, blestemul de care vorbirăm îl învingem c-un joc.”<sup>1</sup>. Așadar jocul zidirii. Biserica prinde viață pe măsură ce jocul se sfârșește. Între cele două există o punte de legătură, care se prelungește în mit, după cum anticipează Manole: „Jocul e scurt. Dar lungă și fără sfârșit minunea.”<sup>2</sup>. Demonia creației îi contaminează pe toți și îi eliberează, mai puțin pe Manole.

Odată Mira zidită și biserica ridicată, Manole încearcă să o dărâme pentru a o salva pe Mira. E al doilea act de revoltă al omului împotriva demoniei care-l posedă, cel dintâi fiind reprezentat de încercarea meșterului de a amâna punerea în aplicare a soluției inevitabile. Dar meșterii se împotrivesc. Gestul nu poate fi explicat decât estetic: ca operă de artă, biserica nu mai aparține creatorului, ci posterității.

Spre deosebire de dramă, balada populară dezvoltă, în acest punct, un alt conflict între Manole și domnitor, între orgoliul creatorului, care se simte capabil să ridice o altă mănăstire „mult mai frumoasă și mai luminoasă” și domnitor care e interesat să asigure unicitatea creației. După ce domnitorul poruncește să dărâme schelele, iar Manole rămâne pe acoperiș, el încearcă să se salveze, făcându-și aripi din șindrile, însă la fel ca în mitul lui Dedal și Icar, zborul este spre moarte.

La Blaga, conflictul dintre Manole și domnitor e înlocuit de conflictul dintre boieri și călugări care-l osândesc, pe de-o parte, și mulțimea care-l apără, de cealaltă parte. Între ei „Manole singur e sus – singur deasupra noastră – deasupra bisericii.”<sup>3</sup>. Ideea este că artistul de geniu scapă judecății comune, el nu poate fi judecat cu normele moralei moderne.

Și acest conflict nu este decât o dezvoltare a unui alt conflict de conștiință, între sentimentul culpabilității și satisfacția de a fi creator. Spre deosebire de baladă, aici domnitorul are rolul de arbitru al acestui conflict. Înainte să fi luat o hotărâre, Manole se aruncă de pe biserică. Nu este o încercare de salvare, ci sinucidere. Este ultimul gest de revoltă a omului împotriva demoniei care-l posedă, prin care Manole își refuză destinul de creator, câtă vreme acesta ar presupune cu necesitate o nouă jertfă. În momentul morții lui Manole,

---

<sup>1</sup>*Ibidem*, p. 135

<sup>2</sup>*Ibidem*, p. 138

<sup>3</sup>*Ibidem*, p. 174

## Incursiuni în imaginar

încetează vaietul din zid al Mirei, semn că astfel a fost împăcat principiul vieții și al iubirii pe care-l reprezenta Mira. Moartea lui Manole mai poate fi văzută și ca o reîntregire a sufletelor celor doi, în sens simbolic, căci Manole nu o zidește pe Mira, ci se zidește pe sine. El trăiește prin creație, iar creația devine sinonimă cu însăși existența sa.

Prin biserica zidită de Manole, mitul jertfei pentru construcție capătă un sens, dar mai ales o formă. Mai mult, prin reperele toponimice ale baladei, mitul jertfei se apropie de nivelul realității prin localizarea și prin suprapunerea cu biserica de la Curtea de Argeș. Ca orice mit, „el se afirmă ca o altă realitate, îmbinată cu realitatea tangibilă, dar nu mai puțin reală decât aceasta. Mai mult, imaginarul se prezintă într-un mod mult mai elaborat, uneori chiar deosebit de sofisticat. Mituri, religii, utopii, sisteme de alterități, ficțiuni literare, ipoteze științifice...”<sup>1</sup>.

Ceea ce putem conchide, este faptul că mitul în sine reprezintă o sursă permanentă de inspirație, care pune individul în legătură cu un fond arhetipal, ce-i ordonează modul de gândire și care trimite la o „realitate” ce capătă sens. Omul nu poate trăi în afara acestui mod de a percepe „realitatea”, are nevoie de astfel de imagini, la care revine periodic și care alimentează izvorul gândirii mitice. Că aceste mituri sunt prelucrate sub forma unor producții literare, după cum am arătat mai sus, se înscrie în aceeași mentalitate, nu neapărat arhaică, ci arhetipală, specifică unui anumit spațiu de gândire. Ori, tocmai această recurență a miturilor, a imaginilor, a ficțiunilor demonstrează că forța de semnificare a „povestirii” (după cum le numește Gilbert Durand) depășește granițele temporale, dar și pe cele geografice, fiind comune unei mentalități mult mai largi și această mentalitate este a omului care nu poate trăi în afara mitului.

### Bibliografie:

- BLAGA, Lucian, *Teatru. Proză autobiografică*, București, Editura Albatros, 1980  
BLAGA, Lucian, *Zări și etape. Aforisme, studii, însemnări*, București, Editura Humanitas, 2003  
BOIA, Lucian, *Pentru o istorie a imaginarului*, în românește de Tatiana Mochi, București, Editura Humanitas, 2000  
DURAND, Gilbert, *Structuri antropologice ale imaginarului*, cu o prefață și postfață de Radu Toma, București, Editura Univers, 1977

---

<sup>1</sup> Lucian Boia, *Pentru o istorie a imaginarului*, București, Editura Humanitas, 2000, p.38

## Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narative

ELIADE, Mircea, *Meșterul Manole. Studii de etnologie și mitologie*, cu o prefață de Petru Ursache, Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2007

ELIADE, Mircea, *Mitul eternei reîntoarceri*, cu o traducere de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu, București, Editura Univers Enciclopedic, 1999

~~~~~

Cristian LUNEL: Membru al Centrului de Cercetare a Imaginarului „Speculum”. Master, specializarea *Literatură și cultură românească în context european*, Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia; Master în *Management educațional și comunicare instituțională*, Universitatea Petroșani; profesor de limba și literatura română la Colegiul Economic „Hermes” Petroșani. Cursuri de specializare Magister la Universitatea Babeș-Bolyai. Colaborator al volumului *Incursiuni în imaginar* 3, 2009. Articole în „Vatra veche”, „Annales Universitatis Apulensis. Series philologica”.

Incursiuni în imaginar



Corina Păcurar: 20 secunde, lucrare în cărbune cuprinsă în proiectul *120*, expusă la Expo Transilvania, Cluj Napoca, 2015

RELAȚIA TATĂ-FIU ÎN TEXTUL DRAMATIC IVANCA DE LUCIAN BLAGA

Georgeta ORIAN

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

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

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

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

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

Tocmai cele două piese pe care Dumitru Micu le numește „de inspirație modernă” reprezintă zona favorabilă interpretărilor în grilă psihanalitică din teatrul lui Blaga. În timp, exegeții le-au plasat, valoric, sub nivelul celorlalte, ca răspunzând unor imperative ale „modei” momentului și nerezistând probei timpului.

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

Incursiuni în imaginar

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

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

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

„Vântul cald suflă iar – ca totdeauna în zilele astea de martie. Nu șuieră deloc. E moale și puternic, adoarme cugetul și trezește sângele. Suntem în preajma echinocțiului. Într-o noapte vântul mănâncă zăpada, dezbracă copacii, în trei zile zvântă munții și ogoarele. A patra zi urșii se trezesc de sete în peșteri, a cincea orașul se uscă și satele și-aruncă cojoacele. A șasea zi vântul se furișează fierbinte în case, oamenii încep să-și simtă trupul gol sub straie, și-n codri s-aude surd pasul jivinelor. E ca un larg și nebun duh țâșnit din nărilor taurului sau ale berbecului stelar. DINU: Și a șaptea zi? TATĂL: A șaptea? (râde)

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

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

Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

A șaptea zi Domnul se odihnește și zice: sunt bune și frumoase toate foarte.”.

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

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

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

Deja personajul este conturat: *taurul* simbolizează putere, pornire irezistibilă, masculinitate exacerbată, dezlănțuirea violenței, energia sexuală, pofta de a poseda, dominația perversă; este animalul consacrat lui Dionysos, zeul virilității fecunde; trimite la puterea elementară a sângelui, la căldura care însuflețește orice ființă vie; simbolistica este conexă cu cea a fecundității, a furtunii, a ploii, a nopții și lunii; „întrupare a forțelor htoniene, taurul [...] ține povara pământului în spinare sau între coarne”¹. Tatăl este, așadar, un reprezentant al dionisiacului, al energiei vitale debordante, al senzualității. Din aceeași categorie face parte și Ivanca, cele două personaje situându-se în opoziție cu Luca și dând naștere unei dialectici de tipul dionisiac/apolinic. Natura animalică a personajului răzbate din prima replică, astfel încât poate fi lesne numit „satir bătrân, [...] are o psihologie primitivă, simțind ca jivinele apropierea primăverii, ca o schimbare de anotimp al sângelui”².

Teoria existențialistă a doctorului Dinu, despre singurătățile însumate și ambulante ale oamenilor, e un prilej de ironie pentru

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

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

Incursiuni în imaginar

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

Preot ortodox, precum cel din *Tulburarea apelor*, „însă fără nimic din drama aceluia”¹, Tatăl intră cu Luca într-o relație care nu-și găsește un cod comun pentru comunicare. Când fiul își adună toate puterile pentru a-și pune sufletul la vedere, preotul (!) are o replică mai mult decât cinică:

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

Sugestia sinuciderii este evidentă în indicația regizorală („*a înmodat repede un belt din ștreangul ce l-a avut în mână și-l lasă să cadă*”), dar este și o invitație, extrem de subtilă, la alternativa vieții, o provocare pentru indecisiul Luca. Tatăl este „monstruos în ordinea morală, dar nu acesta este planul propriu piesei”².

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

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

¹ George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, București, Editura Minerva, 1976, p. 377.

² *Ibidem*, p. 378.

Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

bunurile din această lume. Arta hieratică și sublimată a fiului său îl uimește”¹.

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

Tatăl apare ca prezență și în Tabloul al doilea, în visul lui Luca (episodul cel mai evident psihanalitic), demonstrând, în grilă freudiană, că este o prezență inhibitoare, „castratoare”, a cărei influență privează, limitează, reprimă, sterilizează pornirile fiului. Dorința de suprimare a tatălui ca alteritate (complexul oedipian) va conduce la pornirea de a-l ucide, din final. Fiul nu se poate emancipa atâta vreme cât simbolul procreării sale este încă prezent și îl domină (aceeași funcție o îndeplinește personajul Filip, în piesa *Daria*²).

În finalul Tabloului al treilea, Ivanca află de la Luca un alt amănunt despre Tatăl: „Se culcă între patru scânduri, ca într-un coșciug. Și cântă. [...] E un monstru. E mândru de barba lui ca de o buruiană rară” (*barba* este simbol al virilității), iubește și acum femeile, „zeițe și slujnici, fără deosebire, ca-n vârsta pubertății.” După ce constată că „are mâni, uite ochi, uite brațe, barbă și frunte: e om”, Ivanca îl *recunoaște*, fiindcă aparțin aceleiași dimensiuni („Numai el m-ar putea răpi în poveste”). Ochii, cale de acces și cunoaștere, îi dezvăluie că „Bătrânul nu-mi face bine. El are ochiul rău.”, iar Luca *știe* că inevitabilul s-a produs, „animalul a intrat de-acum în sufletul tău.” *Fiică a pământului*, Ivanca știe că Tatăl vine din „altă lume”, din „celălalt țărâm”. În propriii termeni, el este „viu: jumătate pământ, jumătate spirit rău”. Unirea celor doi este iminentă. Rândurile suprimate de Blaga din ediția finală cuprind o secvență care conține niște simboluri nu lipsite de importanță:

„IVANCA: Arată-mi cosciugul. TATĂL (*o duce în brațe în odaia delături. Ușa se închide după ei. Pauză. Scena rămâne goală. Vocile lor s-aud bine ca și când ar fi pe scenă*). EA: Lebedă, unde plutim? Oh, ce baltă. Întindeți gâtul peste pieptul meu. (*Țipă speriată*.) Broască țestoasă, broască țestoasă. EL: Nu sunt nici lebedă, nici broască țestoasă. Eu sunt

¹ Titus Bărbulescu, *Lucian Blaga. Teme și tipare fundamentale*, București, Editura Saeculum I.O., 1997, p. 60.

² Ion Bălu, *Opera lui Lucian Blaga*, București, Editura Albatros, 1997, p. 196.

Incursiuni în imaginar

marele eu. Steaua care seacă sângele și soarbe fântânile. *EA (tipă)*: Ne cufundăm în pământ. Ne cufundăm. Ne cufundăm.”¹.

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

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

„dușmanul pe care nu-l putem învinge, e puterea absurdă și cu mii de fețe a sângelui. Numește această putere cum vrei, numește-o blestem, sau lăuntrică lege, numește-o bălaur”³.

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

„Goethe susține că în vreme ce oamenii de duzină au de obicei o singură pubertate, o singură perioadă de exuberanță erotică, în cursul căreia se simt lăuntric asaltați de-o caldă, stranie, vrăjită apă vie, o singură perioadă în care puterile topite în sânge le dau îndrăzneți

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

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

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

Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narative

dezinteresate și în care cei mai mulți, chiar fără chemare, își încearcă într-un fel darul creației, omului de geniu, creatorului prin excelență, vrăjitorului și demonicului, îi este hărăzită o repetată pubertate. Această repetată pubertate ar explica și tinerețea intermitentă a genului creator și, uneori, imposibilitatea de a secăta până la cele mai albe bătrâneți.”¹.

Inconștientul în concepție goetheană circumscria atât pe cel al romanticilor, cu caracter magic, ocult, divinator, cât și pe cel al psihanalizei, pe care îl prefigura. Dublată de încercarea de a da o viziune proprie inconștientului, pendularea lui Blaga între mit și freudism se produsese încă din drama *Tulburarea apelor*, preferința pentru psihanalitic devenind clară cu cele două piese din 1925, *Daria* și *Ivanca*.

„Însăși intriga *Faptei* pare a nu fi decât o ilustrare a «complexului lui Edip»: bărbosul tată, un răspopit, este prototipul masculinității agresive și izbutește să o fascineze pe Ivanca, iubita fiului său.”².

Îndepărtând excesul de freudism din piesă, în varianta finală din 1942, Blaga ambiguizează ușor personajul, plasându-l la intersecția mai multor concepte: demonie, creație, vitalitate, mit. Tatăl este un Seth adaptat: demon, forță pervertită, putere răufăcătoare, personaj al conflictului cosmic și moral dintre bine și rău, simbolizând forțele primitive abătute de la țelul lor³.

În termenii lui Alexandru Paleologu,

„«Demonicul» e cheia întregii viziuni și creații a lui Blaga și joacă în teatrul lui un rol covârșitor. Cu excepția, inexplicabilă, a nereușitei *Daria* (1925) și a savuroasei comedii biblice *Arca lui Noe* (1944), [...] toate piesele lui Blaga au o încărcătură «demonică», purtată de personaje ca Zamolxe, Domnișoara Nona, din *Tulburarea apelor*, tatăl, din *Ivanca*, Meșterul Manole, călugărul Teodul, din *Cruçada copiilor*, Avram Iancu și, într-o mai slabă măsură, Anton Pann.”⁴.

¹ Lucian Blaga, *Daimonion*, în vol. *Zări și etape*, București, Editura Minerva, 1990, p. 196.

² G. Brătescu, *Freud și psihanaliza în România*, București, Humanitas, 1994, pp. 75-76.

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

⁴ Alexandru Paleologu, *Teatrul lui Lucian Blaga*, în *Lucian Blaga interpretat de ...*, Studiu, antologie, tabel cronologic și bibliografie de Emil Vasilescu, București, Editura Eminescu, 1981, col. „Biblioteca critică”, p. 200.

Incursiuni în imaginar

Demonismul/daimonia personajului este un fapt recunoscut. În concepția lui Goethe, teoretizată de Blaga, care face distincția între demonicul magic și demonicul creator, „*demonicul* înseamnă originar o putere de înrăurire magică, căreia nimic nu i se poate opune”¹. De aici și importanța în ordine dramatică a Tatălui:

„Personajul tatălui, preot răspopit în urma unor aventuri scandaloase, un soi de faun tomnatec, cinic și intelectualizat, are o încărcătură demonică ce-i dă o anumită intensitate dramatică”².

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

„este o introducere «subterană» în drama omului provocată de distanța dintre el și imediat, în năzuința spre un «dincolo» revelat printr-o transcendere în propriul său orizont. Marginile acestuia, în depărtări mereu bănuite, se vor configura pe dimensiunea căutării absolutului în celelalte piese ca întâlniri ale omului cu limitele propriei sale vieți, cu propriile sale drame, în condițiile istorice și sociale ale existenței sale.”³.

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

„inconștientul nu e adică un simplu subsol al conștiinței, un subsol în care ar cădea fără curmare, ca efect al unui sever triaj, elemente ale conștiinței. Inconștientul ni-l închipuim ca o realitate psihică amplă, cu structuri, de o dinamică și cu inițiative proprii; inconștientul ni-l închipuim înzestrat cu un miez substanțial organizat după legi imanente. [...] o realitate psihică de mare complexitate, cu funcții suverane, și de o ordine și de un echilibru lăuntric, grație cărora el devine un factor în mai mare măsură sieși suficient decât e «conștiința»”⁴.

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

¹ Lucian Blaga, *Zări și etape*, București, Editura Minerva, 1990, p. 214.

² Al. Paleologu, *op. cit.*, p. 205.

³ Eugen Todoran, *Lucian Blaga – Mitul dramatic*, Timișoara, Editura Facla, 1985, p. 46.

⁴ Lucian Blaga, *Trilogia culturii, I. Orizont și stil*, București, Humanitas, [f.a.], pp. 28-29.

Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

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

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

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

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

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

Într-o dinamică a partiturilor individuale, pusă în evidență de același critic, Luca face parte din categoria *celor care așteaptă*, conștientizând spațiul-limită și suportând consecințele claustrării, în jurul cărora își fac apariția *cei ce vin* din spațiul exterior, tulburând ordinea și declanșând conflictul latent în psihologia celor dintâi (Dinu și Ivanca, în acest caz), iar Tatăl aparține categoriei *celor care știu* sau intuiesc menirea eroilor axiali (din aceeași categorie face parte și personajul Bogumil din *Meșterul Manole*)⁴. Totuși, conflictul mocnit de mai bine de douăzeci de ani are la bază relația a două singurătăți care, uneori, interferează dramatic. Reflectându-se reciproc, Tatăl și Fiul se caracterizează fiecare prin negarea celuilalt. În cele din urmă și o problemă de alteritate, relația celor doi este și una între creator și opera sa. Lăsând la o parte consangvinitatea, fără a o nega, să conchidem că există un micro-cosmos în care trinitatea

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

² *Ibidem*, p. 78.

³ *Ibidem*, p. 86.

⁴ *Ibidem*, pp. 137-138.

Incursiuni în imaginar

Tatăl – Luca – Ivanca fințează după legi subînțelese. Teoria lui Dinu despre cuștile ambulante nu-i departe de acest spațiu („trăim despărțiți, eu în odaia mea, tu aici, el dincolo” – spune Ivanca).

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

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

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

În tonalitate camilpetresciană, trama sună cam așa:

„Un tânăr pictor, Luca, știe că are o cumplită ascendență. Se trage dintr-un neam de ucigași. Tatăl lui, aprig senzual, impulsiv și orgolios, un fel de Karamazov, îi e un cotidian memento al blestemului sângelui. Băiatul știe bine că va trebui într-o zi să ucidă. Ca și Lordul Saville din nuvela lui Oscar Wilde. Deodată apare în casă o fată de optsprezece ani cu «părul roșu, scurt, sprintenă, ciudată». Bătrânul libidinos se va culca cu fata dornică să fie frământată de brațe voinice, Luca va căuta să-i împuște, dar un doctor care la începutul piesei invocă pe Freud, se așază în dreptul ușii gata să primească el glonțul. Chiar cere, însuși, pacientului, să tragă. O dată cu descărcarea revolverului, s-a scurs printr-o *faptă* și puroiul sufletesc al pictorului. De acum are sufletul vindecat, cum e vindecat un pântec care a fost înțepat ca să se scurgă tot din el”¹.

Accentul pe implicațiile psihanalitice ale piesei a constituit o variabilă exegetică. Autorul *Patului lui Procust* găsește că „a întemeia opere de artă pe o teorie medicală e o profundă eroare.” Impresia de „scriere

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

Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

accidentală” menționată în 1976 de George Gană¹ se poate conserva, în virtutea lecturii în grilă psihanalitică. Alexandru Paleologu găsește piesa „artificioasă”, iar personajul pictorului Luca, „bizar și neverosimil”². *Fapta* rezolvă finalul dramei, ilustrând ceea ce Titus Bărbulescu intuiește ca fiind „tema *operei* sau a acțiunii împlinite”:

„un inevitabil și parazitar «cordon ombilical», care îl leagă de imaginea fixă a mamei sale moarte la naștere, va fi, în sfârșit, tăiat. Copilul va fi, în același timp, eliberat și de un «tată castrator», pe care el trebuie să-l «ucidă», în termeni freudieni, pentru a se putea «asuma» pe sine. Tatăl nu va muri în urma acestei «vitejii terapeutice», dar copilul se va vindeca”³.

Îndepărtând balastul psihanalitic după prima ediție, virând către ambiguitate, Blaga ne permite să subscriem unor opinii contemporane cum este aceasta: „indiferent de intenționalitatea teoretică a autorului, forța dramatică a textului surclasează teza, dezvoltându-se normal – și pregnant – în favoarea finalității *psihologice*”⁴. Conflictul este concentrat în personajul axial Luca.

O caracterizare cvasi-completă îi face prietenul Dinu:

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

Prenumele personajului este unul cu frecvență mare în lumea creștină. Cuvânt latin, *Luca* reprezintă forma scurtă de la Lucanus, un adjectiv format de la toponimul Lucania. Autor al uneia dintre cele mai frumoase Evanghelii, Sf. Luca (numit de Sf. Apostol Pavel „Luca doctorul”) a revelat de-a lungul vieții sale și un alt talent, pe lângă literatură și medicină: *pictura*. Se știe că Sf. Luca a pictat șapte icoane cu Maica Domnului, icoane care i-au fost arătate Fecioarei,

¹ George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, București, Editura Minerva, 1976, p. 372.

² Al. Paleologu, *op. cit.*, p. 205.

³ Titus Bărbulescu, *op. cit.*, p. 89.

⁴ Dan C. Mihăilescu, *op. cit.*, p. 41.

Incursiuni în imaginar

care le-a încuviințat¹. Așadar, personajul lui Blaga pare să aibă în comun cu sfântul al cărui nume îl poartă *sensibilitatea, sfințenia și pictura*. În plus, prin 1924, Blaga semna cu pseudonimul Luca Moga (numele de familie al mamei sale). Subtile trimiteri biografice se pot găsi, după cum remarcă George Gană:

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

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

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

Slujnica și-l amintește ca pe un copil „așa de bun, n-ai fi scos o vorbă urâtă. Parcă te văd și acum. Mic, mic de tot – te împiedecai de brânduși în livadă și le certai” (nu putem să nu amintim aici imaginea din poezia *Brândușile*. „Tristețea renunțării Dumnezeu o încerca molatic,/ Și lumea toată o făcu,/ sieși străin, c-un gest tomnatic. // O singură mândrie-avu/ gospodărint cenușile/ în ipostază de amurg/ să-nchipuie brândușile”). Dintr-o ființă dispusă inițial la dialog cu natura, Luca se transformă într-un tânăr trist, prea

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

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

³ *Ibidem*, pp. 601-602.

Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

trist. Autoclaustrarea lui are o cauză: lui Dinu îi mărturisește: „nu mai pot trăi – simt ceva grozav în mine – așa ca o teamă – ca o teamă să nu ucid”, iar Tatălui, „am un gând înăuntrul prin care mi se scurge tot sângele.” Teamă, gândul, viitoarea *faptă*, reprezintă efectul culpei pe care o resimte pentru moartea mamei. În varianta 1925, este explicit faptul că

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

Întors spre sine, Luca se desprinde de oameni (la fel ca Daria din piesa omonimă). Microuniversul lui se compune din inevitabilul Tată, necesarul Dinu, Slujnica – mamă-surogat și, ulterior, Ivanca, agentul perturbator, elementul venit din afară pentru a-l ajuta să-și *făptuiască* *fapta* de a cărei iminență este locuit. Antidotul găsit de Luca este asceza. Pictura lui e populată de arhangheli care-i poartă trăsăturile (Ivanca îl recunoaște în pânze: „Ha! Arhanghelul acesta-i el. Și așa-i el. Și așa-i el. [...] Sprâncenele, fruntea, lumina – toate sunt ale lui”), cu excepția aripilor. „Prin contrast cu întunecatele sale instincte toate subiectele lui sunt de-o exagerată spiritualitate.”

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

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

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

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

Incursiuni în imaginar

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

Poarta este locul de trecere dintre două stări, dintre două lumi, dintre cunoscut și necunoscut și, mai ales, dintre lumină și întuneric. Are și o valență psihologică: nu marchează doar un prag, ci îl și invită pe om să-l treacă... Poarta este o invitație, mascată, la explorare¹. Luca nu vrea să treacă această poartă. Se teme.

Cele două simboluri între care se zbate sunt *lumina* și *sângele*. Lumina, cu semnificații creștine, corespunde spiritului, cunoașterii, apolonicului, și se regăsește în arta pictorului și în toată... exterioritatea sa. Sângele (Dinu îl numește „al cincilea element”) devenit echivalent cu întunericul în care tânărul refuză să păsească, este vehiculul pasiunilor, căldura, vitală și corporală, dionisiacul, viața. Luca știe că „cineva pe patru labe stă la pândă” în el. Cei zece bărbați din vis sunt „reprezentarea jumătății întunecate a ființei eroului”². Dacă ar fi săvârșit *Fapta*, și nu o *faptă*, Luca ar fi devenit al unsprezecelea în acest șir. După Sf. Augustin, „numărul 11 este stema păcatelor”³, semnul excesului și al revărsării (fiind alcătuit din zece plus unu), simbol al luptei interioare, al rătăcirii, al transformării legii, al păcatului omenesc, al revoltei îngerilor... Întreaga făptură a lui Luca este un semn al unui conflict virtual, dar poate semnifica, la fel de bine, și reînnoirea ciclului vital (ceea ce se și întâmplă, de fapt, pentru că Luca *renaște*, se salvează, prin faptă).

„Cu Noe, Zamolxe și Luca, problema opțiunii – deși se păstrează la un nivel esențial – își pierde atributul de tragic, dată fiind puterea eroilor de a se domina, de a depăși așadar limita ezitării, nu trecând către cădere sau sinucidere, ci către o nouă condiție”⁴.

Tânărul pictor optează pentru viață, în urma întâlnirii cu propriii demoni, cu „lumea interioară”. Jung numește acest spațiu „personalitatea nr. 2” („Jocul alternant al personalităților nr. 1 și nr. 2 [...] n-are nimic în comun cu o «scindare» în sensul medical obișnuit. Din contră, el se desfășoară în fiecare individ. Mai ales

¹ *Ibidem*, p. 113.

² G. Gană, *op. cit.*, p. 376.

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

⁴ D. C. Mihăilescu, *op. cit.*, p. 53.

Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

religiile sunt cele care s-au adresat dintotdeauna personalității nr. 2 a omului, «omului interior»¹), echivalentul lui Celălalt¹. Între „oferta” arhetipurilor și ispita vieții, Luca optează pentru a doua variantă. Plecarea la munte, unde „nu sunt oameni”, promite vindecare și creație. Viață și creație. Însă întâlnirea inevitabilă a celorlalte două componente ale „trinității”, Tatăl și spiritul rău, Ivanca, provoacă latența: „acum nu mai pot să calc peste prag, mi se oprește inima. [...] Pentru toate e prea târziu.” Intervenția salvatoare a lui Dinu anihilează obsesia. Luca este un inger închis în trup, pe deasupra mai este și sexuat, iar cunoașterea aceasta se dovedește pentru el diabolică.

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

„în viața psihică a omului există – potrivit psihanalistilor – o luptă între pornirile instinctive (îndeosebi instinctualitatea) și conștiința morală și că viața psihică din timpul somnului este supusă unei cenzuri morale din partea individului, în așa fel încât visele înseamnă adesea o satisfacere simbolică, moral-cenzurată, a pornirilor inconștiente, respectiva «cenzură morală a psihoanalistilor» având loc și în cadrul altor fenomene psihice (amnezi, fenomene psihopatologice)”².

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

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

¹ C. G. Jung, *Amintiri, vise, reflecții*, consemnate și editate de Aniela Jaffé, traducere și notă de Daniela Ștefănescu, București, Humanitas, [1996], p. 58.

² Leonard Gavrilu, *Inconștientul în viața lui Lucian Blaga. Preludii la o noologie abisală*, București, Editura IRI, 1997, p. 68.

Incursiuni în imaginar

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

Însă tot Tatăl își salvează Fiul, îl livrează vieții;

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

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

„La început, înainte de a fi lumea, au fost doi frați: Dumnezeu și dracu’ – înțelegi? Doi frați. Toate lucrurile le-au făcut în tovărășie. Unul a născocit ziua, celălalt noaptea, unul a făcut pe sfinți, celălalt ispitele și visurile rele.”

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

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

Povestea lui Luca se înscrie în această concepție: Dumnezeu și Diavolul au făcut totul în tovărășie, așadar putem vorbi, până la acest punct, de dualism în *Ivanca*. Dualismul își are propriile mituri. Sisteme gnostice ca marcionismul, maniheismul, paulicianismul, bogomilismul sau catharismul se sprijină și pe mituri care n-au legătură cu creștinismul, deși și creștinii și dualiștii utilizează aceleași scrieri, aplicându-le exegeze diferite.

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

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

Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

Cum se configurează, așadar, pornind din mit, relația Tată-Fiu? *Geneza* pe care o rostește Tatăl la începutul piesei ar trebui să dea câteva indicii: *vântul* este un *artizan* al lumii descrise de el (*vântul* „sufală”, „adoarme”, „trezește”, „mănâncă”, „dezbracă”, „zvântă”, „se furișează fierbinte”), iar în bogomilism, Diavolul are acest rol, el meșteștește lumea plecând de la elementele preexistente, arată I.P. Culianu¹. De asemenea, bogomilismul insistă asupra atotputerniciei divinității bune. Tatăl spune (râzând!) că în a șaptea zi „Domnul se odihnește și zice: sunt bune și frumoase toate foarte”, dar nu reieșe din text că El le-ar fi făcut, ci doar că le aprobă, adică le *îngăduie*. În ipostaza celui pentru care „o turmă de mănăcători de ghindă n-ar ajunge să bag în ei toți necurații din tine, Marie!”, Tatăl „pozează” într-un soi de Fiu gândit în grilă negativă, sau măcar ironică, dând astfel dovadă de un camuflat docetism. Bogomilismul este caracterizat de antisomatism (ca având aversiune pentru trup), însă Tatăl din *Ivanca* nu are această trăsătură, dimpotrivă. El este *concupiscent*, iar acesta este singurul lucru considerat cu adevărat rău în doctrina bogomilă. Concupiscentei i se opune encratismul, iar Luca este cel care face dovada acestei trăsături. Pe de altă parte, mama lui (a Tatălui, adică), era o preoteasă „țărăncă, sănătoasă și nebună, de sat. [...] Umbla totdeauna cu pistolul cea la ea. Chiar și la biserică. Uneori împușca spre cer și striga: vivat, să trăiască dracu!” așadar originea lui este una din zona diabolicului. Taurul, berbecul, broasca țestoasă sunt indicii care trimit la primordialitatea simbolică a acestui personaj. Am putea spune despre el că este un Demiurg, fără a fi Dumnezeu *Genezei* rostite la început, desigur. *Vântul*, duh larg și nebun țâșnit din nările lui (a ceea ce reprezintă el, mai exact), este suflul pe care îl aruncă peste lume. Tatăl din *Ivanca* nu are un Fiu după chipul și asemănarea lui. Deși îl lasă să-și trăiască patimile care i se cuvin pentru a fi mântuit, adică *salvat*, Tatăl nu are atributele unei divinități bune, eventual pe ale unei divinități drepte, fiindcă știe că trebuie să se întâmple ceea ce trebuie să se întâmple, astfel ca Fiul să poată trăi (secvența celor zece strămoși poate fi interpretată ca *metensomatoză*, reîncarnarea aceluiași suflet în corpuri noi, pentru îspășirea vinei de a se fi născut). Tatăl nu-i în totalitate Rău, dar nici Bun. Între sistemele gnostice, bogomilismul insistă asupra răutății Demiurgului lumii. Îngerul inocent, Luca, cel care nu a făcut nimic rău și se străduiește să se păstreze așa, a fost înșelat de îngerul viclean, Ivanca, și nu va putea depăși condiția blestemată a rasei sale decât prin encratism și asceză. Culianu a demonstrat că

¹ *Ibidem, passim.*

Incursiuni în imaginar

bogomilismul este, până la urmă, o mitologie pseudo-dualistă. În *Ivanca* există indicii care duc la bogomilism, dar și aspecte care-l eludează, așadar am putea numi pseudo-bogomilism ceea ce ne oferă piesa.

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

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

Bibliografie

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

BLAGA, Lucian, *Zări și etape*, București, Editura Minerva, 1990.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narative

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

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

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

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

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

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

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

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

