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

INCURSIUNI ÎN IMAGINAR
13

CREATURI IMAGINARE TERESTRE, AERIENE ȘI ACVATICE

IMAGINARY CREATURES OF THE EARTH, SKY, AND WATER

Alba Iulia, 2022

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

INCURSIUNI ÎN IMAGINAR
Volumul 13

CREATURI IMAGINARE TERESTRE, AERIENE ȘI ACVATICE
IMAGINARY CREATURES OF THE EARTH, SKY, AND WATER

Director de onoare: **Mircea Braga**

***Comitetul științific*:**
Prof. Philippe WALTER (Universitatea Stendhal, Grenoble III, Franța)
Prof. Corin BRAGA (Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, România)
Prof. Sibusiso H. MADONDO (Universitatea din Africa de Sud)
Prof. Madeea AXINCIUC (Universitatea din București, România)
Prof. Maria-Ana TUPAN (Universitatea *1 Decembrie 1918* din Alba Iulia, România)
Prof. Anna CAIOZZO (Université d'Orléans, France)
Dr. Rodica Gabriela CHIRA (Universitatea *1 Decembrie 1918* din Alba Iulia, România)
Dr. Luminița CHIOREAN (Universitatea de Medicină, Farmacie, Științe și Tehnologie *George Emil Palade*, Târgu-Mureș, România)
Dr. Petru Ștefan IONESCU (Universitatea *1 Decembrie 1918* din

Alba Iulia, România)
Dr. Gabriela CHICIUDEAN (Universitatea *1 Decembrie 1918* din Alba Iulia, România)
Dr. Dana RADLER (Bucharest University of Economic Studies, România)
Dr. Oana Andreea SÂMBRIAN (Institutul de Cercetări Socio-Umane, Craiova, România)
Dr. Corina BOZEDEAN (Universitatea de Medicină, Farmacie, Științe și Tehnologie *George Emil Palade*, Târgu-Mureș, România)
Dr. Alina BAKO (Universitatea „Lucian Blaga", Sibiu, România)
Dr. Lucian Vasile BÂGIU (Universitatea *1 Decembrie 1918* din Alba Iulia, România)
Dr. Dana Sala (Universitatea din Oadea, România)
Dr. Delia Maria Radu (Universitatea din Oadea, România)
Dr. Silviu Mihăilă (Bucharest University of Economic Studies, România)

Colectivul de redacție: Gabriela Chiciudean, Rodica Gabriela Chira, Corina Bozedean, Cristina Matilda Vănoagă, Lucian Vasile Bâgiu

Alba Iulia, 2022

Creaturi imaginare terestre, aeriene și acvatice

INCURSIUNI ÎN IMAGINAR 13

Redactor responsabil de număr: Gabriela Chiciudean, Cristina Matilda Vănoagă

CUPRINS:

Sibusiso Hyacinth MADONDO, *Cuvînt înainte* / 11

Creaturi imaginare aeriene

Anna CAIOZZO, *HIBRIZI ÎNARIPAȚI AI LUMILOR ISLAMIZATE MEDIEVALE/ WINGED HYBRIDS OF THE ISLAMIZED MEDIEVAL WORLDS* / 15

Creaturi imaginare acvatice

Maria-Ana TUPAN, *ALCHEMY AND MERMAIDS IN CONTEMPORARY POLAND: "THE LURE"* / 41

Corina MITRULESCU, *MONSTROUS WOMEN: FEMINIST PERSPECTIVES ON VASILE VOICULESCU'S AMPHIBIOUS CREATURES* / 49

Creaturi imaginare terestre

Niculae Liviu GHERAN, *A BRIEF OVERVIEW OF IMAGINARY AND MYTHICAL CREATURES OF SOUTHEAST ASIA AND THEIR SYMBOLIC SIGNIFICANCE* / 65

Petru Adrian DANCIU, *ȚAPUL – PROIECȚIE A DOUĂ FAȚETE ALE ARHETIPULUI RĂULUI: AZAZEL ȘI SATAN/ THE GOAT – MANIFEST PROJECTION OF*

TWO FACETS OF THE ARCHETYPE OF EVIL: AZAZEL AND SATAN / 97

Dana RADLER, *GARY AND BURU AS A DOUBLE ALTER EGO IN "THE DANCE OF THE BEAR" BY ION D. SÎRBU* / 121

Liliana DANCIU, *META-MORFUL – CONSTRUCT AL IMAGINARULUI FANTASTIC ELIADESC/ THE META-MORPHUS – CONSTRUCT OF THE FANTASTIC ELIADESCIAN IMAGINARY* / 140

Alina BAKO, *FUNCȚIILE NARATIVE ALE SOLOMONARULUI ÎN PROZA LUI VASILE VOICULESCU ȘI CEA A LUI MIHAIL SADOVEANU/ THE NARRATIVE FUNCTIONS OF THE WIZARD IN VASILE VOICULESCU'S AND MIHAIL SADOVEANU'S FICTION* / 167

Maria HOLHOȘ, Andra Gabriela HOLHOȘ, *CREATURI FANTASTICE ȘI DIFICULTĂȚILE TRECERII UNUI PRAG ÎN BASMELE ROMÂNEȘTI/ SUPERNATURAL CREATURES AND HARDSHIPS IN SURPASSING A THRESHOLD IN ROMANIAN FAIRY TALES* / 181