~~~~~

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

# OCTAVIAN PALER – DE CE LUMEA MODERNĂ NU MAI POATE CREA MITURI?

Mariana-Simona VÎRTAN (PLEȘA)

Octavian Paler – Why the Modern World Cannot Create Myths Anymore

*This essay aims to concentrate around a rhetorical question Octavian Paler uses to explain the essence of his book named Calomnii mitologice: why the humanity cannot create other new myths? It is a book who speaks about the impossibility of human being to create other myths near the one's that have already been created. This question also shows a way of remembering about the importance of myths, became a supratHEME of author's writings. The book appeared in 2007, makes a summary of most important myths of the humanity from Legendeale Olimpului, the book of his childhood. The pages written here are the image for statements of defense for mythological characters misinterpreted, among the time, and also a quiet fight against modern way of thinking and understanding myths. The death of Narcis is seen here not as a suicide of someone who loves his face too deeply but as a fear of knowing his own existence. Procrust is a bearer for the command written to the Temple of Delphi, to respect the measure, but over this he assured his fame, over the time. The overpassing of measure as a good decision is seen into Marsyas, Psyche or Orpheus, characters who became famous after they did not obey to this rule. This act recreates a way to achieve the knowledge, regardless any consequences of this broken rule, while the acceptance of it would have announced their fall into mediocrity.*

**Keywords:** measure, myths, Narcis, Orpheus, Temple of Delphi, Procrust, humanity, statements of defence, reinterpretation.

Rostită retoric și reflexiv, această întrebare reia practic supratema eseisticii lui Octavian Paler, mitul, recunoscut ca „refugiu și drog”<sup>1</sup>, dezvoltând o concluzie unică și puternic sugestivă: lumea modernă nu mai poate concepe alte mituri asemeni sau mult mai puternice decât cele date de Antichitate. Ideea este mărturisită sub forma acestei întrebări la care autorul găsește și un răspuns pe măsură, în opera *Calomnii mitologice*.

Această ultimă lucrare a sa, apărută în 2007, și la care autorul a zăbovit până spre finalul vieții sale, se naște astfel ca răspuns al unei frământări cu puternice rădăcini în tinerețea autorului atunci când, după cum mărturisește în subintitulatele „conferințe nerostite”,

---

<sup>1</sup> Octavian Paler, *Calomnii Mitologice. Fărâme din conferințe nerostite*, Editura Adevărul Holding, București, 2010, p. 7.



## Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

singura realitate viabilă și liniștitoare a părut să fie acest spațiu populat cu zei din Olimp, Grecia.

Autorul mărturisește despre această nouă carte, *Calomnii mitologice. Fărăme din conferințe nerostite*, că urmează o altă traiectorie, distanțată față de celelalte scrieri, intenționând să se despartă de tonul din ultimele cărți: *Deșertul pentru totdeauna* și *Autoportret într-o oglindă spartă*:

„M-am văicărit destul și am făcut acum apel la un mic demon ce mă îndeamnă să mă iau peste picior. Conferințele sunt rostite pentru moliile din casa mea, prezențe foarte reale”<sup>1</sup>,

se amuza scriitorul<sup>2</sup>.

Opera pornește de la ideea că lumea modernă nu mai poate crea mituri similare celor antice, amintind că singurele mituri moderne care se pot ridica la nivelul acestora sunt cele rezultate în urma capodoperelor literare și contrazic teoria conform căreia miturile sunt anonime. Se face referire aici la personaje precum Don Juan, Don Quijote, Faust, sau Hamlet.

Frânturi ale cărții vorbesc, încă de la început, despre relația specială cu Grecia, mai cu seamă, despre relația autorului cu zeii acesteia. Paler pomenește despre importanța pe care au avut-o aceste entități, în spațiul scriiturii, care a completat cumva golul existentei solitare a autorului. Într-una din „conferințele nerostite” inserate în rândurile cărții amintește despre ispita ce plana asupra sa, „adolescent bovaric” fiind, ispita care i-a marcat profund raportarea la mit și i-a întărit legăturile cu lumea Olimpului:

„Am citit cu pasiune Legendele Olimpului. Descopeream în mitologie un tărâm fermecător, plin de surprize încântătoare. Or, asta se întâmplă într-o vreme în care viața mea era teribil de anostă și de ternă.”<sup>3</sup>.

Părăsind universul blând al satului natal, în care își trăise copilăria plină de inocență și candoare, tânărul Paler, ajuns la vârsta de 11 ani, se vede forțat să treacă dincolo de tot ceea ce se constituise, până atunci, în jurul său asemenea unui centrum mundi, pentru a se confrunta cu o mare provocare. O provocare ce îl soma, pe de o parte, să se dueleze cu viitoare introvertiri, neajunsuri sau singurătăți

---

<sup>1</sup>*Ibidem*, p. 8

<sup>2</sup> EVZ. ro, *Scriitorul Octavian Paler, autoportret la 80 de ani*, <http://www.evz.ro/detalii/stiri/scriitorul-octavian-paler-autoportret-la-80-de-ani-406773.html>, accesat în 2 noiembrie 2013.

<sup>3</sup> Octavian Paler, *Op. cit.*, p. 7.

## Incursiuni în imaginar

iar pe de altă parte să se autodepășească. Paler a urmat școala primară în satul natal, în anul 1937, după care a fost admis bursier la „Colegiul Spiru Haret” din București. În vara anului 1944, cu o săptămână înaintea încheierii cursurilor clasei a VII-a de liceu, a avut o altercație cu George Șerban, directorul școlii, care era chiar unchiul său (fratele mamei), și a fost obligat să părăsească școala, mutându-se la Liceul „Radu Negru” din Făgăraș pentru a urma, în anul școlar 1944-1945, ultima clasă de liceu, clasa a VIII-a, secția literară.

Șederea sa în București, și atmosfera din cadrul colegiului „Spiru Haret” sunt descrise ca fiind foarte dure. Autorul mărturisește că se afla în imposibilitatea de a socializa cu colegii săi, din cauza discrepanței de statut social care l-a făcut să se retragă spre spațiul livresc și să rupă orice legătură socială cu cei din jurul său:

„Venisem la 11 ani din Lisa la un liceu ultrasimandicos, care oferea burse copiilor săraci, dar nu reușisem să mă apropiu de niciun coleg. Caracterul meu de introvertit, complicat de un amestec, primejdios, de timiditate și orgoliu, precum și descoperirea pe care o făcusem, că reprezentam partea de jos a societății, «talpa țării», cum se spunea atunci, m-au făcut să mă izolez. În jurul meu, nu creștea nici iarba. Duceam, ca elev, la «Spiru Haret», o existență de «oale neagră». Or, mitologia m-a ajutat atunci să fac față «istoriei». Ea mi-a fost și refugiu și drog.”<sup>1</sup>.

Iată de ce amintirile din Lisa natală, multe dintre ele transformate, cu minime modificări, dintr-o carte în alta, câștiga teren în spațiul afectivității auctoriale. Întâlnirea cu mitologia vine astfel ca o consolare necesară tuturor neajunsurilor și neîmplinirilor, într-o perioadă mărturisită ca fiind destul de dură și fără soluții imediate. Devine astfel posibilă retragerea spre o altă lume, ca alternativă la incapacitatea de socializare, drastic mărturisită. Afirmția scriitorului cu privire la cele două eu-uri ale sale este extrem de emoționantă:

„Eu am încercat să împac în mine două eu-uri diferite: unul rațional cu o mare nevoie de logică, altul afectiv care nu s-a putut ridica deasupra sentimentelor. Eul rațional a tânjit, constant, să mă comport rezonabil. Eul afectiv i-a zădărnicit mereu eforturile. Rezultatul? Niciodată n-am știut prea bine ce vreau. Și niciodată nu m-am mulțumit cu ceea ce am reușit să obțin.”<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup>*Ibidem*.

<sup>2</sup>*Ibidem*, p. 9.

## Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narative

Izolarea în mit devine singura posibilitate de a face față preajmei. Mitologia se transformă, după mărturisirea autorului, într-un scut care să-l ajute să depășească „istoria” unui tânăr cantonat într-o existență care nu-i aparține și față de care nu simte nimic, intitulându-se, metaforic, „oaie neagră”. Apelativul vine, mai degrabă, nu în sens peiorativ, așa cum căuta autorul să-l deconspire, ci ca explicație sau motiv pentru a se disocia de cotidian și a pactiza cu acest „tărâm fermecător” al mitologiei. Întoarcerea spre ea este departe de a fi „în trecere”. Este practic o cercetare îndelungată și atent desăvârșită a zeilor, a variantelor lor, a relațiilor dintre aceștia: „Căutam prin biblioteci tot ce găseam despre zeii grecilor și citeam. Ajunsesem să cunosc și variante ale legendelor, să am simpatii și antipatii în Olimp”.

Asistăm astfel la o clasificare, oarecum justificată, a zeităților, în funcție de rostul fiecăreia în spațiul Olimpului. Autorul mărturisește preferința pentru Afrodita sau Zeus, disprețul pentru Cronos sau Hera, curiozitatea pentru Athena sau Hefaistos:

„Hera nu-mi plăcea. Era prea cârcotașă, un fel de țăță divină. Athena mă nedumerea. De ce se încăpățânase, oare, să rămână castă? De ce n-o interesau bărbații? Nu era deloc neglijabilă, ca femeie, în ciuda aerului ei de călugăriță în armura. De ce n-avusese decât cu Hefaistos o aventură, și aceea pusă la îndoială de unii? În schimb, tot ce făcea Afrodita mă interesa. Probabil, a trezit în mine și unele impulsuri, tulburi, erotice. Sadismul lui Cronos, prezentat în legende ca un monstru oribil, care-și înghite copiii îndată ce se nasc, de teamă că va fi detronat de unul din ei, m-a cam îngrozit. Dar am jubilat când Zeus, născut pe ascuns de mama sa, în Creta, și-a silit tatăl să-i vomite pe frații săi.”<sup>1</sup>.

Participă imaginar la istorii, dar prin descriere dă impresia că ar fi fost în acel loc, de exemplu la procesul în care Sofocle și fiul său își disputau averea celui dintâi. Autorul mărturisește încântarea sugerată de finalul acestei istorii, motivându-l să răscolească alte cărți în căutarea informațiilor raportate la Grecia:

„Povestea relațiilor mele cu zeii e, oarecum, diferită. Trebuie să precizez că mă refer la niște zei anume: la zeii grecilor, cei care stăteau, în vechime, în Olimp, iar când se săturau de divinitatea lor coborau

---

<sup>1</sup>*Ibidem*, p. 7

## Incursiuni în imaginar

printre muritori să afle și ei cum se trăiește. Coborau să iubească, să țină intrigă sau să se amestece în războaie, cum au făcut-o la Troia.

Alți zei au rămas pentru mine străini, inaccesibili. M-au intimidat sau chiar mi-au dat fiori. Am simțit că nu te poți apropia de ei decât cu umilință și cu teamă pentru a nu-i supăra. Învăluși în misterul lor metafizic, ei nu admiteau obiecții, cereau supunere necondiționată și laude lingușitoare, pe când zeii grecilor mi-au fost, de la primele contacte, familiari. Mi-a plăcut enorm nepăsarea cu care priveau păcatul. Singurul păcat pe care nu-l admiteau olimpienii era acela de a nu vrea să greșești niciodată, pentru că o asemenea pretenție divulga o mare trufie, de a vrea să fii mai bun decât zeii care păcătuiau cu voluptate ori de câte ori aveau ocazia. De altfel, zeii grecilor trăgeau cu ochiul, mereu, la ce făceau muritorii.”<sup>1</sup>.

La Octavian Paler mitologia a reprezentat astfel: „un fel de copilărie a istoriei”. „Legende Olimpului ne-au fermecat ca povești. Și povești le socotim și azi, chiar dacă, pentru a ne exprima elegant, le numim mituri”<sup>2</sup>. Autorul acuza drastic evoluția, nu tocmai pozitivă, a raportării noastre la istorie în comparație cu grecii, aruncând o culpă gravă informației și faptului că lumea nu mai are nimic de descifrat pentru că se cunoaște totul, mass-media având grijă să ofere o altă perspectivă cu care acesta nu este de acord și pe care o blamează dur:

„Cu ajutorul televiziunii, putem oricând să vedem cât de gol și cât de prozaic e vârful Olimpului. Nici măcar un cimitir al zeilor nu există acolo. Tot ce ne-a încântat, cândva, imaginația n-a fost decât o poveste care a durat până ce o nouă religie a zdrobit cu ciocanul statuile zeilor păgâni și a aruncat resturile în foc pentru a obține marmura.”<sup>3</sup>.

Raportând omul modern la cel arhaic, Paler subliniază, ironic, faptul că cel dintâi este pus în incapacitatea de a-și revendica vreun mit serios și, nicidecum, să mai poată să sustragă din existența celor vechi esența. Moartea lui Narcis este mult mai mult decât o sinucidere pentru actul narcisistic în sine, acela de a-și iubi, până la exagerare, chipul zărit într-o oglindă așa cum este percepută sacrificarea proprie de către modernitate.

O altă acuză dură legată de raportarea la mituri este identificarea lor cu niște: „frumoase și cam copilăroase legende în care aheii se

---

<sup>1</sup>*Ibidem*, pp. 6-7.

<sup>2</sup>*Ibidem*, p. 10.

<sup>3</sup>*Ibidem*, pp. 10-11.

## Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

pot bate la Troia zece ani pentru o soluție adulterină.”<sup>1</sup>. Secretul acestor mituri și al trăinicieii lor este explicat, tot de autor, ca fiind tendința de a transforma misterul în ceva banal, fapt care, în loc să îi diminueze importanța, îl transformă în ceva inaccesibil, oferind aici, spre exemplu, ambiguitățile date de predicțiile indescifrabile ale oracolelor de la Delfi.

Aceste insertii grave vor fi rostite, în fața moliilor, care-i devin camarazi în drumul prin singurătate, autorul subliniind rostul acestor conferințe „nerostite” în ideea anularii lamentațiilor de care ar fi putut fi acuzat, o dată cu cele două scrieri: *Autoportret într-o oglindă spartă* și *Deșertul pentru totdeauna*, constatând ironic faptul ca societatea românească nu „se dă în vânt după melancolie”<sup>2</sup>, singura ei preocupare răsfrângându-se în jurul banilor. Prin urmare gândurile sale vor fi rostite în fața acestor vietăți pe care le numește „originale” și „imprevizibile”.

Curajul de a crea o altă perspectivă de interpretare a acestor mituri, departe de „clișeele” formulate până atunci, este și el o mărturisire mascată. Acest leitmotiv, preluat de la Oscar Wilde, apare ca motto al cărții și îndeamnă grav spre esența celor spuse de autor trăgând un semnal încă de la începutul scrierii: „Dați-i omului o mască și va spune cine este”. Această mască devine, astfel, un scut sau o scuză în fața celor afirmate cu o doză maximă de sinceritate oferită protector de prezența acesteia.

Grație acestei măști i-a găsit o justificare lui Procut, tâlharul despre care se zicea că își obliga victimele să încapă într-un pat cu dimensiuni stabilite precis. Se pune astfel întrebarea dacă Procut era, într-adevăr, un tâlhar sadic, maniac și sângeros. Putem crede că el a aplicat porunca de la Delfi: „Nimic prea mult”, adică totul să aibă o măsură, moderație. Sunt prezentate multe exemple de încălcare a acestei porunci, chiar templul pe care este scrisă dovedind acest fapt. Paler îi reabilitează imaginea printr-o explicație rezonabilă raportată la greci:

„La fel de bine poate fi socotit profesor de estetică! Oare nu era canonul grec, judecat la rece, un pat al lui Procut? În perioada de apogeu a sculpturii grecești, cea care i-a dat pe Fidias și pe Polichet, sculptorii trebuiau să respecte un sistem foarte strict de reguli: ce

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>2</sup> Constantin Coroiu, Octavian Paler: „*Viciul memoriei*” (II), [în] revista „Cultura”, numărul 18/2013 (422), articol apărut pe 30:06:2011, în secțiunea Cultura literară. REVISTACULTURA.RO

## Incursiuni în imaginar

lungime trebuia să aibă nasul, ce lărgime trebuia să aibă gura, cât trebuiau să măsoare gâtul, fruntea, pieptul și picioarele.”<sup>1</sup>.

Prin urmare, Procust nu făcea decât să stabilească un etalon care să fie respectat.

Aceeași justificare, în afară de orice clișeu, i-o atribuie și lui Narcis, personaj din mitologia greacă pe care Paler îl considera nedreptățit de către toți, din pricina neînțelegerii actului narcisistic în sine. Vina o atașează aceluiași etichete sau clișee pe care lumea s-a grăbit să le ofere ca explicație pentru un act sau altul. Paler conturează o pledoarie a apărării pentru Narcis pe care îl consideră ca fiind cel mai calomniat personaj din mitologie.

Numele său se traduce printr-o stare aproape de exagerare a iubirii de sine dusă până în sfera patologicului. Ceea ce omenirea a omis este, în concepția lui Paler, faptul că acest personaj este tânăr și că sinuciderea sa nu s-ar fi datorat faptului că și-a zărit chipul în oglinda unei ape, cu atât mai mult că iubirea de sine dusă până la exacerbare nu poate fi prilej de sinucidere pentru cineva care se iubește pe sine mai mult decât orice. Și în acest caz autorul face referire la măsura lucrurilor: „Apropo de prea mult”<sup>2</sup>, amintind chiar și de exemplul lui Midas care a ajuns să își refuze mult râvnitul dar primit de la Dionysos, tot ca răspuns la măsură. Prin aceeași raportare la măsură, îi trece în revistă și pe Marsyas, Psyche, Orfeu, sau Cassiopeea. Fiecărui personaj îi găsește însă circumstanțe atenuante. Depășirea măsurii i-a făcut cunoscuți, jertfa măsurii devenind astfel ofranda cunoașterii, indiferent de consecințele acestor acte. Renunțarea și măsura ar fi însemnat, în concepția paleriană, cădere în mediocritate:

„Cine ar mai fi auzit de Icar dacă n-ar fi dorit «prea mult» să ajungă la soare, în loc să-și continue drumul cu Dedal, tatăl sau, spre Sicilia? Antigona are un plus de orgoliu care îi dă tăria să rămână inflexibilă. Heracles are un plus de fudulie care-l ajută să-și săvârșească isprăvile. Teseu are un plus de cinism care-l face să nu se simtă obligat față de Ariadna care i-a asigurat, cu firul ei, ieșirea din labirint”<sup>3</sup>.

Măsura, certificată pe frontonul templului închinat lui Apollo la Delfi, Meden agan, pare să nu fi fost luată în serios de nici unul

---

<sup>1</sup>Octavian Paler, *Op. cit.* p. 34

<sup>2</sup> Paul Cernat, *Trei moduri de a fi străin*, prefață la volumul, Octavian Paler, *Aventuri solitare*, ediția a II-a, Editura Polirom, București, 2008, p. 8

<sup>3</sup>*Ibidem*, p. 11.

## Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

dintre personajele amintite mai sus. Explicația, în viziunea lui Paler este simplă și, totodată, plauzibilă:

„Grecii s-au temut nu de necesitatea de a respecta măsura cât de teama de a nu rămâne sub ea: „Și ce ironie doamnelor și domnilor, să se spună «nimic prea mul» unde? Tocmai la Delfi! Oricine merge să vadă locurile unde a funcționat celebrul oracol se poate convinge că am dreptate când afirm că acolo grecii s-au temut de exact contrariul: să fie ceva «prea puțin»! S-au temut parcă să nu fie prea puține statui, prea puține temple, prea puține ofrande, prea puține altare și prea puțin mister. [...]«Măsura» e o glumă acolo, sub contraforturile Parnasului.”<sup>1</sup>.

Întâlnirea sa cu Olimpul este rememorată, în operă, pentru a scoate în evidență faptul că multe dintre informațiile pe care le știuse până atunci, sau pe care societatea modernă le promova, cu privire la mitologie și la zeitățile ei, sunt tratate dintr-o perspectivă diferită venind, oarecum, în apărarea unor adevăruri eronate sau vizibil distorsionate pe care încerca să le reevalueze și să le reclădească într-o lumină nouă.

Imaginile descrise se recompun din perspectiva unui „anticălător” care redă, prin prisma subiectivității sale, spații ale trecutului care sunt percepute într-un amestec de prezent vizual cu un trecut teoretic. Mănat de o curiozitate acerbă, poposește în Olimp și are prilejul să vadă muntele legendar pentru a confrunța realitatea din rândurile cărților cu cea a imediatului și a vizualului.

Reacția mărturisită la vederea muntelui este paradoxal alta decât cea la care ne-am fi așteptat. În fața sa nu se ridică un munte încărcat de istorie, grandios și impozant ci, mai degrabă, „un munte pleșuv, banal, și de un colorit feruginos.”<sup>2</sup>. Aceeași dezamăgire o trăiește, după propria-i mărturisire și la Salamina când a fost să vadă mormântul lui Ajax pe care îl credea acoperit, după cum aflase din cărți, cu jumătate din mare. Nimic din ceea ce a văzut nu părea să se potrivească celor citite din cărți. Autorul însuși mărturisește:

„Nu reușeam să împac imaginea acelui Olimp banal cu Olimpul din mitologie, unde frumosul Ganymede, răpit de Zeus, pentru a-l transforma în paharnic, le turna zeilor nectar în cupe. Și a fost nevoie de Schliemann, ca să mă ridic deasupra decepției mele.”<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Octavian Paler, *Calomniile mitologice. Fărăme din conferințe nerostite*, p. 111.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 133.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 138

## **Incursiuni în imaginar**

Arătând diferența clară între imaginile creionate din cărți și cele văzute cu ochiul liber singura concluzie viabilă pe care ne-o prezintă autorul este aceea că spații precum Olimpul, Troia sau Micene nu trebuie surprinse cu ochiul vizitatorului necunoscător și căruia îi este imposibil să viseze, să își imagineze. O descriere, în detaliu, făcută de un topograf ar scoate în evidența realități care de fapt nu există: „Nu vă îndeamnă asta să considerați inutil drumul până la poalele Olimpului dacă nu puteți trece de decepția că n-ați găsit ceea ce vă așteptați să găsiți?”<sup>1</sup>.

În aceeași operă autorul vine și cu o explicație clară: mitologia devine interesantă și plăcută, deoarece raportată la istorie ea oferă posibilitatea de a crede că orice este posibil:

„Mitologia e încântătoare tocmai pentru că, spre deosebire de istorie ea ne propune să credem în cântecele sirenelor. Și să înțelegem de ce, la lumina stelelor, se văd lucruri care nu se văd la lumina unei lanterne. La urma urmei, fiecare vede pe Olimp, dacă ajunge la poalele lui, ceea ce are nevoie să găsească.”<sup>2</sup>.

În paginile aceleiași cărți autorul confirmă o afirmație a lui Eugen Lovinescu, potrivit căreia fiecare găsește în Antichitate ceea ce caută. Apoi se întreabă retoric: „Întrebarea pe care mi-o pun în continuare este inevitabilă: ce caut eu?”<sup>3</sup> pentru a concluziona apoi: „Geniul antic, zicea el, n-a încetat să încante umanitatea, dar fiecare ia din această încântare partea pe care o merită, și cu atât mai rău pentru cei care iau prea puțin.”<sup>4</sup>. Într-o altă afirmație, autorul menționează că anticii apelau la mituri pentru a spune, cu ajutorul lor, cum înțelegeau lumea dar că noi avem nevoie de mituri, se pare, într-un sens contrar. Concluzia cărții pe care o redă autorul este simplă dar gravă: „Aceste «calomnii mitologice» nu sunt, cum ar putea să pară, «un joc»”<sup>5</sup>. Ele îi conferă posibilitatea să modifice tonul ultimelor sale cărți. Acestea sunt scrise într-o tonalitate gravă și melancolică datorată poate de singurătatea eului și suferința cauzată de boală. În această ultimă carte autorul caută să-și ascundă sau să-și ignore melancoliile fără a juca însă un rol fals. Ultima sa operă, *Calomnii mitologice*, abundă în simboluri și structuri ale mitologiei. Însă nu poate fi înțeleasă și devorată fără o trecere, mai întâi, prin Legende

---

<sup>1</sup>*Ibidem*, p. 140.

<sup>2</sup>*Ibidem*, p. 146.

<sup>3</sup>*Ibidem*, p. 152.

<sup>4</sup>*Ibidem*.

<sup>5</sup>*Ibidem*, p.134



## **Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative**

Olimpului și prin marile capodopere literare ce stau la baza acestor mituri. În lipsa cunoașterii lor, o înțelegere a *Calomniilor mitologice* nu ar fi posibilă. Aceasta deoarece autorul nu și-a propus să facă un rezumat. Octavian Paler are pretenția de a scrie pentru cunoscători. Comunică cu cititorul ca și cu propria-i persoană.

## Incursiuni în imaginar

### Bibliografie:

CERNAT, Paul, *Trei moduri de a fi străin*, prefață la volumul, Octavian Paler, *Aventuri solitare*, ediția a II-a, București, Editura Polirom, 2008

COROIU, Constantin, *Octavian Paler: „viciul memoriei”(II)*, în „Cultura” numărul 18/ 2013 (422), articol apărut pe 30:06:2011, în secțiunea [http://Cultura literarăREVISTACULTURA.RO](http://Cultura_literarăREVISTACULTURA.RO)

PALER, Octavian, *Calomnii mitologice. Fărâme din conferințe nerostite*, București, Editura Adevărul Holding, 2010

EVZ. Ro, *Scriitorul Octavian Paler, autoportret la 80 de ani*, <http://www.evz.ro/detalii/stiri/scriitorul-octavian-paler-autoportret-la-80-de-ani-406773.html>, accesat în 2 noiembrie 2013

~~~~~

Mariana Simona VÎRTAN (PLEȘA): Doctorandă, Membră a Centrului de Cercetare a Imaginarului „Speculum”, Alba Iulia. Profesoară de Limba și literatura română și Limba și literatura franceză la Școala Gimnazială „Nicolae Gane” Bistra; Asist. Suplinitor Curs Practic de limba Română pentru anul pregătitor, în cadrul Programului de Studii Limba Română ca limbă străină. Volume: *Eminescu și Antichitatea clasică greco-latină*, 2010; *Gramatică-Exerciții aplicative*, 2010. Colaborări la revistele: „Lumini de gând, Foaie Studențească editată de Ascor”, „Journal of Romanian Literary Studies”, „Trictrac”, „Le Francais - Le défi des temps modernes”.

Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narative

STUDII DE CAZ

Incursiuni în imaginar

Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

IMAGINEA ISLAMULUI ÎN PRESA ROMÂNEASCĂ. STUDIU DE CAZ: ATENTATELE ASUPRA ZIARULUI „CHARLIE HEBDO”

Alexandru GRUIAN

The Image of Islam in Romanian Journalism. Case Study: The Assaults on the ‘Charlie Hebdo’ Magazine

Determinant for different types of civilization, religions are based on symbols and generate symbols. The way of perceiving otherness also depends on the taking/editing/playback symbols by those coming from another civilizational space. The current Romanian type of culture - if we can talk about that - it is in a very large extent determined by the media: television, radio, newspapers, online media and social networking. If the event has reported having global relevance, stereotypes could be structured in time, based on the correct, simplistic or distorted interpretation of the symbol.

In parallel we are witnesses of the streamlining border between the press (seen, schematically, as those practiced journalism with minimal specialized studies) and opinion (perfectly accessible through the media and social networking 2.0). The attacks on the „Charlie Hebdo” French journalists have raised debate about freedom of expression traced to the way it is played the religious symbol, seen as an archetype of civilization.

We want to present the manner in which the relationship between the event and the symbol was played publicly in Romania by the local press, considering the relevant analysis in terms of subsequent reaction to the corpus of social and how to define the sense of belonging/ nonbelonging to a cultural/civilizational space.

Key-words: Islam, symbol, Romanian media, „Charlie Hebdo”

1. Context

Pe data de 7 ianuarie 2015, în jurul orei 11.30, ora locală a Franței, în sediul revistei satirice „Charlie Hebdo” din Paris au intrat în forță două persoane mascate. Acestea au deschis focul împotriva celor aflați în acel moment în redacție și au omorât cu un pistol-mitralieră *Kalașnikov* doisprezece oameni, majoritatea caricaturiști sau editorialiști la „Charlie Hebdo”, dar și un ofițer de poliție însărcinat cu paza directorului revistei, Stephane Charbonnier, *Charb*. Acesta este considerat ca fiind principala țintă a atentatului, fiind păzit pentru că în 2011 publicase o serie de caricaturi cu Mahomed care i-au atras amenințări cu moartea din partea unor grupări islamice extremiste.

Ulterior au fost rănite mai multe persoane, în timp ce atentatorii încercau să fugă. Ei au fost repede identificați – doi frați având

Incursiuni în imaginar

cetățenie franceză, născuți în Paris, Saïd Kouachi și Chérif Kouachi, membri ai unei grupări jihadiste, după cum a reieșit din cercetările ulterioare. În după-amiaza zilei de 9 ianuarie 2015, ambii frați au fost împușcați într-o ambuscadă a poliției franceze.

Atentatele au fost condamnate de jurnaliști, oameni politici, lideri religioși, numeroase personalități și persoane publice. A luat naștere o mișcare ce poate fi generic numită *Je suis Charlie*, constând în frontispicii ale ziarelor (tipărite sau online) care aveau imprimată această sintagmă, dar și modificarea profilelor specifice membrilor rețelelor de socializare, în special Facebook, constând în plasarea, în loc de fotografie, a aceluiași mesaj – *Je suis Charlie*.

Atentatele au fost urmate de articole de diferite tipuri, pe diverse tonuri și nuanțe, care s-au limitat fie la descrierea evenimentului în succesiunea sa cronologică, fie au trecut la interpretări ale contextului politic, religios, jurnalistic și social care a făcut posibile atentatele asupra redacției „Charlie Hebdo”. S-a făcut în special trimitere spre așa-numita *ciocnire a civilizațiilor* și la volumul omonim al lui Samuel Huntington¹, conform căruia, în variantă foarte simplificată, conflictele moderne sunt determinate de diferențele de cultură și civilizație existente pe glob, civilizații fiind suprapuse, în opinia autorului, peste marile religii. Una dintre tezele argumentate de Huntington este cea conform căreia vor prevala conflictele de diferite intensități dintre țările (zonele) islamice și cele non-islamice, cu necesitate între Europa și Orientul apropiat. Argumentele se referă atât la confruntările istorice dintre europeni și musulmani, dar și la istoria recentă, care include conflictele dintre Israel și lumea arabă, în care au fost într-un fel sau altul implicate state europene și SUA, războiul din 1991 din Irak, ce a urmat invadării Kuweitului, atacurile grupărilor islamiste extremiste, ce au culminat cu atentatele din 11 septembrie 2001 asupra turnurilor gemene din New York. Invadarea Afganistanului și ulterior a Irakului, conflictul din Siria, așa-numita primăvară arabă, echivalată inițial cu răsturnarea unor regimuri despotice, dar urmată de instabilitatea accentuată a unor state din nordul Africii, activitățile grupărilor de tip Al Qaida și ISIS sunt elemente majore de natură să confirme teoriile lui Samuel Huntington.

Pe de altă parte, toate aspectele enumerate anterior sunt de natură să mențină atenția opiniei publice îndreptată spre statele islamice și

¹ Samuel P. Huntington, *Ciocnirea civilizațiilor și refacerea ordinii mondiale*, București, Editura Antet, 2007

Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

spre evoluția contactelor acestora în special cu țările Uniunii Europene și cu Statele Unite ale Americii. Mare parte din informație provine din presă, care se constituie astfel într-un prim filtru al evenimentelor.

În cazul particular al atentatelor asupra redacției „Charlie Hebdo”, vom face o scurtă trimitere la un eveniment oarecum asemănător, care, fără să devină dramatic, poate fi considerat un precedent – cel al caricaturilor cu profetul Mahomed apărute în anul 2005 în ziarul danez „Jyllands-Posten”, care au stârnit proteste vehemente ale diferitelor comunități musulmane (de altfel, chiar directorul revistei „Charlie Hebdo”, Stéphane Charbonnier, era păzit de un polițist, după ce fusese trecut pe o listă a celor ce urmau a fi uciși de Al Qaida pentru publicarea unei cărți conținând caricaturi cu profetul Mahomed; ambii au fost uciși în atentatul din 7 ianuarie 2015.)

Revenind la caricaturile cu Mahomed din revista daneză, iată cum consideră Ovidiu Ivancu transferul de informație de la sursa primară spre receptor, în funcție de poziționarea în primul rând religioasă a acestuia:

„Imaginea a transmis informații diferite europenilor și musulmanilor. În vreme ce unii au reclamat libertatea de expresie a presei, ceilalți au interpretat gestul ca o intruziune într-o zonă sacră, intimă. Referentul prim este, în acest caz, profetul Mahomed, iar imaginea sa este reprezentată de caricaturile publicate. Imaginea a devenit, însă, la rândul ei referent de grad secund, de vreme ce multe dintre pozițiile publice asumate în această chestiune aparțineau frecvent oamenilor care nu văzuseră caricaturile, formându-și o opinie, nu de puține ori radicală și fermă, ascultând diferite dezbateri publice”¹.

Libertate de expresie a presei vs. intruziune într-o zonă sacră: între aceste două repere există cu siguranță o multitudine de poziții intermediare, determinate de numeroși factori, care acționează mult distol de binomul creștin/musulman (este interesant că sunt luate destul de puțin în considerare opiniile persoanelor care nu se încadrează strict în aceste două categorii, și nu ne referim aici doar la cei de alte religii, cât mai ales la atei și agnostici). Nivelul de educație are un rol important, dar nu vom omite faptul că există un număr limitat de specialiști în acest domeniu, al studiilor asupra mentalităților, civilizațiilor și interacțiunilor între acestea. Suntem

¹ Ovidiu Ivancu, *Imaginea ca modus vivendi*, în *Incursiuni în imaginar*, 3. *Imaginarul religios în literatură*, Sibiu, Editura Imago, 2009, p. 229

Incursiuni în imaginar

interesați, în prezentul demers, de modul în care ceea ce numim generic public își formează o opinie asupra unui eveniment precum cel descris. Considerăm că un asemenea eveniment este relevant și în formarea ulterioară a unor opinii generale asupra unor aspecte ce se extind mult dincolo de evenimentul în sine - și ne gândim la poziționarea față de provocările majore ale contemporaneității, opinii asupra religiilor în general și asupra Islamului în special, poziționare chiar în cadrul propriei religii, în sensul unei percepții a sa drept intimitate inviolabilă ce transcende dreptul la liberă expresie.

Din acest punct de vedere, considerăm util să luăm în considerare modul în care presa românească a tratat atentatele asupra redacției „Charlie Hebdo” din 7 ianuarie 2015. Presa s-a constituit în acest caz în sursă primară. Nu putem, desigur, avea o imagine exactă asupra efectelor la nivelul percepției și modificării opiniilor sau a tiparelor/clișeele introduse de relatările de presă, în lipsa unor sondaje de opinie riguroase, dar cu siguranță putem desprinde câteva tendințe explicite alese de presa românească în acest caz.

2. Tipuri de mesaje

Schimbarea paradigmei comunicaționale a avut ca efect translatarea articolelor de pe suport tipărit în mediul online. Publicațiile care mai apar în print au, la rândul lor, versiuni online, astfel încât am analizat articole de presă, dar și opinii postate pe bloguri cu trafic semnificativ. Desigur că numărul opiniilor – care se constituie sau nu în articole de presă (folosim termenul de articol într-o accepțiune clasică, cu trimitere spre cea/cel care l-au scris, în sensul în care aceștia sunt jurnaliști profesioniști; vom prefera totuși termenul de text, pe care îl considerăm mai generic) – este extrem de mare, dar temele abordate sunt relativ puține, astfel încât din cele treizeci de texte selectate, apărute pe agenții de presă, publicații online, bloguri personale sau ale unor asociații, am extras temele recurente. Am renunțat la clasificarea clasică a presei scrise în cotidiene, săptămânale etc., considerând că nu mai are relevanță, chiar dacă există și publicații care încă apar în varianta tipărită. Majoritatea ziarelor, inclusiv cele care se tipăresc, au site-uri actualizate la intervale foarte mici.

Articolele ar putea fi grupate în următoarele categorii – denumirile sunt personale, pot fi găsite și alte variante:

- texte informative (știri)
- *texte de tip* sondaj de opinie comentat
- teorii conspiraționiste

Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narative

- texte anti-„Charlie Hebdo”
- analize jurnalistice, analize specializate
- opinii independente ale unor persoane publice

a) texte informative

Majoritatea textelor apărute în presa românească imediat după atentatul asupra jurnaliștilor de la publicația săptămânală franceză „Charlie Hebdo” s-au axat pe prezentarea faptelor, fără ca acestea să fie comentate – aspect de altfel corect din punct de vedere profesional. Reacția presei din România a fost promptă, iar dramatismul evenimentelor a determinat ca atenția publicului să fie îndreptată, în timpul și imediat după atentat, spre ceea ce se petrece. Majoritatea articolelor răspund la întrebările ce? cine? unde? când? cum?, caracteristice și esențiale pentru o știri de presă. Iată ce scrie site-ul gândul.info:

„Cel puțin 12 oameni au fost uciși, miercuri, într-un atac armat a cărui țintă a fost redacția săptămânalului satiric «Charlie Hebdo», din Paris. Se crede că între 8 și 10 dintre victime sunt jurnaliști - inclusiv patru caricaturiști - ai «Charlie Hebdo». Bilanțul include și doi polițiști uciși. Alte 11 persoane au fost rănite, patru dintre ele fiind în stare critică. În total, se crede că trei atacatori au fugit cu o mașină, apoi au abandonat-o în centrul Parisului și au fugit mai departe cu o altă mașină furată. «Franța e în stare de șoc, e un atentat terorist», a declarat președintele Franței, Francois Hollande. Reacții de condamnare au venit imediat din toate cancelariile lumii, inclusiv din partea președintelui, premierului și ministrului de Externe ai României. Atacatorii au strigat, în timp ce trăgeau cu niște arme Kalașnikov, că «profetul Mahomed a fost răzbunat». Franța se află, în acest moment, în stare de alertă. Potrivit presei franceze, polițiștii au deja trei suspecți. Doi dintre aceștia ar fi franco-algerieni și sunt frați, în vârstă de 32, respectiv 34 de ani. Un al treilea suspect ar avea 18 ani. Acesta din urmă s-a predat în cursul nopții. Ceilalți doi sunt căutați de poliție.”¹.

Prezentarea faptelor este urmată, la scurt timp, și de primele plasări în context a atentatului, urmărind obținerea unui răspuns plauzibil la cea de a șasea întrebare – de ce? Chiar dacă succint, asocierea atacului terorist (executat de obicei de extremiști islamici, aspect cunoscut de cititori) cu politica redacțională a săptămânalului

¹ Ioana Bojan, Alina Matis, *Atentat în Franța*, pe site <http://www.gandul.info/international/atentat-in-franta-12-morti-in-atacul-de-la-charlie-hebdo-live-13752446>[accesat: 15.03.2015]

Incursiuni în imaginar

„Charlie Hebdo” poate oferi primele indicii asupra cauzelor atentatului, consideră jurnaliștii de la agenția de presă HotNews:

„Un atentat terorist a avut loc miercuri dimineața la sediul săptămânalului francez de satiră **«Charlie Hebdo»**, cunoscut pentru publicarea unor caricaturi ale profetului Mahomed. Bilanțul se ridică la 12 morți. Atacatorii au fost doi bărbați cu cagule negre, care au ucis doi polițiști și zece membri ai redacției, printre care directorul și unul din acționarii ziarului. Atentatorii, care vorbeau franceza fără accent, sunt căutați de autorități, în timp ce nivelul de alertă în zona Parisului a fost ridicat. De semnalat faptul că la ora 12.28, redacția **«Charlie Hebdo»** publica, pe contul de Twitter, un desen care îl înfățișează pe Al Baghdadi, liderul grupării Statului Islamic, peste care apare textul: *Urări și lui Al Baghdadi*.

Atacatorii au strigat *Allah Akbar* și *L-am răzbunat pe profetul Mahomed*, după care au fugit de la locul atentatului cu o mașină, găsită ulterior de polițiști.”¹.

Din ce în ce mai multe elemente se adaugă informațiilor inițiale prezentate de presă, elemente care vin să completeze un tablou dramatic. Victimele atentatului prind contur, li se fac publice numele și opiniile, mai precis acele opinii de natură să declanșeze un gest extrem, în acest caz un act terorist. Prin completarea informației brute cu poziții publice ale victimelor, în știrea agenției *Mediafax* se conturează zona de conflict simbolic în care a avut loc atentatul – intransigența religioasă determinată de un anumit tip de percepție asupra semnificației desenelor publicate de „Charlie Hebdo” vs. libertatea de opinie:

„Mahomed nu este sacru pentru mine. Nu îi condamn pe musulmani că nu râd când văd desenele noastre. Trăiesc sub autoritatea legii franceze. Nu trăiesc după Coran, declară, în 2012, Stéphane Charbonnier (ultimul redactor-șef al publicației «Charlie Hebdo», ucis în atentat, n.a.).

El mai spunea atunci că acele caricaturi publicate în «Charlie Hebdo» ar putea șoca doar acele persoane care doresc să fie șocate.

De asemenea, Stéphane Charbonnier mai spunea la un moment dat că politica editorială a «Charlie Hebdo» reflectă toate elementele pluralismului de stânga, chiar și subiectele mai sensibil de abordat.”¹.

¹ Nesemnăt, *Împușcături în sediul săptămânalului francez Charlie Hebdo*, pe site <http://www.hotnews.ro/stiri-international-19034658-impuscaturi-sediul-saptamanului-francez-satira-charlie-hebdo-reuters-sustine-sunt-zece-morti.htm>[accesat: 15.03.2015]

Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narative

¹ Ioana Bojan, *Atacul armat din Paris*, pe site <http://www.mediafax.ro/externe/atacul-armat-din-paris-cine-sunt-caricaturistii-ucisi-in-atentatul-de-la-sediul-ziarului-charlie-hebdo-foto-13753476>[accesat: 15.03.2015]

Incursiuni în imaginar

b) sondaj de opinie comentat

După cum era previzibil, date fiind implicațiile politice, sociale, dar și psihologice (ținând cont și de religiozitatea românilor, cel puțin declarată) ale atentatului, în perioada imediat următoare atacului asupra redacției „Charlie Hebdo” în presa românească au apărut rezultatele unui sondaj de opinie¹ realizat de IRES – Institutul Român pentru Evaluare și Strategie. Sondajul de opinie a fost publicat de presa scrisă și online, semnatarii articolelor adoptând o poziție neutră, limitată la redarea cifrelor sondajului. Nu se poate vorbi de analize comparative sau de interpretări ale rezultatelor altfel decât în manieră strict statistică. Pentru exemplificare, redăm un fragment din textul publicat în versiunea online a unuia dintre cele mai citite ziare românești – adevărul.ro:

„Trei sferturi dintre participanții la studiul IRES (72%) nu consideră că atacurile asupra celor de la «Charlie Hebdo» au fost justificate. Pe de altă parte, respondenții se declară, în proporție de 65%, de acord cu următoarea afirmație: «Libertatea de exprimare înseamnă dreptul de a spune orice, chiar dacă ofensează pe alții». În același timp, jumătate dintre respondenți consideră că musulmanii nu ar trebui să se simtă jigniți când profetul Mahomed este înfățișat în caricaturi, dar 69% dintre ei susțin că s-ar simți jigniți dacă ar vedea caricaturi cu Iisus sau cu Fecioara Maria.”².

c) teorii conspiraționiste

Lucrarea de față nu-și propune să facă o analiză a modului în care presa românească abordează diferite tipuri de subiecte, în special pe cele care implică actanți internaționali angrenați în conflicte sau crize de anvergură mondială. Vom spune totuși că analizele specializate ale evenimentelor, bazate pe opinii autorizate, au cedat în mare măsură locul teoriilor pur speculative, cu priză la un public înclinat spre a da credibilitate multor afirmații fanteziste, care satisfac însă o anume sete de senzațional facil. Fără să aibă deloc caracter de unicitate, tendințele cititorului mediu român îmbracă

¹ Cf. site

https://www.roportal.ro/articole/despre/sondaj_ires_cum_vad_romanii_atacurile_de_la_charlie_hebdo_caricaturile_cu_mahomed_sau_cu_iisus/[accesat:15.03.2015]

² Iulia Marin, *Sondaj IRES*, pe site

http://adevarul.ro/news/politica/sondaj-ires-vad-romanii-atacurile-charlie-hebdo-caricaturile-mahomed-iisus-1_54eca887448e03c0fd2b1dc/index.html[accesat: 15.03.2015]

Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

totuși aspecte specifice, determinate fie de mentalități imprimate de perioada comunistă, accentuarea protocronismului și cultivarea unor frustrări istorice. Criticul literar Eugen Negrici le numește *distorsiuni* și le pune, în mare parte, pe seama mitului: „...toate acele slăbiciuni, neputințe, orbiri și nevolnicii ale spiritului critic sunt manifestările *sun-generis* ale unor frustrări, complexe și tabuuri naționale a căror persistență și în climatul public de după 1989 nu poate fi explicată decât prin prezența încă iradiantă – de fapt, mereu iradiantă – a unor mituri.”¹. În acest context, teoriile conspiraționiste găsesc teren fertil și fac audiență – ca să folosim un termen din jargonul presei. Imediat după atentate, înaintea unor interviuri sau a citării unor specialiști în atentate teroriste, lumea arabă, islam, extremism a fost preferată publicarea unor texte speculative – unele preluate din presa străină (de notat însă că presa occidentală rezervă spații largi pentru comentarii avizate, fără a se limita la teoriile conspiraționiste – ceea ce presa românească nu face). Site-ul jurnalul.ro, citând Agenția națională de presă *Agerpres* din România, notează pe 9 ianuarie:

„Fiecare atentat își are teoriile sale ale conspirației, iar atacul asupra sediului redacției săptămânalului satiric «Charlie Hebdo», calificat drept un «11 Septembrie francez» de către «Le Monde», nu scapă acestei reguli, scrie Agerpres. În centrul speculațiilor se află în special descoperirea cărții de identitate a unui dintre cei doi suspecți în mașina pe care au abandonat-o în nord-estul Parisului. Francetv.info trece în revistă diferite teorii care încearcă să pună la îndoială versiunea oficială.”².

Există ținte predilecte pentru cei ocupați să „demonteze” versiunile oficiale, în spatele cărora se află – în opinia lor – interese oculte, de regulă ale Statelor Unite ale Americii, ale masoneriei, dar și ale diasporei evreiești sau Israelului – în acest ultim caz, fiind reluate clișeele conspirației mondiale sioniste, după cum consider un site care publică textul următor, text care reușește să strângă peste cinci mii de vizualizări:

„Deși nu am dovezi, totuși eu suspectez că în spatele acestuia s-ar afla Israelul, mai precis serviciile secrete israeliene (Mossad-ul). Ei sunt

¹ Eugen Negrici, *Iluziile literaturii române*, București, Editura Cartea Românească, 2008, p. 6.

² Nesemnăt, *Atentatul de la Charlie Hebdo*, pe site <http://jurnalul.ro/stiri/externe/atentatul-de-la-charlie-hebdo-si-teoriile-conspirației-cartea-de-identitate-uitata-de-teroristi-in-masina-in-centrul-speculațiilor-683342.html#> [accesat: 15.03.2015]

Incursiuni în imaginar

«specialiști» în asemenea atentate, iar Mossad-ul are legături periculoase și suspecte cu mulți teroriști musulmani. Acum o să mă întrebați «de ce»? De ce a fost ales tocmai Parisul în organizarea acestui atentat terorist? Și de ce tocmai acum? Cred că am răspunsul la această întrebare.

Mulți zic că are legătura cu caricaturile din 2006 despre profetul Mohamed publicate în revista «Charlie Hebdo». Dar, oameni buni, aceste caricaturi au apărut încă din 2006, deci acum 9 ani! Credeți că islamiștii au așteptat 9 ani pentru a se răzbuna pentru jignirea adusă lui Mahomed!? Adică, timp de 9 ani nu au avut nicio oportunitate de a organiza aceste atentat și l-au găsit tocmai acum, în ianuarie 2015!? Ceva nu se leagă aici și am impresia că suntem iarăși manipulați! De fapt, acest atentat terorist trebuia organizat luna aceasta și s-a găsit o țintă, un săptămânal satiric, pentru ca astfel să se ridice orice suspiciune legată de implicarea serviciilor secrete. Mulți nu știu sau nu își aduc aminte că acum o lună, parlamentarii francezi au votat o rezoluție prin care cer guvernului de la Paris să recunoască statul palestinian (vezi știrea de pe reuters.com). Iar cel mai afectat de această decizie de recunoaștere a Palestinei a fost Israelul. A venit oare vremea răzbunării israeliene? Se pare că da.”¹.

d) texte anti- „Charlie Hebdo”

Consumarea în totalitate a evenimentului propriu-zis face ca știrea de presă să cedeze locul comentariului – în multiplele forme pe care acesta le poate îmbrăca, analiză, editorial. Deși formal cei care semnează textele deplâng modul violent în care au procedat teroriștii care au pus în operă uciderea redactorilor de la „Charlie Hebdo” și ulterior a polițiștilor implicați în capturarea lor, se face simțită o opinie cvasi-unanimă conform căreia jurnaliștii asasinați sunt într-un fel de vină pentru ceea ce li s-a întâmplat. Această învinuire este nuanțată – de la plasarea lor în postura de victimă previzibilă până la asocierea cu sintagma „și-au meritat soarta”. Implicit, libertatea de expresie asumată în totalitate de jurnaliștii de la „Charlie Hebdo” devine o valoare relativă care, conform unei destul de mari părți a textelor românești, nu trebuie să prevaleze asupra altor valori, cum ar fi, în cazul de față, cele religioase. Jurnalistul clujean Octavian Hoandă atribuie în totalitate vina celor din

¹ Nesemnăt, *Atentatul terorist Charlie Hebdo*, pe site <http://www.lovendal.ro/wp52/atentatul-terorist-charlie-hebdo-din-paris-ar-fi-putut-fi-organizat-de-israel-acum-o-luna-parlamentul-de-la-paris-cere-recunoasterea-palestinei-ce-coincidenta-bizara/> [accesat: 15.03.2015]

Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

redacția „Charlie Hebdo”, iar opinia sa este reluată de agenția de presă HotNews:

„Un ziarist clujean, Octavian Hoandra, consideră ca jurnaliștii săptămânalului francez «Charlie Hebdo» sunt responsabili pentru atentatul terorist în care și-au pierdut viața 12 oameni.

Într-o intervenție telefonică la Realitatea TV, acesta a acuzat faptul că revista de satiră a publicat în ultimul său număr o caricatură care se referea la un posibil atentat terorist comis până la sfârșitul lunii, afirmând că «nu poți să întinzi coarda prea tare».

El s-a întrebat cum s-ar simți creștinii dacă ar fi publicate caricaturi cu Iisus Cristos, susținând că, prin acest fel de acțiuni, dai ocazia sa se întample chestia asta.

«Nu poți să întinzi coarda prea tare, mai ales că Islamul e o religie tânără, foarte sensibilă», a continuat acesta.

În opinia sa, acest lucru ar trebui să fie cunoscut mai ales pentru ziaristi care se spune că sunt oameni de cultură, citesc și știu până unde poate fi întinsă miștocăreala.

Și ziaristul Ion Cristoiu a afirmat că are anumite rezerve în ceea ce privește publicarea unor caricaturi cu profetul Mahomed.

«Ce treaba am eu să îmi bat joc de un simbol, dacă se poate spune, al unei alte religii», a spus acesta, invitat la Romania TV, susținând că «ar trebui discutat până unde poate să meargă libertatea presei».

Acesta a adăugat că «revista avea probleme financiare» și ca nu vede rostul de a se publica caricaturi cu «Mahomed sau Buddha».¹

Tonul ponderat al articolului citat anterior contrastează cu virulența celor care cred că singurii vinovați sunt jurnaliștii de la „Charlie Hebdo”. Un articol publicat pe un blog, care are 150.000 de vizualizări și reușește să „strângă” 21.000 de like abundă în ironii grosiere, limbaj licențios, intoleranță și rasism:

„...în afara caricaturilor anti-islamice care i-au făcut celebri, băieții ăia nu făceau tocmai jurnalism. N-au publicat anchete care să scoată la iveală afaceri de corupție, și nici știri care să folosească cuiva. Făceau și ei niște mișto-uri modeste, chitiți complet pe comunitatea islamică. Și-au câștigat faima fiind extremi, nu plini de umor. Căutați pe net caricaturile lor: pe bune, alea-s glume? Râde cineva la ele, în afara unor cretini pentru care Islamul este răul suprem pe pământ?

¹ R.M., *Ziaristul Octavian Hoandra a găsit vinovații pentru atentatul terorist din Paris*, pe site http://economie.hotnews.ro/stiri-media_publicitate-19036582-ziaristul-octavian-hoandra-gasit-vinovatii-pentru-atentatul-terorist-din-paris-jurnalistii-francezi-trebuie-stii-pana-unde-poate-intinsa-mistocareala.htm[accesat: 16.03.2015]

Incursiuni în imaginar

Pentru glumițele lor de căcat, băieții ăștia de la «Charlie Hebdo» au fost amenințați de fundamentalistii islamici încă de acum doi ani, munceau cu un polițist în redacție, în timp ce alt polițist le însoțea redactorul-șef și la baie. Și-au continuat să facă mișto de musulmani.

Sigur că nu trebuia să fie omorâți pentru că erau răi și n-aveau umor. Dar au fost uciși pentru se comportau ca niște extremiști, iar alți extremiști au considerat asta ca fiind impardonabil. A fost o răfuială între două culturi de cretini: unii care nu suporta să nu fie lăsați să se ia de oricine, iar alții care nu suportă ca oricine să se ia de ei.

Am avut și eu niște belele cu niște bad boys d-ăștia. Dar le-am avut pentru că pe unii i-a mâncat pușcări după ce am scris ce-au făcut, nu pentru că am zis de sora unuia că-i curvă și de mă-sa altuia că bea până leșină. M-am raportat la fapte, nu la ce sunt ei, de unde vin, dacă-s țigani sau nu (*apropo, erau țigani*).

...nu era treaba celor de la Charlie Hedbo dacă religia islamică e cool sau nu.”¹.

La un interval destul de mare de la atentate, un articol apărut în revista online de limbă română „Agero” din Stuttgart prezintă puncte de vedere pe care le putem considera deplasate – fie și doar prin prisma catalogării caricaturilor din „Charlie Hebdo” drept „pornografice”:

„Am văzut și eu caricaturile la adresa Profetului Mahomed și sînt oripilată de pornografia oribilă folosită de jurnaliștii francezi. Astfel de desene pornografice care produc silă, furie și dezgust nu ar fi trebuit să ia contact cu privirile publicului de pe glob niciodată. Pentru simplul fapt că sînt exprimări pornografice care țin de o patologie violentă și nu ironie în artă. Am condamnat și condamn cu vehemență pornografia din artă, literatură, film și din orice manifestare publică.

...Caricaturile jurnaliștilor de la «Charlie Hebdo» sînt exact genul de mîzgălituri pe care obsedații-sexual le fac pe pereții WC-urilor, unde nu-i vede nimeni, cu deosebirea că aici e vorba de jurnaliști de profesie, care în numele artei au pus în pagini exhibări mizerabile, care au făcut înconjurul lumii.

N-ar trebui ignorate intervențiile Franței în Libia și Mali, dar și faptul că Occidentul vrea cu tot dinadinsul să impună o laicitate fără limite. Și o libertate la fel. Printr-o propagandă agresivă face eforturi considerabile pentru înlocuirea sistemului religios cu unul laic, extrem de permisiv unor manifestări comportamentale radicale, unor orientări

¹ Bogdan Stoica, *Martirii falși de la Charlie Hebdo*, pe site <http://bogdanstoica.ro/blogul/item/20645-martirii-falsi-de-la-charlie-hebdo> - 7 ianuarie 2015 [accesat: 16.03.2015]

Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

sexuale deviante, ele însele, atentate asupra moralității tradiționale și familiei creștine, cum ar fi organizația Lesbian, Gay, Bisexual and Transgender (L.G.B.T. - lesbiene, homosexuali, bisexuali și transexuali).”¹.

e) analize jurnalistice, analize specializate

Este destul de dificil să operăm clasificări ale tipurilor de presă, în special după apariția publicațiilor online. Vom preciza totuși că publicațiile inițial tipărite și posturile de televiziune cu site-uri online interactive păstrează în mare măsură structura clasică, incluzând relatări, de multe ori în timp real, ale evenimentelor. Publicul românesc a avut acces la analize jurnalistice sau opinii suficient de aplicate, în urma atentatelor „Charlie Hebdo”, fie pe site-urile publicațiilor, naționale, regionale sau locale, fie pe site-uri specializate. Întrebări care pot constitui preambulul unei încercări de înțelegere în profunzime a cauzelor atentatelor sunt puse într-o publicație online din Sibiu:

„Sigur, la 7 ianuarie, la Paris, nu s-au ciocnit două civilizații. Însă, în opinia mea, *fenomenul* «Charlie Hebdo» amintește de conflictele istorice dintre civilizația occidentală și cea orientală, pe liniile divergențelor politice sau ale neînțelegerilor sociale (religioase, culturale, civice, lingvistice etc.). În timpul războiului rece – cel mai acut conflict Orient-Occident, dar și după, mulți orientali s-au integrat în civilizația occidentală. Unii, însă, n-au renunțat la identitatea lor cultural-religioasă, deși au ajuns, la a doua sau a treia generație, cetățeni occidentali.

În situația în care ne aflăm, se pun cel puțin trei mari întrebări, la care răspunsurile nu trebuie să întârzie mult: ce motive au putut determina trei tineri cetățeni francezi, crescuți în spiritul învățăturilor *shariei*, să declanșeze un război terorist, *jihadist*, împotriva concetățenilor lor? În ce condiții au renunțat la viața «în stil occidental» și cum au devenit ucigași în numele Profetului? A nu analiza serios tragedia, și din aceste perspective, până la identificarea cauzelor masacrului de săptămâna trecută, din Paris, ar fi un semn că republica franceză evaluează superficial «*fenomenul* Charlie Hebdo» și își asumă cu bună știință riscul repetării atacurilor jehadiste, din 7-9 ianuarie. (Deocamdată, noua ediție a lui «*Charlie Hebdo*», după atentatele de săptămâna trecută, cu caricatura Profetului pe copertă,

¹ Maria Diana Popescu, *Noi luări de poziție în afacerea Charlie Hebdo*, pe site <http://samanatorul.blogspot.ro/2015/01/noi-luari-de-pozitie-in-afacerea.html>, preluat pe site <http://www.agero-stuttgart.de/REVISTA-AGERO/COMENTARII/Pornografie%20teroare%20laicitate%20MDP%20Editorial%20Agero.htm> [accesat: 16.03.2015]

Incursiuni în imaginar

ținând în mâini «ID»-ul «*Je suis Charlie*», nu-mi pare a fi de bun augur, pentru a nu face posibile alte *pedepse teroriste*. În Franța și oriunde a fost adoptat, zilele trecute, numele *Charlie*»¹.

Cu o anumită doză de patetism, Ioan T. Morar notează, cu trimitere directă spre conceptul de *corectitudine politică*:

„Sînt multe lucruri greșite în țara asta, sau care mi se par mie greșite. Este greșit ca o țară care se consideră tatăl și mama laicității, să aibă un președinte care nu spune majoritarilor nici o urare de, să zicem, Crăciun, dar se deplasează la o moschee să ureze cele cuvenite minorității arabe. Prin astfel de gesturi discutabile, se descurajează o parte a populației și se încurajează o altă parte, mai mică și mai activă religios. Recent, o instituție administrativă din Franța a fost admonestată pentru că a expus, într-un spațiu public, o iesele de Crăciun (tradiție puternică în lumea catolică franceză). S-a invocat laicitatea statului, deși, același stat, prin primarul general al Parisului organiza o mare sărbătoare la început de Ramadam. Nu sînt eu chemat să rezolv problemele Franței, dar nu pot să nu observ dubla măsură în comportamentul public al forței politice care conduce această țară.

Mi-e milă de o Franța în care valorile europene sînt ascunse pentru că nu sînt corecte politic. Și în care își fac loc focare ale urii pentru că li se face loc. În care respectăm prea mult valorile celuilalt, în vreme ce sîntem obligați să renunțăm la valorile noastre. Nu spunem Crăciun, că-i jignim pe cei care nu-l sărbătoresc.”².

Fără să reia simplist sintagma ciocnirea civilizațiilor, utilizată de Samuel Huntington, comentariile de pe site-uri specializate în analiză politică nu pot face abstracție de percepția diferită asupra rolului pe care îl are individul în raport cu societatea/religia în Occident și Orient. Suprapunerea normativă a religiei peste politică și administrație, caracteristică țărilor islamice, comparată cu relativismul occidental, numit *in extremis* derută – aceasta este tema pe care se axează încercările de deconstruire a motivațiilor atentatului asupra redacției „*Charlie Hebdo*” în special, care este însă subsumată terorismului provenit din Orientul apropiat în general.

¹ Dorin Teodorescu, *Fenomenul Charlie Hebdo*, pe site <http://www.oradesibiu.ro/2015/01/13/fenomenul-charlie-hebdo/>[accesat: 16.03.2015]

² Ioan T. Morar, *Mi-e greață, mi-e teamă, mi-e milă*, pe site <http://blog.itmorar.ro/mi-e-greata-mi-e-teama-mi-e-mila-pe-marginea-atentatului-charlie-hebdo/>[accesat: 16.03.2015]

Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

„De ce vor să ne omoare musulmanii?”, se întreabă brutal Sorin Ioniță:

„Cu alte cuvinte, nu e nimic determinist în preceptele islamice ca să se fi ajuns aici, deoarece îndemnuri războinice asemănătoare au și alte religii. Dar realitatea de fapt este că aici s-a ajuns, exact în aceste societăți, printr-o combinație de conjuncturi istorice, date socio-culturale care țin mai curând de dezvoltarea întârziată decât de religie, de alte tradiții pre-islamice etc. Așa s-a creat ceea ce antropologii numesc *model cultural real*, diferit de *modelul cultural ideal* al propriei societăți: ultimul este norma, scrisă sau nu, pe care o îmbrățișează teoretic toată lumea; primul este ceea ce face lumea în realitate, în mod regulat, iar asta poate să difere mult de modelul ideal («fă ce face popa, nu ce spune popa», cum ar veni). În acest caz modelul real are la bază o viziune asupra lumii frustrată și vindicativă când vine vorba de politică și raportarea la străin, în special la Occident, iar pentru acest model cultural al frustrării islamul este un decor ca oricare altul.”¹.

O altă opinie identifică un mod subiectiv al teroriștilor de a se raporta la comunitate, considerându-se protectorii acesteia:

„O altfel de comunitate imaginată: astfel explica Marc Sageman, un celebru psihiatru criminalist cu mulți ani de experiență în CIA, antropologia terorismului contemporan, recompusă prin studiul a zeci de biografii de jihadiști. Sageman este cunoscut pentru cartea sa publicată în 2008 (*Leaderless Jihad: Terror networks in the Twenty-First Century*) unde propune o altă paradigmă de interpretare a terorismului deceniului trecut văzut mai degrabă ca un «jihad fără lideri». Astăzi este preocupat de decodificarea procesului prin care acești oameni ajung la violență politică. În această perspectivă, nu atât ideologia, cât identificarea cu un anumit grup social devine mecanismul causal principal. El se construiește pe tendința naturală de a împărți lumea în categorii adverse: *în general, oamenii au tendința de a-l căuta pe celălalt pentru a-l învinovăți de diverse lucruri. Este ca logica unui caricaturist, unde fondul este redus la o singură dimensiune predominantă, în mod necesar rea și întunecată*, ne-a spus Sageman în interviul pe care ni l-a acordat. Este o rețetă folosită cu succes și de Boko Haram, de Statul Islamic sau de Talibanii Pakistanezi care își definesc identitatea publică în contrast fundamental cu inamicul sectar. În același timp, *teroriștii se identifică treptat cu comunitatea pe care o percep ca fiind victimizată și se oferă voluntari pentru a corecta nedreptățile*. Ideologia, condițiile sociale, marginalizarea

¹ Sorin Ioniță, *De ce vor să ne omoare musulmanii?*, pe site <http://www.revista22.ro/de-ce-vor-sa-ne-omoare-musulmanii-its-not-only-religion-stupid-52069.html> [accesat: 16.03.2015]

Incursiuni în imaginar

economică, toate acestea contează indirect în măsura în care ajută la decuparea acestei noi identități sociale. Totodată, factorii socio-economici ajung să întărească sentimentul de înstrăinare, de persecuție, prăpastia dintre ei și societatea gazdă. Și totuși, cum se vede lumea prin ochii teroriștilor? *Ei se consideră ca niște soldați care luptă nu atât în numele ideologiei, cât în numele camarazilor și al unei comunități imaginată.*

Teroriștii sunt armata care apără națiunea, comunitatea imaginată.”¹.

Ioan Stanomir diferențiază net între islamism și capacitatea de înțelegere a libertății:

„Islamismul este implacabil opus aceste exuberanțe a inteligenței - monocromia teocratică nu se poate împăca cu ideea că un desenator infidel poate lua peste picior idealul lugubru al unui stat guvernat cu instrumentele brutale ale evului mediu timpuriu. Criminalii de la Paris urăsc, iar din puterea acestei uri se naște un proiect politic care nu cunoaște granițe. Recrutarea de jihadiști în Occident este semnul acestei capacități de prozelitism. Religia politică a Califatului este un inamic teribil, incapabil de moderație și de nuanțare. Obiectivul ultim este exterminarea fizică a dușmanilor și instituirea aceluiași cenușiu ucigaș pe care îl vedem dominând orașele și comunitățile guvernate de Califat.

Victimele de la Paris sunt și victimele relativismului cultural și ale urii de sine occidentale. Temeliile lumii noastre sunt slăbite de această neîncredere programatică în valorile pe care le-am ales, ca valori fondatoare. Decăderea civismului este punctul terminus ale unui proces care a debutat cu decenii în urmă.”².

f) opinii independente ale unor persoane publice

Personalitățile publice sunt, nu în puține cazuri, formatoare de opinie. Presa din România – sau cel puțin o parte a ei – a considerat necesar ca dincolo de opiniile analiștilor pe care i-am putea numi consacrați să redea și percepția asupra atentatelor „*Charlie Hebdo*” a unor persoane publice cu mai multă sau mai puțină notorietate – în cazul de față scriitori, a căror raportare la evenimente este mult mai nuanțată și include evidente poziționări afective. Unele nu sunt altceva decât scurte eseuri despre libertate, toleranță sau ură, însă ele

¹ Octavian Manea, *Generația jihadului individual*, 2 februarie 2015 pe site <http://www.revista22.ro/generatia-jihadului-individual-52891.html> [accesat: 16.03.2015]

² Ioan Stanomir, *Chipul barbariei*, 7 ianuarie 2015, pe site <http://www.contributors.ro/politica-doctrine/chipul-barbariei-de-ce-atacul-impotriva-lui-%E2%80%99Ccharlie-hebdo%E2%80%99D-este-un-atac-impotriva-civilizatiei-noastre/> [accesat: 16.03.2015]

Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

răspund în mod clar necesității publicului educat de a găsi repere pentru o Europă prinsă între dorința de a-și respecta valorile și imposibilitatea de a le apăra:

„*Vasile Ernu*: E multă isterie acum și ea vine din toate direcțiile. Nu, această tragedie nu este despre musulmani, despre i/emigranți sau despre limita libertății. Terorismul nu e reprezentativ pentru lumea musulmană, așa cum Breivik nu e reprezentativ pentru lumea creștină europeană actuală. Și unii și alții condamnă astfel de gesturi inumane și aici vedem foarte clar că viața este valoarea comună pe care o împărtășim și nu e vorba despre nici o ciocnire a «civilizațiilor». Să nu încercăm să facem o listă a crimelor pentru că noi «europenii civilizați» s-ar putea să câștigăm în fața «barbarilor» la scor.

Florin Iaru: Charlie era despre ipocrizia, violența, cupiditatea și prostia ascunse în spatele religiei. De aceea, caricaturile nu îi puteau jigni decât pe ipocriți, violenți, cupizi și proști. Ceea ce s-a văzut. Mai mult decât e suportabil. Însă mă tem că acest atentat e sfârșitul Europei raționale.

Cecilia Ștefănescu: În fond, am fost învățați mereu câte ceva, să-i iubim pe evrei, apoi să-i urâm pe evrei, să-i iubim pe arabi, apoi să-i urâm pe arabi, să iubim Occidentul, să urâm Occidentul, să ne iubim pe noi, să ne urâm pe noi. Cineva e mereu dispus să ne ofere câte o lecție din care noi să învățăm să iubim și, după aceea, să urâm pe altcineva.

Simona Sora: Noi ar trebui să înțelegem că ei, acești «separatiști», au impresia că mai au de ales. Și nu au. Nu cred că mai avem de ales. Sintem cu toții expuși (și responsabili) în aceeași măsură în care sintem liberi să nu ne ascundem, pentru tot restul vieții, în casele noastre etanșe, în mașinile noastre blindate, în pozițiile noastre de forță, de la adăpostul cărora dăm lecții de bună purtare, de adecvare și de etică jurnalistică.”¹.

3. În loc de concluzii

Așa cum am precizat anterior, criteriile alese pentru gruparea articolelor, analizelor și comentariilor apărute în presa din România nu sunt singurele posibile, dar considerăm că sunt ilustrative pentru modul în care a fost tratat subiectul.

Este sesizabilă concesiia făcută unor articole de analiză elaborată asupra cauzelor care stau la baza unor evenimente dramatice ale lumii contemporane în detrimentul abordărilor simplificate, speculative în diverse grade, dar cu mare priză la public. În imaginarul colectiv, informația speculativă beneficiază de un plus de

¹ Cristina Foarfă, *Anchetă: scriitorii români despre Charlie Hebdo și „Je suis Charlie”*, pe site <http://www.bookaholic.ro/ancheta-scriitori-romani-charlie-hebdo-je-suis-charlie.html> [accesat: 16.03.2015]

Incursiuni în imaginar

interes din partea publicului, mai ales în situația schimbării paradigmei comunicaționale tipar vs. Online. Acceptând că în România nu există încă studii riguroase referitoare la consumul de media în funcție de vârstă/ocupație/nivel de pregătire școlară, analistul media Iulian Comănescu crede că informația manipulată, falsificată sau pur speculativă produce efecte notabile și potențial nocive asupra publicului:

„...o primă problemă e ce se întâmplă cu publicul mai puțin educat care dispare din statisticile de vânzări ale presei de hârtie. Opinia comună e că el migrează către online, care e plin de site-uri idioate din clasa *Adevărul despre daci* sau altele, de pseudo-investigații și dezvăluiri direcționate împotriva unor politicieni. Nu sunt sigur că e (numai) așa. Chiar dacă în România nu există studii care să ateste asta, putem spune că se consumă tot mai mult conținut audio-video, care nu implică niciun fel de efort de lectură.”¹.

Trebuie însă remarcată și cvasi-absența de la televiziunile cu mare audiență publică a experților în domenii care au legătură directă cu atentatele „*Charlie Hebdo*”. Dacă aceste opinii, pe care le considerăm oportune în a explica corect și coerent situația, pot fi găsite pe site-urile publicațiilor online (cu rezervele menționate anterior), posturile de televiziune au preferat să invite persoane cu specializări incerte sau comentatori nespecializați, care au oferit explicații mai degrabă speculative. Mai mult – televiziunile cunoscute ca practicând așa-numitul *infotainment*, amalgamând știri și informații ambalate, cu scăderea responsabilității pentru jurnalismul civic au audiență considerabil mai mare² decât variantele online ale ziarelor sau site-urile specializate, cu efecte foarte posibil mai consistente asupra modului în care se formează percepția publică.

Referințe bibliografice:

HUNGTINGTON, Samuel P., *Ciocnirea civilizațiilor și refacerea ordinii mondiale*, București, Editura Antet, 2007
IVANCU, Ovidiu, *Imaginea ca modus vivendi*, în *Incursiuni în imaginar*, 3. *Imaginarul religios în literatură*, Sibiu, Editura Imago, 2009

¹ Iulian Comănescu, *Ce urmează după tipar*, pe site <http://www.comanescu.ro/ce-urmeaza-dupa-tipar.html>, 10 septembrie 2015 [accesat: 12.01.2016]

² Audiențe TV 2015, cf. site <http://www.mediafax.ro/cultura-media/audiente-tv-2015-pro-tv-antena-1-si-kanal-d-in-top-3-antena-stars-si-digi24-intra-in-top-10-14955135> [accesat: 12.01.2016]

Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

NEGRICI, Eugen, *Iluziile literaturii române*, București, Editura Cartea Românească, 2008

Site-grafie:

<http://www.gandul.info/international/atentat-in-franta-12-morti-in-atacul-de-la-charlie-hebdo-live-13752446>
<http://www.hotnews.ro/stiri-international-19034658-impuscaturi-sediul-saptamanului-francez-satira-charlie-hebdo-reuters-sustine-sunt-zece-morti.htm>
<http://www.mediafax.ro/externe/atacul-armat-din-paris-cine-sunt-caricaturistii-ucisi-in-atentatul-de-la-sediul-ziarului-charlie-hebdo-foto-13753476>
<https://www.roportal.ro/articole/despre/sondaj-ires-cum-vad-romanii-atacurile-de-la-charlie-hebdo-caricaturile-cu-mahomed-sau-cu-iisus>
<http://jurnalul.ro/stiri/externe/atentatul-de-la-charlie-hebdo-si-teoriile-conspiratiei-cartea-de-identitate-uitata-de-teroristi-in-masina-in-centrul-speculatiilor-683342.html#>
<http://www.lovendal.ro/wp52/atentatul-terorist-charlie-hebdo-din-paris-ar-fi-putut-fi-organizat-de-israel-acum-o-luna-parlamentul-de-la-paris-cere-recunoasterea-palestinei-ce-coincidenta-bizara/>
<http://economie.hotnews.ro/stiri-media-publicitate-19036582-ziaristul-octavian-hoandra-gasit-vinovatii-pentru-atentatul-terorist-din-paris-jurnalisti-francezi-trebuie-stii-pana-unde-poate-intinsa-mistocareala.htm>
<http://bogdanstoica.ro/blogul/item/20645-martirii-falsi-de-la-charlie-hebdo>
<http://samanatorul.blogspot.ro/2015/01/noi-luari-de-pozitie-in-afacerea.html>
<http://www.oradesibiu.ro/2015/01/13/fenomenul-charlie-hebdo/>
<http://blog.itmorar.ro/mi-e-greata-mi-e-teama-mi-e-mila-pe-marginea-atentatului-charlie-hebdo/>
<http://www.revista22.ro/de-ce-vor-sa-ne-omoare-musulmanii-its-not-only-religion-stupid-52069.html>
<http://www.revista22.ro/generatia-jihadului-individual-52891.html>
<http://www.contributors.ro/politica-doctrine/chipul-barbariei-de-ce-atacul-impotriva-lui-%E2%80%9Ccharlie-hebdo%E2%80%9D-este-un-atac-impotriva-civilizatiei-noastre/>
<http://www.bookaholic.ro/ancheta-scriitori-romani-charlie-hebdo-je-suis-charlie.html>
<http://www.comanescu.ro/ce-urmeaza-dupa-tipar.html>
<http://www.mediafax.ro/cultura-media/audiente-tv-2015-pro-tv-antena-1-si-kanal-d-in-top-3-antena-stars-si-digi24-intra-in-top-10-14955135>

~~~~~

**Alexandru GRUIAN:** Doctor în Filologie. Membru al Centrului de Cercetare a Imaginarului „Speculum”, Alba Iulia; Manager al Centrului Cultural „Drăgan Muntean”, Deva. În perioada 1993-2006, reporter al Televiziunii Române, redacția știri. În 2001, trimis special al TVR la Priștina (Kosovo) și în zona de conflict Tetovo (Macedonia). Volume:

## **Incursiuni în imaginar**

*Reporterul de televiziune – ghid practic* (1999), *Liniște! Breaking news* (2009), F. Brunea-Fox - *Reporterul cu ochi multiplu* (2013). În colectiv: *In Memoriam – Pompiliu Teodor* (2011), *Geografii identitare-identități culturale* (2014). Colaborări la revistele: „Ephemerides – Studia Universitatis Babeș-Bolyai”, „Revista română de istorie a presei”, „Annales Universitatis Apulensis”, „Dilema”, „Dilema veche” etc.



## Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narative

### MITISTORIE SI MANIPULARE IN PRESA ROMANEASCA DIN TIMPUL PRIMULUI RAZBOI MONDIAL. STUDIU DE CAZ: REVISTA „RAZBOIUL POPOARELOR” (1914-1915)

Dorin PETRESC

Mythistory and Manipulation in the Romanian Journalism during the First World War. Case Study: The Magazine ‘Războiul popoarelor’ (‘The War of the Peoples’) (1914-1915)

*In a period, when we commemorate the centenary of the First World War, we propose a brief analysis of the Romanian media war, approached from the perspective of binomial „History and Handling”, with the focus of the case study on the journal Bucharest, „The war of nations. Chronicle of Blood Years 1914-1916 events”. The editorial staff of this publication, appeared between 1914-1916, offers the readers a comprehensive chronicle of the events from various meridians, trying to outline the war progress, „step by step”. Essentially, even discreetly handled, the reader was informed of a several foreign sources, on the first two years of the First World War, those of Romanian neutrality, to crystallize the pro Antanta and definition of the national interest. A hundred years after those events, the magazine “The war of nations” can be considered as one of the first projects of frontline journalism in our country, representing a particular aspect of the history of Romanian and European media.*

**Keywords:** History, manipulation, collective imaginary, First World War, the history of Romanian journalism, the history of mentalities

Conceptul de „Mitistorie” a pătruns, postdecembrist, pe cortexul istoriografic românesc, grație breșei deschise, cu mult risc și temeritate, ce-i drept, asumate de către istoricul Lucian Boia<sup>1</sup>. Profesorul Lucian Boia propune, în principal, „demitizarea” istoriei românilor, cum va fi fost, spre pildă, cea scrisă în maniera ideologizantă a lui Roller sau sub amprenta deformatoare a socialismului naționalist, din „Epoca de Aur”, arătând una dintre racilele propagandei comuniste cu care, se vede, ne-am pricopsit și în ultimele decenii: „...istoria românilor a fost abuziv mitizată și, prin mitizare, mistificată. E cazul de a o demistifica și de a o judeca doar cu luciditate”<sup>2</sup>. Teza în sine este susținută și de autoritatea culturală a

---

<sup>1</sup> A se vedea Lucian Boia, *Istorie și mit în conștiința românească*, București, Editura Humanitas, 2006; și replica la acest eseu: Ioan Aurel Pop, *Istoria, adevărul și miturile* (*Note de lectură*), București, Editura Enciclopedică, 2002.

<sup>2</sup> Lucian Boia, *Op. cit.*, p. 16.

## Incursiuni în imaginar

academicianului Eugen Simion, fost președinte al Academiei Române<sup>1</sup>. Prin urmare, „Mitistoria” nu ar fi altceva decât deformarea adevărului istoric, dictată de o autoritate politică temporală, cu scopul de a se legitima, adică, în ultimă instanță, „jocul cu trecutul” și ficționalizarea acestuia, după dicteul ideologic al unui regim politic sau altul, urmărindu-se, pe termen lung, manipularea imaginarii unor mari comunități umane subsidiare<sup>2</sup>.

Însă, ajustarea, deformarea și mistificarea „poveștii trecutului” se înscrie într-un tipar universal, ilustrând o realitate manifestă a puterii politice autoritariste, din toate timpurile - „Historia instrumentum Regni” („Istoria, instrumentul puterii”) –, începând cu egiptenii, evreii veterotestamentari, grecii, romanii, și continuând cu Bizanțul, Occidentul medievalității creștine sau, bunăoară, modernitatea „Secolului Naționalităților”.

Ne aflăm într-o perioadă, în care comemorăm un veac de la derularea Primul Război Mondial (1914-1918). Pornind de la un atare cadru, în cele ce urmează, propunem o scurtă analiză a presei de război românești, abordată din perspectiva istoricului, în cheia binomului „*Mitistorie și Manipulare*”, focalizându-ne studiul de caz asupra revistei ilustrate „Războiul Popoarelor. Cronică evenimentelor Anilor de Sânge 1914-1916, redactată de Ion Gorun”.

Acest periodic săptămânal a apărut la București, în *officina* lui I.G. Hertz, fiind redactat de cel care semna sub pseudonimul literar Ion Gorun<sup>3</sup>, nimeni altul decât transilvăneanul Alexandru I. Hodoș (1863-1929), originar din părțile Zărandului, om de litere, traducător, membru al Academiei Române, vicepreședinte al Societății Scriitorilor Români și gazetar<sup>4</sup>.

Încă de la bun început, revista se proclamă o „Cronică de război”. În epocă, demersul nu era unul singular, genul publicistic al cronicii de război regăsindu-se și pe agenda de lucru a unor redacții de pe Mapamond, cum vor fi fost spre pildă: „The Daily Telegraph”, „News of the World”, „Le Soir”, „WWI Times”

---

<sup>1</sup> Eugen Simion, *Mit, mitizare și demitizare*, în „Curentul”, București, numărul din 22 iulie 1999.

<sup>2</sup> O analiză asupra acestei problematice a fost operată de Lucian Boia și în volumul *Jocul cu trecutul. Istoria între adevăr și ficțiune*, edițiile I-IV, București, Editura Humanitas, 1998, 2002, 2008, 2013.

<sup>3</sup> Pe întreaga durată a apariției sale, revista are imprimat explicit, pe coperta fiecărui număr, numele redactorului șef: „Războiul Popoarelor. Cronică evenimentelor anului de sânge 1914 (1915, 1916), redactată de Ion Gorun”.

<sup>4</sup> Lucian Boia, „Germanofili”. *Elita intelectuală românească în anii Primului Război Mondial*, București, Editura Humanitas, 2010, p. 229.

## Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

(„World War First Times”), „Berliner Illustrierte Zeitung”, „Tolnai a Világháború Története”, „The New York Times” etc.

În *Prefață* la nr. 1, editorii revistei „Războiul Popoarelor” își avizează publicul țintă: „Suntem martori ai unor vremuri mari. Furtuna ce s-a abatut asupra Europei nu se poate asemăna cu niciuna din marile catastrofe războinice care s-au declanșat până astăzi asupra omenirii”<sup>1</sup>. Sunt recapitulate evenimentele belicoase, pe trei veacuri în urmă, și avertizează că toate acestea însumate nu au provocat atâtea prejudicii, câte nenorociri va aduce, „asupra Pământului”, Marele Război declanșat în vara anului 1914, dat fiind și „efectul noilor arme”, precum mitraliera și gazele otrăvitoare<sup>2</sup>.

Extinderea globală a războiului a deschis oportunități de comunicare media nemăiîntâlnite până atunci, aspecte care valorizau prognoza de profit a unui atare proiect jurnalistic. Redacția bucureșteană își motiva astfel demersul:

„O zăgrăvire a acestui spectacol cutremurător în măreția lui tragică și sângeroasă are să intereseze pe oricine. Înțelegem, însă, o zăgrăvire cu totul nepărtinitoare, care are să pună, sub ochii cititorului, fapte, acte și imagini, care toate împreună să-i dea o icoană despre ceea ce s-a întâmplat. [...] O astfel de operă este publicațiunea pe care o începem...”<sup>3</sup>.

Cel puțin, la nivelul intențiilor, se afirma, iată, respectarea deontologiei jurnalistice!

Oarecum insolit pentru mediul publicistic dâmbovițean, al începutului de secol XX, periodicul „Războiul Popoarelor” se proclama, ab initio, „să dea satisfacție dorinței legitime de a ști,... de a oferi contemporanilor și viitorimii o oglindă cu totul fidelă și pe cât cu putință mai completă a vremurilor”<sup>4</sup>.

O obligație asumată, greu de îndeplinit, mai cu seamă că, în circumstanțe speciale, de genul războaielor, sub aparența „dorinței legitime de a ști”, jurnalistul se postează în una sau alta dintre taberele adverse, pentru a pune în pagină, nu oglinda fidelă a realității, ci știrea trunchiată, manipulantă a opiniei publice. Dintr-o atare perspectivă, presa de război a fost un „instrumentum Regni”.

În viziunea lui Ion Gorun, alias Alexandru I. Hodoș, Marele Război urma să schimbe radical fața politică a lumii. Ulterior, această

---

<sup>1</sup> „Războiul Popoarelor”, nr. 1, 1914, p. 1.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 2.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

## Incursiuni în imaginar

judecată de valoare s-a dovedit o estimare corectă. Context în care, Gorun își declară responsabilitatea morală pentru generațiile viitoare, oferindu-le o „Cronică a războiului”<sup>1</sup>.

La un veac distanță, au devenit un loc comun reprezentările deformatoare, care au facilitat recursul la arme, respectiv: „războiul inevitabil”, „războiul necesar” și „războiul scurt”<sup>2</sup>. În epocă, însă, aceste viziuni au alimentat copios filierele manipulării.

Pe parcursul primelor 20 de numere, laitmotivul iconografic de pe prima copertă a revistei îl constituie o reproducere a unei compoziții cu *Cei patru călăreți ai Apocalipsei*, după viziunea din gravurile lui Albrecht Dürer, semănând flagelul războiului asupra unui oraș european (fig. 1). Un gornist, în ipostaza unui soldat prusac de la 1871, trâmbițează, precum unul din cei șapte Îngeri ai Apocalipsei. Autorul alegoriei cu pricina este pictorul romantic Arnold Böcklin (1827-1901), promotor al simbolismului mistic, ilustrat cu subiecte mitologice<sup>2</sup>.



Fig. 1

Pe filonul Creștinismului, *Cei patru călăreți ai Apocalipsei*, descriși în ultima carte a Noului Testament – *Apocalipsa Sfântului Ioan Teologul* –,

<sup>1</sup> Lucian Boia, *Primul război mondial. Controverse, paradoxuri, reinterprețări*, București, Editura Humanitas, 2014, pp. 25-28.

<sup>2</sup> *Encyclopedia of Visual Artists*, s.v. ([www.visual-arts-cork.com](http://www.visual-arts-cork.com)).

## Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

simbolizează tot atâtea flageluri: Ciuma, Războiul, Foametea și Moartea.

Postarea acestei imagini pe frontispiciul revistei „Răsboiul Popoarelor” este un exemplu de manipulare asupra unui public cu sensibilități creștine. Ea induce o viziune eschatologică asupra beligeranței mondiale, încercând să edifice în imaginarul colectiv românesc perspectiva milenaristă a „plinirii timpului” și Armagedonului. De altfel, atunci când a apărut primul număr al revistei, în august 1914, o mare parte din opinia publică europeană se găsea animată de isteria războiului, în vâltoarea căruia goneau revanșard regate și imperii. Însă, în spatele acestui drapaj mediatic al apocalipticismului, rezidau disimulate adevăratele interese politico-economice ale unui război global.

În titlul publicației, formula semantică „Anul de Sânge” nuanțează aspectul unei cromatici milenariste, transmitând la nivel subliminal aceeași idee a Apocalipsei, cu omenirea decimată de război și moarte. Ceea ce s-a și întâmplat.

*De facto*, întregul clișeu fusese, deja, publicat în presa de propagandă a Imperiului German. Preluarea acestuia pe pagina de titlu a revistei „Răsboiul Popoarelor” dezvoltă, în cele din urmă, atitudini germanofile în rândul unui segment din elita românească. De altfel, chiar redactorul șef Ion Gorun mărturisea, la începutul războiului, evidente înclinații germanofile. Deși se declarase „imparțial”, înclina totuși spre Puterile Centrale. Dintre ipotezele luate în calcul de acesta, „nu poate să fie nici cea mai mică îndoială cum că cea mai favorabilă pentru noi are să fie mergerea cu Austria”<sup>1</sup>. În plus, Gorun colabora și la „Minerva”, un ziar explicit germanofil, cu articole în care urmărea reabilitarea imaginii Germaniei în opinia publică românească, precum cel semnat sub titlul *Germanofili și germanofobi*<sup>2</sup>. Reflexele germanofile ne dezvăluie una dintre misiunile revistei „Răsboiul Popoarelor”, și anume aceea de a crea un canal de comunicare menit să edifice un curent de opinie favorabil Triplei Alianțe.

Atitudinea progermană a elitei intelectuale din Vechiul Regat era motivată, până la urmă, și de poziția oficială a țării, care, în anul 1883, semnase un Tratat secret de alianță cu Germania, Austro-Ungaria și Italia<sup>3</sup>. La data apariției periodicului analizat (august 1914), atât Regele Carol I, cât și clasa politică românească, nu aplicaseră Tratatul secret. Cu toate acestea, Suveranul era animat de profunde

<sup>1</sup> Ion Gorun, *Cele patru ipoteze*, în „Seara”, București, 28 iulie, 1914.

<sup>2</sup> Idem, *Germanofili și germanofobi*, în „Minerva”, 19 noiembrie, 1915.

<sup>3</sup> \*\*\*<sup>3</sup>, *Istoria Românilor, vol. VII, tom. II. De la Independență la Marea Unire (1878-1918)*, București, Editura Enciclopedică, 2003, p. 169.

## Incursiuni în imaginar

sentimente progermane, datorită ascendenței familiale și etnice, aspect mărturisit și în Consiliul de Coroană din 21 iulie 1914, pe urma căruia, România a adoptat starea de neutralitate, situație diplomatică menținută până în vara anului 1916<sup>1</sup>.

Urmărind destinul revistei, vom remarca un detaliu revelator. Aceasta a apărut sub titulatura „Războiul Popoarelor” doar în perioada neutralității. Iată un alt amănunt pledant pentru misiunea progermană a acestei publicații. Însă, o cotitură majoră se va înregistra în august 1916, odată cu intrarea României în război de partea Antantei, când Ion Gorun se dezice de la politica redacțională de până atunci. Aliniat la noul context politic, acesta afirma că Germania și Austro-Ungaria sunt marile vinovate, iar românii poartă „războiul sfânt pentru întregirea neamului”<sup>2</sup>. Ultimul număr, din august 1916, va avea numele schimbat în „Războiul nostru, războiul popoarelor”<sup>3</sup>. De notat că, mai târziu, rămas în Bucureștiul sub ocupație germană, Ion Gorun s-a situat, din nou, în tabăra fidelă lui P.P Carp, scriind texte care îi dovedeau orientarea progermană<sup>4</sup>.



Fig. 2

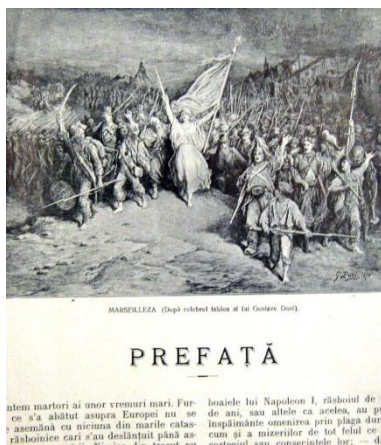


Fig. 3

<sup>1</sup> Ion Mamina, *Consiliul de Coroană*, București, Editura Enciclopedică, 1997, pp. 27-50.

<sup>2</sup> Ion Gorun, *Editorial* în „Războiul nostru, războiul popoarelor”, an III, nr. 1/1916, p. 8.

<sup>3</sup> „Războiul nostru, războiul popoarelor”, București, an III, august, 1916.

<sup>4</sup> Lucian Boia, „Germanofili”, p. 231.

## Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

Revenind la primul număr, din 1914, al revistei „Războiul Popoarelor”, vom remarca, pe contracopertă, o imagine cu putere de persuasiune asupra publicului românesc. Efigia Reginei Elisabeta a fost litografiată într-un medalion, flancat de două muze ale artelor naționale, înveșmântate în straie populare (fig. 2). Dincolo de cromatica poporanistă, o vedem pe regina literată, cea care își semna scrierile cu pseudonimul Carmen Silva. Editorul mai postează, sub acest medalion, o reproducere șapirografiată după versurile manuscrise ale suveranei, din care se evidențiază următorul pasaj: „...croiește-ți cărarea peste talazuri, țara mea!”<sup>1</sup>. Evident substantivul „talazuri” simboliza războiul. Ecuația imagine-text se dorea un mesaj de mobilizare și încurajare, adresat întregii țări.

Pe frontispiciul aceleiași pagini, Regina Elisabeta este înfățișată în ipostaza unei surori de caritate, oferindu-i sprijin și apă unui soldat rănit. Deși clișeu o ărată în chip de „Mamă a Națiunii”, ea nu a fost niciodată pe front. În schimb, după 1916, viitoarea Regină Maria urma să fie prezentă mereu în rândul soldaților români.

Într-un alt loc din revistă, este postată o reproducere a gravurii „Marseilleza”, semnată de artistul francez Gustave Doré (1832-1883)<sup>2</sup> (fig. 3). În centrul tabloului, sub un con de lumină, este reprezentată „Libertatea”, personificată în chipul unei femei cu sabia dreptății în mână. Ea călăuzește gloatele populare, înarmate și pornite a se emancipa prin luptă. O viziune iacobină, consubstanțială Revoluției Franceze, adoptată, iată, într-o revistă românească din Primul Război Mondial. Deși prezintă oarecare similitudini cu pictura lui Constantin Daniel Rosenthal, intitulată *România rupându-și cătușele pe Câmpia Libertății*, gravura lui Gustave Doré introduce în câmpul de percepție vizuală a cititorului mesajul revoluționar „Liberté, Egalité, Fraternité”. Cu alte cuvinte, Marele Război urma să năruiască picioarele de lut ale monarhiilor opresoare, descătușând „masele populare”. Sesizăm, aici, accentele unei ideologii ai cărei vectori prezumați puteau fi regăsiți peste Ocean, în America, de vreme ce, însuși conceptul dezintegrării imperiilor central-europene în favoarea constituirii statelor naționale, era susținut și afirmat de însuși președintele Woodrow Wilson<sup>3</sup>.

În esență, gravura *Marseilleza*, publicată în „Războiul Popoarelor”, susținea conceptul „luptei populare împotriva tiraniei”, ceea ce

---

<sup>1</sup> „Războiul Popoarelor”, nr. 1 și 2/1914, contracoperta nr. 1.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 1.

<sup>3</sup> Boris Ranghet, *Relațiile româno-americane în perioada Primului război mondial (1916-1920)*, Cluj-Napoca, 1975, p. 109.

## Incursiuni în imaginar

developează și proliferarea ideologiei de stânga în lumea europeană, anterior izbucnirii Revoluției Bolșevice din Rusia Țaristă. Opțiunea editorului pentru opera lui Gustave Doré susține acest mesaj discret, mai cu seamă că artistul a fost criticat, în timpul vieții, din cauza faptului că gravurile sale prezentau frecvent scene din viața săracă a proletariatului<sup>1</sup>.

În plin război, liderul redacțional Ion Gorun dezvoltă teze pacifiste în care condamnă militarismul marilor puteri. Edificator este următorul pasaj:

„Dacă fiecare din statele europene ar fi fost cu adevărat doritor numai de pace, putea oare să fie ceva mai simplu decât ca să se dezarmeze cu toatele și să-și îndrepte forțele lor întregi spre prosperarea economică și culturală a fiecăreia și a tuturor?”<sup>2</sup>.

Idee lipsită de ecou, în acele vremuri, cum de altfel, și astăzi. Pe acest palier, atitudinea pacifistă a lui Gorun pare a fi inspirată din frecventarea textelor lui Jean Jaurés, politician socialist francez asasinat în ajunul Primului Război Mondial<sup>3</sup>.

Revista speculează latura emotivă a publicului țintă. Chiar în numărul al doilea sunt publicate două gravuri cu împăratul Franz Joseph. Prima îl arată la capătâiul victimelor Atentatului de la Sarajewo: nepotul său, Principele moștenitor al coroanei Franz Ferdinand, și soția acestuia, contesa Sofia Shotek<sup>4</sup>. Deși funeraliile celor doi s-au desfășurat distinct<sup>5</sup>, desenatorul îi prezintă împreună, priveghiați de omul Franz Joseph, cu nota explicativă: „Cel mai încercat dintre suverani!”. Această asociere de imagine-text recapitula dramele nefericite prin care trecuse monarhul austro-ungar: moartea fratelui – Maximilian I al Mexicului (1867) –, sinuciderea fiului său – Principele Rudolf al Austriei (1889) –, asasinarea soției sale – Împărăteasa Elisabeta (1898) – și, acum, nepotul său moștenitor – Franz Ferdinand (1914)<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup>Friedrich Wilhelm Bautz, *Gustave Doré*, în *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, vol. 1, Hamm, 1975, pp. 1360-1361.

<sup>2</sup> Ion Gorun, *Introducere*, în „Războiul Popoarelor”, nr. 1/1914, p. 3.

<sup>3</sup> \*\*\* *Enciclopedia Primului război mondial*, București, Editura Teora, 2000, p. 29.

<sup>4</sup> „Războiul Popoarelor”, nr. 2/1914, p. 19.

<sup>5</sup> Călin Radu Ancuța, *Arhiducele Franz Ferdinand și rolul său în relațiile româno-austro-ungare*, București, Fundația pentru Democrație și Educație Politică, 2002, pp. 81-90; Paul Morand, *Doamna Albă a Habsburgilor*, București, Editura Compania, 2001, p. 217.

<sup>6</sup> Jean Paul Bled, *Franz Joseph*, București, Editura Trei, 2002, p. 595.



## Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

În cea de-a doua imagine, apare Franz Joseph în postura de bunic, consolându-și nepoții, „orfanii Arhiducelui Franz Ferdinand”<sup>1</sup> (fig. 4).

Cele două clișee urmăreau să suscite, desigur, compasiune umană, în rândul publicului, prezentându-l pe împărat în ipostaza de victimă. Cu toate acestea, pretextul tragediei personale a unui cap încoronat nu putea motiva declanșarea unui război mondial. Sub aparența deșteptării unor sensibilități colective profund umane, adevăratele motive ale conflagrației erau, temporar, camuflate.



Fig. 4



Fig. 5

Pe o copertă a revistei, numărul din octombrie 1914, regăsim imprimată iconografia medievală a Morții, împământenită în mentalul colectiv apusean, încă din timpul Marii Ciume din secolul al XIV-lea: un schelet uman însuflețit, care ține o coasă. Sub această imagine, a fost tipărit cu roșu carmin cuvântul „Războiul”<sup>2</sup> (fig. 5). O reprezentare postată, parcă, pentru a resuscita sentimentele fatalității și predestinării, în rândul populației.

<sup>1</sup> „Răsboiul Popoarelor”, nr. 2/1914, p. 21.

<sup>2</sup> „Răsboiul Popoarelor”, nr. 5/1914, coperta 2.

## Incursiuni în imaginar

Pentru a ilustra vechea rivalitate dintre francezi și germani, revista inserează două gravuri cu valoare de simbol: „Față în față, santinela franceză și santinela germană”, în uniforme de combatanți ai Războiului franco-prusac de la 1870-1871<sup>1</sup> (fig. 6-7).



Fig. 6



Fig. 7

În alt loc, imaginea și textul par să reitereze frustrările Franței, de pe urma aceluia război, când gloria imperială a națiunii franceze fusese îngenunchiată de prusacii lui Bismark. Pe acest fond, este glorificat patriotismul poporului francez în fața „năvălitorilor germani”, sub timbrul iconografic al unei simple fotografii – „Monumentul de la Belfort, în amintirea eroicei rezistențe a cetății în 1870-1871”<sup>2</sup>. Întreaga panoplie este aliniată contextului: către sfârșitul lunii octombrie 1914, rezistența trupelor franceze a zăgăzuit ofensiva germană, iar Frontul de Vest s-a stabilizat la Ypres<sup>3</sup>.

La finele anului 1914, redacția publica un desen alegoric, reprezentându-l pe „Zeul Marte”, semn că o bună parte din lumea civilizată se afla, deja, sub spectrul războiului<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> „Războiul Popoarelor”, nr. 2/1914, pp. 24-25.

<sup>2</sup> „Războiul Popoarelor”, nr. 6/1914, p. 82.

<sup>3</sup>\*\*\*, *Enciclopedia Primului război mondial*, pp. 45-46.

<sup>4</sup> „Războiul Popoarelor”, nr. 6/1914, p. 88.

## Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

Într-un alt număr al revistei, de la sfârșitul lunii ianuarie 1915, Imperiul Britanic este personificat de Zeița Athena, înarmată cu Tridentul lui Poseidon, spada regelui Arthur și scutul cu efigia Albionului, stând majestuos pe puntea unui crucișător, semn că Anglia deținea supremația, în războiul maritim<sup>1</sup> (fig. 8). Și această alegorie era rezonantă evenimentelor de pe teatrele de operații: la 24 ianuarie 1915, în Bătălia de la Dogger Bank, flota britanică a reușit o victorie tactică asupra navelor germane<sup>2</sup>.



Fig. 9



Fig. 8

Spre exasperarea tuturor, Marele Război nu s-a dovedit a fi de scurtă durată. *De facto*, această beligeranță globală s-a întins pe mai bine de patru ani (1914-1918). La nivelul combatanților, motivațiile inițiale, induse de superiori, falimentaseră. Mizeriile vieții în tranșee și omniprezența morții au contribuit din plin la scăderea moralului trupelor<sup>3</sup>. În plan propagandistic, declik-ul salvator a venit pe filiera sensibilităților creștine. Așa spre pildă, în ediția din preajma Paștelui anului 1915, a revistei „Războiul Popoarelor”, apare reprodus un afiș, diseminat pe frontul francez. În imagine, un soldat francez muribund, cu „Legiunea de Onoare” atârnată la piept, este mângâiat de Iisus purtând cununa de spini. Învălușiți de nimbul luminii

<sup>1</sup> „Războiul Popoarelor”, nr. 7/1915, coperta 1.

<sup>2</sup>\*\*\*, *Enciclopedia Primului război mondial*, p. 62.

<sup>3</sup> Liviu Maior, *România din armata habsburgică. Soldați și ofițeri nuiți*, București, Editura Enciclopedică, 2004, pp. 196-197.

## Incursiuni în imaginar

spirituale, eroul apărător al patriei franceze își încredințează sufletul în mâinile Mântuitorului, astfel încât tabloul sugerează transfigurarea câmpului de luptă în Golgota. Soldatul nu mai omora cu flinta sau tunul, ci, pur și simplu, el devenise martirul, purtător al unei Cruci. Sub același desen, reprodus ulterior, apare legenda: „Credincios până la moarte!”, insinuând ideea de Cruciadă<sup>1</sup>. Este și acesta un crâmpei din manipularea sentimentului pietății populare. Dar, cum stăm cu mitul Cruciadei, de vreme ce, în Europa, se războiau creștinii între ei? E adevărat, de confesiuni diferite.

Până la Primul Război Mondial, chestiunea conflictelor armate moderne era apanajul bărbaților. Însă, această beligeranță a inaugurat una dintre valențele insolite ale feminismului: femeia-soldat. La români, după 1916, a intrat în Pantheonul național efigia eroinei de la Jiu – Ecaterina Teodorescu. Dar, în 1914-1915, femeia-soldat putea fi găsită sub steagul „Crucii Roșii”, precum și în postura excepțională de combatantă. La francezi, pilda medievală a Ioanei d'Arc fusese grevată durabil în mitologia națională. În cazul germanilor, însă, „frontul de acasă” mobilizase femeia în industria de armament.

Eroismul anonim al femeii prusace este transpus grafic, în paginile revistei „Războiul Popoarelor”, printr-un „tablou reprezentând partea care au luat-o femeile teutone în celebra luptă de la Aquae Sextiae, cu romanii”<sup>2</sup> (fig. 9). În realitate, în anul 102 d. Hr., romanii i-au înfrânt pe teutoni, în această așezare din sudul Franței<sup>4</sup>. Însă, episodul rezistenței germanice din antichitate primea valențe noi, pe fondul intrării Italiei în război, împotriva austro-germanilor, în vara anului 1915<sup>5</sup>.

În decursul Primului Război Mondial, „istoria la firul ierbii” a consemnat deseori frământările prin care a trecut micul soldat. În viziunea simplistă a combatanților de grade inferioare apăruse o dilemă: dacă împărații și regii au ceva de împărțit, de ce nu rezolvă problemele între ei, într-o confruntare directă? În limbajul popular, războiul era al capetelor încoronate și nu al celor din tranșee, care nici măcar nu se cunoșteau, fiind puși, însă, să se omoare unii pe

---

<sup>1</sup> „Războiul Popoarelor”, nr. 11/1915, coperta 1; nr. 14/1915, contracoperta 1.

<sup>2</sup> Radu Leca, *Femeia militar – o luptă câștigată?*, în „Psiholog. Revista Europeană de Psihologie și Coaching”, numărul din 20 mai 2015.

<sup>3</sup> „Războiul Popoarelor”, nr. 11/1915, p. 164.

<sup>4</sup> Horia C. Matei, *Enciclopedia Antichității*, ediția a II-a, București, Editura Meronia, 1996, p. 33.

<sup>5</sup> \* \* \*, *Enciclopedia Primului război mondial*, p. 73.

## Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

altii<sup>1</sup>. Propaganda de război maschează această problemă reală, prin diseminarea imaginii eroului-soldat, recompensat și onorat de înalta ocârmuire a armatelor. Revista românească a preluat, la rândul-i, asemenea clișee din presa franceză, unul dintre ele cu următoarea explicație: „Legiunea de Onoare. Eroul rănit e decorat, pe patul de suferință, de către generalul său”<sup>2</sup>. După intrarea României în război, Regele Ferdinand I nu numai că a împărțit și el medalii țăranilor-soldăți, dar a și încheiat cu aceștia un contract social mult mai eficace, promițându-le că toți aceia care vor lupta până la capăt, vor fi împroprietăriți cu pământ<sup>3</sup>.

În anii 1915-1916, cumplitul angrenaj al războiului continua să secere sute de mii de vieți, pe întregul Mapamond. Revista lui Ion Gorun publica o gravură cu impact deosebit asupra publicului: o mamă îndurerată, a tuturor celor căzuți pe teatrele de luptă, care sta îndoliată pe o Golgotă de cruci, având ramul de palmier al Victoriei în mâini și privirea îndreptată către Cer<sup>4</sup> (fig. 10).



Fig. 10

---

<sup>1</sup> Dorin Petresc, Ioan Lăzărescu, *Istoria Regimentului cezar și regesc nr. 64 Infanterie Orăștie (1860-1918)*, Deva, Editura Corvin, 2004, p. 174.

<sup>2</sup> „Răsboiul Popoarelor”, nr. 12/1915, contracoperta 1.

<sup>3</sup> Ioan Scurtu, *Istoria Românilor în timpul celor patru Regi (1866-1947)*, vol. II: Ferdinand I, București, Editura Enciclopedică, 2001, p. 28.

<sup>4</sup> „Răsboiul Popoarelor”, nr. 15/1915, p.220.

## Incursiuni în imaginar

Orice ar fi vrut acest gazetar să sugereze, bilanțul final din 1918 a înregistrat moartea a peste 8 milioane de soldați, din toate armatele implicate<sup>1</sup>.

Analiza noastră se oprește aici, deoarece economia unui succint studiu de caz își poate propune, în particular, doar deschiderea palierelor de investigație asupra modalităților de exprimare jurnalistică, din timpul Marelui Război (1914-1918). Ariile tematice și conceptuale decodificate pun în evidență ambivalența presei românești, cu balansul utilității sale între informare și manipulare, partizană când Puterilor Centrale, când Antantei, aspecte deplin integrate lumii publicisticii europene.

Beneficiind de conexiunile cu oficiile redacționale din Occident, revista „Războiul Popoarelor” respectă cronologia Primului Război Mondial. Gazetarul Ion Gorun propunea publicului o cronică globală a evenimentelor belicoase, de pe varii meridiane, încercând să creioneze mersul războiului „pas cu pas”. Dintr-o atare perspectivă, publicația, deși a avut o viață scurtă (1914-1916), constituie un izvor istoric.

În genere, chiar discret manipulat, publicul cititor a fost informat din mai multe surse străine, cu privire la primii doi ani de război mondial, cei ai neutralității și expectativei românești, până la cristalizarea opțiunii pro Antanta și a interesului național.

La o sută de ani de la acele evenimente, revista „Războiul Popoarelor” poate fi privită ca unul dintre primele proiecte ale jurnalismului de front din țara noastră, reprezentând un aspect particular din istoria presei românești și europene, în conexiune nemijlocită cu Primul Război Mondial.

### Bibliografie:

„Războiul Popoarelor. Cronica evenimentelor anului de sânge 1914 (1915)”, anii I-II, București.

„Războiul nostru, războiul popoarelor”, București, an III, 1916.

\* \* \*, *Enciclopedia Primului război mondial*, București, Editura Teora, 2000.

\* \* \*, *Istoria Românilor, vol. VII, tom. II. De la Independență la Marea Unire (1878-1918)*, București, Editura Enciclopedică, 2003.

ANCUȚA, Călin Radu, *Arhiducele Franz Ferdinand și rolul său în relațiile româno-austro-ungare*, București, Fundația pentru Democrație și Educație Politică, 2002.

---

<sup>1</sup> Dorin Petresc, Ioan Lăzărescu, *Istoria Regimentului cezar și regesc nr. 64 Infanterie Orăștie...*, p. 199; Vyvyan Brendon, *Primul război mondial, 1914-1918*, București, Editura ALL, 2003, p. 2.

## Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

- BAUTZ, Friedrich Wilhelm, *Gustave Doré*, articol în *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, vol. 1, Hamm, 1975.
- BLÉD, Jean Paul, *Franz Joseph*, București, Editura Trei, 2002.
- BOIA, Lucian, „Germanofiliu”. *Elita intelectuală românească în anii Primului Război Mondial*, București, Editura Humanitas, 2010.
- Idem, *Istorie și mit în conștiința românească*, edițiile I-VII, București, Editura Humanitas, 1997, 2000, 2002, 2005, 2010, 2011, 2012.
- Idem, *Jocul cu trecutul. Istoria între adevăr și ficțiune*, edițiile I-IV, București, Editura Humanitas, 1998, 2002, 2008, 2013.
- Idem, *Primul război mondial. Controverse, paradoxuri, reinterpretări*, București, Editura Humanitas, 2014.
- BRENDON, Vyvyan, *Primul război mondial, 1914-1918*, București, Editura ALL, 2003.
- Encyclopedia of Visual Artists*, s.v. ([www.visual-arts-cork.com](http://www.visual-arts-cork.com)).
- GORUN, Ion, *Cele patru ipoteze*, în „Seara”, București, nr. din 28 iulie 1914.
- Idem, *Editorial* în „Războiul nostru, războiul popoarelor”, an III, nr. 1/1916, p. 8.
- Idem, *Germanofili și germanofobi*, în „Minerva”, nr. din 19 noiembrie 1915.
- Idem, *Introducere*, în „Războiul Popoarelor”, nr. 1/1914, p. 3.
- GRAUR, Constantin, *Cu privire la Franz Ferdinand*, București, Editura „Adevărul”, 1935.
- LECA, Radu, *Femeia militar – o luptă câștigată?*, în „Psiholog. Revista Europeană de Psihologie și Coaching”, numărul din 20 mai 2015.
- MAIOR, Liviu, *Românii din armata habsburgică. Soldați și ofițeri uitați*, București, Editura Enciclopedică, 2004.
- MAMINA, Ion, *Consilii de Coroană*, București, Editura Enciclopedică, 1997.
- MATEI, Horia C., *Enciclopedia Antichității*, ediția a II-a, București, Editura Meronia, 1996.
- MORAND, Paul, *Doamna Albă a Habsburgilor*, București, Editura Compania, 2001.
- PETRESC, Dorin; Lăzărescu, Ioan, *Istoria Regimentului cezar și rege nr. 64 Infanterie Orăștie (1860-1918)*, Deva, Editura Corvin, 2004.
- POP, Ioan Aurel, *Istoria, adevărul și miturile (Note de lectură)*, București, Editura Enciclopedică, 2002.
- RANGHET, Boris, *Relațiile româno-americane în perioada Primului război mondial (1916-1920)*, Cluj-Napoca, 1975.
- SCURTU, Ioan, *Istoria Românilor în timpul celor patru Regi (1866-1947), vol. II: Ferdinand I*, București, Editura Enciclopedică, 2001.
- SIMION, Eugen, *Mit, mitizare și demitizare*, în „Curentul”, București, numărul din 22 iulie 1999.

~~~~~

Dorin PETRESC: Doctor în Filologie. Membru în Asociația Cercetătorilor Istoriei Bisericii Greco-Catolice, Societatea Scriitorilor Militari, Centrul de Cercetare a Imaginarului „Speculum”, Universitatea „1 Decembrie 1918” Alba-Iulia ș.a. A publicat o serie de studii de specialitate

Incursiuni în imaginar

și recenzii, axate pe domeniile - istoriografie, demografia istorică, heraldică și genealogie familială, istoria Bisericii, culturii și civilizației din Transilvania, istoria artei, istorie militară, etnografie și antropologie, editate în volume ale unor conferințe, precum și în periodice precum: „Sargetia”, „Annales Universitatis Apulensis”, „Patrimonium Apulense”, „Miorița”, „Semne”, „Dacia Creștină”, „Perspective istorice”. De asemenea, este autorul sau coautorul a 7 cărți și monografii de istorie și cultură regională. Desfășoară o intensă activitate de popularizare a istoriei mentalităților, culturii și civilizației, materializată prin diseminarea a peste 200 de articole, eseuri și materiale literare, în presa locală. Totodată, este realizatorul și colaboratorul permanent al unor emisiuni de televiziune, la studiourile teritoriale și naționale, pe teme de istorie și cultură, difuzate în aproape 200 de ediții, dintre care amintim: *Martori și mărturii*, *Arhivele memoriei*, *Detaliul și perspectiva*, *Fetele nevăzute ale istoriei*. În anul 2015, sub egida Centrului de Cercetare a Imaginarului „Speculum” și în colaborare cu dr. Alexandru Gruian, a realizat proiectul televizat «Colocviile „Lumea în oglindă”».

Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narative



Corina Păcurar, 11 - *Kinky*, tehnică mixtă

Incursiuni în imaginar

CRONICI

Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narative

Incursiuni în imaginar



Patrick Pajon et Marie-Agnès Cathiard (éds.), *Les imaginaires du cerveau*, coll. « Transversales philosophiques », EME Éditions, 2015, 216 pp.

Patrick Pajon et Marie-Agnès Cathiard (éds.), *Les imaginaires du cerveau*, EME Éditions, 2015, collection « Transversales philosophiques » dirigée par Jean-Jacques Wunenburger et Valentina Tirloni.

Responsables scientifiques d'une année de séminaire (2011/2012) du Centre de Recherche sur l'Imaginaire de l'Université Stendhal, Grenoble sur le thème « Les Imaginaires du cerveau » Patrick Pajon et Marie-Agnès Cathiard sont également les éditeurs et auteurs de contributions du volume qui reflète les résultats de cette recherche. Ils soulignent dans l'« Introduction » (pp. 5-7) que, même si arrivé le dernier dans « la fressure du sacrifice des Anciens (*splanchna* ou *exta*, siège de la vie, comprenant aussi le foie, le fiel et le péritoine) », le cerveau est « le seul organe interne ou viscère du corps – avec le cœur et les poumons – dont l'imaginaire soit aussi riche » par « les façons de le dire, le figurer, le symboliser, en faire le sujet de récits et de mythes ».

Les dix contributions réunies dans le volume sont groupées selon trois approches : les représentations culturelles du cerveau, - Céline Chericci avec *Des mécanismes cérébraux et l'imaginaire d'un homme réduit à son cerveau*, Gilles Tarabout avec *L'absence du cerveau dans les représentations du corps en Inde*, Marie-Agnès Cathiard et Fabio Armand avec *BRAIN CUBUS : Vers un modèle anthropologique neurocognitif transculturel pour les « fantômes » de l'imaginaire* -, le cerveau comme opérateur fictionnel notamment dans la science-fiction – Jérôme Goffette avec *Le carré des métaphores du cerveau à propos de Ghost in the Shell de Mamoru Oshii*, Sylvie Allouche avec *Moi, Simon Wright, cerveau dans une cuve*, Rémy Potier avec *L'imagerie cérébrale à la croisée des regards. Enjeux d'une discussion entre psychanalyse et neurosciences* -, et le nouvel imaginaire technoscientifique du « cerveau-machine » - Rémi Sussan avec *Le cerveau saisi par la contre-culture*, Jean-Paul Baquias avec *Aux racines de l'anthropotechnocène*, Paul Mathias avec *Imaginaires du Réseau*, Patrick Pajon avec *Drogues et imaginaires du cerveau : une brève histoire*.

Les spécialisations des auteurs témoignent des caractéristiques pluridisciplinaires et même transdisciplinaires du volume : phonétique et cognition (Marie-Agnès Cathiard), ethnologie (Gilles Tarabout), philosophie (Paul Mathias), philosophie et fiction (Sylvie

Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

Allouche), philosophie et histoire de la médecine (Céline Cheric), psychopathologie (Rémy Potier), l'enseignement des sciences humaines en faculté de médecine (Jérôme Goffette), sciences de la communication (Patrick Pajon), communication interculturelle (Fabio Armand), technologie de l'information (Jean-Paul Baquiat), journalisme spécialisé dans les nouvelles technologies (Rémi Sussan).

Les recherches soulignent le rapport permanent entre tous les strates d'une culture qui se manifeste à un certain moment dans un certain espace, une sorte de « collaboration » immanente dont les résultats constituent la marque de l'espace-temps mis en discussion. Cependant, il ne faut pas perdre de vue le fait qu'aucune culture n'apparaît sur un terrain aride, que, et surtout au niveau de l'activité neurocognitive, on peut se confronter à des événements « pris en charge par des récits venant du fond des temps et étudiés par la folkloristique », ce qui nous renvoie au transculturel.

Partant des recherches scientifiques dans le domaine de l'anthropologie neurocognitive aussi bien que de la neuroanthropologie, Marie-Agnès Cathiard et Fabio Armand¹ proposent « une réponse à la question générale "Combien de types de corps-fantômes le cerveau peut-il générer?", ces types donnant les bases neurales des principales ontologies fantastiques qui se rencontrent en anthropologie des croyances » et, partant de cette réponse, une analyse du rapport entre ce qu'on appelle « *paralyse du sommeil* (SP : *Sleep Paralysis*) et *corps "fantômes"* (PhB : *Phantom Bodies*) ». Ainsi, la preuve scientifique de « l'expérience dite "hors-du corps" » résultat des recherches du neurochirurgien canadien Wilder Penfield au début des années 40, et de celles du groupe d'Olaf Blanke en 2002, à Genève, ensuite dans laquelle le *Self* (une sorte de « double astral », correspondant à « une dissociation entre le *corps senti* (proprioceptif) et le *corps vu* ») flotte en position prône au-dessus du corps allongé en position supine », a été vite suivie (en 2006, par les recherches du même groupe genevois) par la découverte d'un « *Alien* », « baptisé AP3S, soit *Alien Presence Sensed from Self Shadowing* » - une projection du corps de la patiente capable d'imiter et même contrarier « chacun de ses mouvements ». Il s'agit de résultats obtenus par la stimulation corticale de la région droite ou gauche « dite TPJ (*Temporo-Parietal Junction*) où les lobes temporal et pariétal se rencontrent du côté postérieur de la scissure de Sylvius ». La confrontation entre les apports des neurosciences avec les plus anciennes phénoménologies mystiques a mis en évidence trois types de *corps fantômes* (avec des cas transitionnels possibles) : 1. celui qui « appartient au *Self* mais n'est pas

¹ Dans leur contribution BRAINCUBUS : *Vers un modèle anthropologique neurocognitif transculturel pour les « fantômes » de l'imaginaire* (pp. 53-87).

Incursiuni în imaginar

agentif (sans intention motrice, ni action) » trouvé dans l'état de paralysie du sommeil ; 2. le « corps fantôme décorporé (*disembodied*), habité par le *Self*, *auto-agentif* » ; 3. le « corps-fantôme *Alien*, caractéristiquement *contre-agentif* du *Self* ». Des exemples venant de plusieurs espace-temps prouvent que l'expérience onirique des incubes (appartenant au premier type), présente chez les êtres homéothermes depuis des millions d'années, « avec les matrices narratives et lexicales associées chez l'humain », représente « une phénoménologie transculturelle qui remonte à l'époque qui précède le paléolithique supérieur de la grotte Chauvet ». La question neuroanthropologique est de savoir comment l'information du cerveau en paralysie du sommeil parvient à se transformer en narration. Les deux chercheurs arrivent à la conclusion que le cerveau narratif est dû à ce que l'on pourrait appeler transmigration de l'âme ou « double astral » pendant le SP (paralysie du sommeil) et date « depuis quelque deux millions d'années, au début du pléistocène », considéré comme « *EEA* (environnement de l'adaptation évolutive) pour notre genre *Homo* » ; le phénomène s'est manifesté approximativement de la même façon dans tous les espace-temps du globe.

En établissant un rapport entre plusieurs disciplines dans l'achèvement de « l'imagerie fonctionnelle du cerveau » (les mathématiques et l'informatique pour la reconstitution de l'image tridimensionnelle animée par « la reconstitution d'un volume à partir de tranches » ; l'informatique, la physique et l'astrophysique, la chimie, la biologie par leur contribution à l'examen de l'œil), Rémy Potier¹ exprime son point de vue sur le rapport entre la psychanalyse et les neurosciences à partir du primat du visuel et prenant comme point de départ un double questionnement lié : 1. « au statut des phénomènes mis au jour dans ce principe d'exhaustivité visuel » ; aux « conséquences épistémologiques » de ces phénomènes. Il analyse l'imagerie fonctionnelle en sa qualité de dispositif par l'intermédiaire de la définition proposée par Michel Foucault (*Dits et écrits*, Gallimard, 2001), définition reprise par Giorgio Agamben : « tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler, d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants » (*Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Payot & Rivages, 2007, p. 31). L'image, la visualisation a fini par offrir un corps numérisé, une sorte de virtualisation, plus ou moins accessible au non-initiés et source d'inspiration pour les artistes. On cherche le corps parfait et idéal par

¹ Rémy Potier, *L'imagerie cérébrale à la croisée des regards. Enjeux d'une discussion entre psychanalyse et neurosciences* (pp. 129-145).

Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

les effets des « visualisations ». On passe ainsi de la vision imposée comme mode privilégié « *des techniques d'observation comme l'imagerie fonctionnelle au point de fonder les résultats sur un seul appui* » au déploiement de la « *technologie du regard* ». L'impératif de l'imagerie fonctionnelle « n'est que scopique », elle ne s'intéresse « qu'au regard posé sur l'icône qui doit être décryptée » sans interroger le regard comme tel « dans la mesure où il se trouve pleinement impliqué dans le mode d'observation propre à la science ». Or, par la leçon de la physique quantique, nous sommes invités à réaliser « qu'il est impossible de dissocier l'objet observé – la particule dans le cas de la physique, le cerveau dans le cas qui nous occupe – de l'instrument de mesure qui l'appréhende ». C'est là qu'intervient la psychanalyse par l'invitation de « médiatiser son regard à partir de son savoir ». La psychanalyse (Rémy Potier fait appel aux observations de Freud et Lacan) vient repérer des effets et participer « du décryptage que les imaginaires scientifiques induisent, tant du côté du scientifique que du champ social », dans notre cas du désir du regard qui scrute l'image. Il s'ensuit que l'imagerie fonctionnelle « vient mettre à l'épreuve l'intégrité de l'unité de l'image de soi, précisément parce qu'elle n'est pas saisissable », que « le regard comme tel n'est pas assimilable par la technique » et que « l'objet de la technique c'est le visuel, dont le sujet est absent ». D'une discussion sur les enjeux épistémologiques du croisement entre neuroscience et psychanalyse, quelques idées peuvent être soulignées : la créativité d'une recherche en neurosciences ne devrait pas être bridée par des objectifs thérapeutiques à court terme, au contraire, elle devrait avoir en vue « une pratique psychiatrique nourrie par la recherche clinique » tandis que la souffrance psychique serait démedicalisée ; il faudrait toujours avoir en vue « la relation qu'entretient le sujet avec sa maladie et donc son corps » ; il faudrait également s'intéresser aux « fonctions du cerveau qui nous mettent en relation avec l'environnement », à ne pas « confondre l'organe et ce qui se passe dans l'organe » vu que l'inconscient est inobservable en tant que tel ; « réduire l'objet à ce qui est observable est un problème épistémologique », tandis que la « part du phénomène qui est radicalement inobservable est du domaine de la psychanalyse. L'auteur de cette contribution croit que les rapports entre le corps et ses images sont encore « *peu pensés* dans les termes d'une pluridisciplinarité féconde ».

Les pratiques de l'art de la mémoire, depuis l'Antiquité à la Renaissance, témoignent « d'une tendance universelle qui peut se traduire tant par la recherche de l'extase et de la transe que par la quête d'une perfection morale ou intellectuelle » dans « un dualisme corps-esprit ». En tant qu'organe, le cerveau ne s'est retrouvé que relativement récemment « au cœur de cette quête de la perfection »

Incursiuni în imaginar

par le passage « à une vision plus physiologique », signe du triomphe du matérialisme qui permet des réinterprétations. Rémi Sussan¹ nous propose un passage en revue des étapes qui ont permis un « basculement vers une vision plus physique de l'amélioration mentale ». Ainsi, par « la "métapsychique" (qui allait devenir la parapsychologie –William Crookes), les spirites et les théosophes du XIX^e siècle ont voulu « intégrer la pratique scientifique et l'expérimentation à des domaines jusque là réservés à la spéculation théologique » afin de valider les vérités de la religion. Au début du XX^e siècle, par « une interprétation purement physiologique », l'occultiste, le magicien Aleister Crowley avait essayé d'assimiler les 72 démons de la *Goétie* aux « parties du cerveau », et les « pouvoirs surnaturels » au domaine psychologique ; il avait également exploré les drogues psychédéliques, exerçant une très grande influence sur les mouvements des années 60 (Beatles, Heavy Metal, mouvements hippie). À cela se rajoutent les interprétations ayant référence à la psychologie des profondeurs (Jung), « associant anges, dieux et démons à des "complexes refoulés" ou des "archétypes" ». Dans les années 60, l'imaginaire du cerveau revêt « un caractère plus proche de la science-fiction ». Les thèses du neurologue John Lilly (il envisage le cerveau comme un ordinateur susceptible d'être programmé par différents systèmes de croyances », à côté de celles d'écrivains comme Ken Kessey ou William Borroughs (la mutation), Timothy Leary (cyberculture et transhumanisme, la « théorie des huit circuits » qui imagine « une progression d'un état "terrestre larvaire" vers un état "postlarvaire", "spatial" »). Ce dernier imagine « qu'à chacune de ces expériences internes "psychédéliques", correspond une technologie particulière qui attend d'être développée. Il pense que « le 5^e circuit, qui correspond à la contre-culture des années 60, celle des hippies, est lié au développement des mass médias, qui nous obligent à adopter un mode de pensée non-linéaire, apte à gérer les bombardements d'informations ». Le 6^e circuit est connu sous la dénomination de « reality designer », avec référence au voyage spatial dans les années 60, à l'internet dans les années 80 et 90. Le 7^e circuit vise « la manipulation de l'ADN, et le biotechnologies » tandis que le 8^e « serait métaphysiologique », touchant « à la physique quantique et à la nature de l'espace-temps ». Suivent la L5 Society avec K. Eric Drexler (la nanotechnologie), Christopher Langton (le domaine de la « vie artificielle », Roy Walford (l'écosystème artificiel). La contre-culture se transforme en cyberculture, tendance accélérée dans les années 80 avec le « cyberpunk » (William Gibson, *Neuromancer*),

¹ Rémi Sussan, *Le cerveau saisi par la contre-culture* (pp. 147-156).

Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

l'ordinateur devenant « le LSD des années 80 ». Une nouvelle génération de hackers [les "reality hackers"] ne se contenterait plus « de bidouiller les systèmes informatiques mais leur corps et leur environnement ». Dans les années 90 on parle d'un « nouveau courant psychédélique lié à la musique techno » et « on commence à parler de "designer drugs", des produits chimiques plus spécialisés que le bon vieux LSD et qui pourraient amplifier à volonté certaines capacités mentales spécifiques » dans un véritable « creuset cyberchamanique ». La réalité virtuelle naît à NASA. Jaron Lanier, un de ses promoteurs, « y voit l'annonce d'un nouvel âge pour la communication, une véritable révolution de notre appréhension du monde » qui « ouvre les portes d'un "langage post-symbolique" » qui efface « la différence entre le nom et la chose nommée » par « une forme d'expression qui soit au carrefour des trois grandes formes d'art du XX^e siècle : l'improvisation jazz, la programmation des ordinateurs, et le cinéma ». La nouvelle vague, nommée « cyberchamanisme », « est portée par un magazine séminal, Mondo 2000, par « le magazine en ligne transhumaniste "H+" » et par une "Histoire de la contre culture à travers les âges" » (Ken Goffman, *Counterculture Through the Ages: From Abraham to Acid House*, Villard Books, 2004). L'aspect contre-culturel diminue vers le début des années 2000 tout en accentuant l'aspect technologique et scientifique. Les aspects « cyberchamanique » ou « cyberpunk » se retrouvent dans le « transhumanisme » (avec la nanotechnologie et Hans Moravec), qui « se veut "plus sérieux", plus proche des institutions et des entreprises », même « plus évangéliste », un « transhumanisme en "costume-cravate", popularisé par Ray Kurzweil », l'imaginaire du cerveau laissant la place à celui de la machine, de l'intelligence artificielle, avec la prédiction des « machines spirituelles », de « l'intelligence superhumaine » de Vernon Vinge. Le mouvement de la contre culture ne prend pas fin cependant, c'est la lutte du transhumain contre « le grand capital et/ou un gouvernement autoritaire ». Rémy Sussan finit avec une interrogation sur la possibilité que nous aurions d'assister « à un conflit entre une "nouvelle droite" et une "nouvelle gauche" dont le cerveau humain sera l'enjeu ».

Le choix de détailler le contenu de ces trois contributions a été motivé par leur correspondance avec des préoccupations personnelles, il ne veut aucunement diminuer l'importance des autres. Il s'agit de débats ou de développements de grande actualité qui déterminent le lecteur à saluer l'apparition de ce volume et de le recommander chaleureusement.

Rodica Gabriela CHIRA

Incursiuni în imaginar



Cristian Stamatoiu, *Etimologii populare „francoafone” în dramaturgia românească/ Des fausses étymologies «franco-aphones» dans la dramaturgie roumaine.*

Paru en 2015 chez Artes, le livre de Cristian Stamatoiu, *Etimologii populare „francoafone” în dramaturgia românească/ Des fausses étymologies «franco-aphones» dans la dramaturgie roumaine*, réunit une série d'études publiées déjà en grande partie, ayant comme sujet principal le comique de langage dérivé de l'utilisation

impropre de certains mots d'origine française, ou ayant une sonorité française.

L'écrivain autour duquel gravitent ces études est Ion Luca Caragiale, l'auteur étant un réputé chercheur du phénomène Caragiale, qu'il a caractérisé par une formule déjà consacrée, à savoir «caragialumea», désignant la complicité avec toute réalité cultivant la sélection négative des valeurs. L'ambition de l'auteur est celle de tracer une évolution diachronique des fausses étymologies d'origine française dans la dramaturgie roumaine et, à cet effet, il choisit de situer Caragiale sur un axe qui commence avec Alecsandri et se prolonge jusqu'à Ionesco.

Les études réunies dans ce volume représentent une transposition libre «en» et «du» français, avec un *Appendix* en anglais à la fin; cette approche linguistique fait que l'intérêt pour le livre ne soit pas uniquement théâtrologique, mais également traductologique, à plusieurs niveaux.

Tout d'abord, le livre parle dans plusieurs chapitres de l'importance des traductions pour une bonne réception sur le plan international de l'œuvre de Caragiale, dénonçant aussi la politique déficitaire menée à cet égard. Sont inventoriées les traductions en français de ses écrits, à commencer par celle de Neuschotz de l'assy en 1896, suivie par celle d'Eugène Ionesco et Monica Lovinesco des années 60, (mais publiée seulement en 1994), respectivement celle de Paola-Benz Fauci en 2002. L'auteur interroge les multiples défis linguistiques auxquels est soumis le traducteur francophone dans la transposition des barbarismes d'origine française du vocabulaire des personnages de Caragiale et fait une analyse comparative entre les

Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

options traductives de Ionesco-Lovinesco et Paola-Benz Fauci. Dans cette perspective, il analyse 15 termes représentatifs pour les barbarismes d'origine française, en remarquant une « relative supériorité » de la dernière variante qui transmet de manière plus nuancée le comique de langage.

Toujours d'un point de vue traductif, outre les réflexions traductologiques, ce qui attire l'attention sont certaines options de l'auteur-traducteur dans la transposition de ses études d'une langue à l'autre. Même si son ambition n'est pas celle d'une traduction, mais d'une transposition libre, quelques options apparaissent comme surprenantes, tel l'ajout du syntagme « *dolce farniente* » dans le texte roumain sur Alecsandri : « pe acest fundal de *dolce farniente* sosește în 1839 un mesaj important din Moldova » (p. 10), alors que la version originale en français, publié deux ans plus tôt, était « C'est dans ce contexte qu'arrive en 1839 un message capital pour sa destinée » (p. 23). Il n'est pas question de fidélité dans cet ajout, mais d'équivalence du message, la question qui surgit étant celle de savoir si on a affaire à un regard éthique rétrospectif, ou avec une construction esthétique de nature linguistique, par la valorisation de la sonorité de l'expression italienne.

Intéressante pour les lecteurs préoccupés par la pratique de la traduction s'avère aussi la transposition des noms propres du roumain en français, tels qu'ils apparaissent dans les traductions publiées, ou dans la manière dont l'auteur choisit de les instrumenter. Dans le cas des anthroponymes, tant ceux réels que fictifs, on remarque leur assimilation dans la langue cible par adaptation graphique. On retrouve ainsi des formes comme Catzavenkou, Trahanake Léonida (p. 58-59) visant à préserver la sonorité du nom de la langue source. Dans la perspective de nouvelles traductions, il serait peut être opportun de traduire effectivement certains noms propres fictifs, afin de garder leur valeur pragmatique, vu qu'ils établissent un rapport avec la personnalité du personnage. À titre d'exemple, on pourrait mentionner le cas de Brânzovenescu, qui supporterait, à notre sens, une traduction comme « Fromagesco ».

D'autre part, en ce qui concerne les noms propres réels, étant donnée l'une des règles importantes de la pratique de la traduction, à savoir leur intraductibilité, certaines équivalences proposées apparaissent comme surprenantes, comme celle pour le nom du critique Vasile Fanache (Basile - p. 51) ou Michel (p. 49) pour Mihai, comme diminutif de Mitiță.

Pour les autres noms propres, la traduction se fait généralement selon le statut sémantique du référent; dans le cas des noms propres désignant des magazines, des organisations (*Dacia literară* - p. 23;

Incursiuni în imaginar

Junimea, - p. 48 p. 52), l'auteur opère un simple report, accompagné souvent par des expressions co-référentielles explicitant le mot de la langue source.

Intéressantes et incitantes pour les traducteurs et les traductologues sont les propositions sur les futures possibles traductions de Caragiale dans d'autres langues, le sens déviant stylistiquement du comique de Caragiale pouvant être rendu dans ce cas par des éléments dialectaux. En avançant ces propositions, l'auteur suggère l'utilisation du dialecte napolitain pour la langue italienne, les articulations de type *down south* pour l'anglais américain, le bavarois pour l'allemand ou le dialecte « secuiesc » pour le hongrois. En outre, l'auteur attire l'attention sur le fait que dans les espaces linguistiques où la bourgeoisie moderne s'est formée au XIXe siècle sous d'autres influences culturelles que celle française, l'approche de la traduction devrait se faire non seulement d'une perspective linguistique, mais aussi anthropologique et culturelle. C'est pourquoi, la proposition relative à l'« opportunité linguistique extraordinaire de traduire Caragiale dans les idiolectes africains formés sous influence française et, même, pourquoi pas, dans l'étrange langage de fusion du créole » (p. 94) nous apparaît un peu hardie.

Au-delà de ces réflexions traductologiques, implicites ou explicites, le livre de Cristian Stamatoiu propose une lecture agréable, pleine d'humour dans certains passages, en particulier ceux qui contiennent des considérations de nature politique-sociale. Sont savoureuses les analogies entre la réalité sociale de la fin du XIXe siècle et celle de l'après-communisme, alors comme aujourd'hui étant propulsés au premier plan « indivizi lipsiți de scrupule și, în cel mai bun caz, șireți » (p. 67), faisant partie d'un « conglomerat oportunist-fripturist obișnuit să conducă doar la „bara din față » » (p. 89).

L'auteur dénonce aussi les lois régissant la communication actuelle, caractérisée par l'offensive de l'anglicisme qui fait que de larges couches socio-linguistiques prononcent à l'anglaise des termes de marque typiquement français, tels *Orange*, *Danone*, ou le célèbre *Auchan*, prononcé comme s'il s'agissait de l'anglais «ocean». Cette « rhinocérite » (p. 65), comme l'appelle l'auteur, contamine non seulement le large public, mais aussi les milieux artistiques, y compris ceux théâtraux, de manière que, dans la mise en scène des comédies de Caragiale, on omette souvent les implications dramatiques des subtilités linguistiques des mots à résonance française.

Certes, le livre peut être abordé à travers plusieurs grilles de lecture, importante étant aussi sa dimension éthique par la

Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narrative

dénonciation de l'appétit du « bobor » pour un logos - prétendu multilingue - stérile. Les conséquences de ce type de multilinguisme proliférant, y compris dans la vie quotidienne, est loin de représenter une ouverture vers d'autres univers culturels; il représente, malheureusement, une source d'erreurs par la fausse croyance qu'il y aurait des schémas universels de transcodage linguistique. Enfin, le livre de Cristian Stamatoiu laisse comprendre que le recours aux ressources linguistiques des autres langues ne doit pas être un geste réflexe, mais réflexif, une évaluation cognitive, sans laquelle on arrive souvent à des structures fantaisistes et ridicules, telles « furculition » ou « fripturition ».

Corina BOZEDEAN