Cristina-Ileana ILEA (ROGOJINĂ), *CREATURI TERESTRE ȘI AERIENE ALE BASMULUI FANTASTIC ROMÂNESC: CALUL, BOUL ȘI PASĂREA/ TERRESTRIAL AND AERIAL CREATURES IN ROMANIAN FANTASTIC FOLKTALES: THE HORSE, THE BULL AND THE BIRD* / 203

Creaturi imaginare terestre, aeriene și acvatice

Gabriela CHICIUDEAN, *PUIU AND URSU, TWO SYMBOLIC CHARACTERS IN LIVIU REBREANU'S NOVEL, "CIULEANDRA"* / 218

Ramona MOLDOVAN TRIF, *SIMBOLUL ȘARPELUI ÎN „CIULEANDRA"/ THE SNAKE SYMBOL IN THE NOVEL ''CIULEANDRA"* / 228

Cristina Matilda VĂNOAGĂ, *DIAVOLUL ȘI ÎNGERII ÎN ROMANELE LUI ANDREI CODRESCU/ THE DEVIL AND THE ANGELS IN ANDREI CODRESCU'S NOVELS* / 241

Varia

Maria MUREȘAN, *COUNTERFACTUAL HISTORY IN ROMANIAN FICTION: OVIDIU PECICAN, „LUMEA CARE N-A FOST. O ODISEE ÎN SCRISORI ȘI DOCUMENTE MOLDOVENEȘTI DIN PRIMA PARTE A SECOLULUI AL XVII-LEA"* / 255

Ana-Blanca CIOCOI-POP, *MALADIES OF LIFE, MALADIES IN FICTION. A READING OF JEFFREY EUGENIDES' "COMPLAINERS"* / 271

Lucian Vasile BÂGIU, *LAWRENCE DURRELL, "JUSTINE"* / 284

Alexandra COSTEA (PASCU), *DIDACTIC DIMENSIONS IN ROMANIAN FOLK AND FAIRY TALES* / 293

Corina BOZEDEAN, *NOUVELLES FIGURATIONS DU MOI/ NEW REPESENTATIONS OF THE SELF* / 301

Creaturi imaginare terestre, aeriene și acvatice

Cosmin-Gabriel PORUMB-GHIURCO, *RAPORTUL DINTRE GEOGRAFIE SACRĂ ȘI TURISM ÎN CARPAȚII ROMÂNEȘTI. VALORIFICAREA PATRIMONIULUI SPIRITUAL: MITURI ȘI LEGENDE* / 305

Cuvînt înainte

According to the testimony of The Sacred Scriptures, man, who came on the last day of creation, had the mammoth task of naming the animals that preceded his own creation. He did this by pairing the earth creatures with the denizens of the deep and those of the sky. Therefore, most of the animals found on earth have their counterparts in the aquatic kingdom and in the firmament of the sky. Consequently, the more one penetrates the mysterious waters and flies to the highest point of the sky, the more one remains in familiar territory. This is because one is likely to encounter the horse, rat, frog, lion and other species in water, and the weaver, kinglet and other birds in the sky. However, man's flight of imagination did not stop with the pairing of the Earth creatures with those of the water and sky but assumed the role of God himself. Man created his own imaginary, fantastic beasts imbued with more magical powers than those who were created by God. The only problem is that they are not visible to the naked eye and their existence is therefore in doubt. Overall, they are neither here nor there and they are just the creations of imagination. Thanks to the imagination of the Ancient Egyptians, the sphinx, with its gaze, can turn those who fail to answer his questions into stone. The creativity of the Phoenicians left us with an endurable legacy of the fabulous phoenix, which can live up to a thousand years. When it wants to die, it flies up towards the sun and thus becomes cremated by the scorching flares of Helios, and from its ashes rises a new young bird. In other versions, it is the phoenix itself that makes the nest of wood in which it cremates itself and then rises again as a new bird. Aristotle, who is considered the father of modern zoology,

tells of fishes called *scolopendra* and "the fox", saying that when they swallow a hook, they turn themselves inside out until the hook is ejected, and then reverse the manoeuvre to assume their normal appearances. The medieval encyclopedia *L'image du monde* (Gautier De Metz, 1245) tells of the existence of a strange race of extremely hirsute people living in the submarine world, feeding on raw fish and quenching their thirst with the salty water of the sea. In fact, the medieval imagination created imaginary landscapes of perpetual youth for their inhabitants, and worlds of no return for the mortals who set their feet down there. Such imaginary landscapes are populated by human cloned entities such as fairies, selkies, dwarfs, etc. The modern imagination has invented the existence of aliens from other planets who visit the Earth, ensconced in their UFOs and who sometimes hobnob with humans, playing pranks on them and leaving them with no memories.

Sibusiso Hyacinth MADONDO

Creaturi imaginare aeriene

HIBRIZI ÎNARIPAȚI AI LUMILOR ISLAMIZATE MEDIEVALE[1]

WINGED HYBRIDS OF THE ISLAMIZED MEDIEVAL WORLDS

Anna CAIOZZO
Université d'Orléans, Polen, France

Abstract:
The first scientific manuscripts of the 11th century present an image of the Heavens inherited from Greek and Arabian mythology where one can observe the first winged hybrids, but beginning with the 12th and 13th centuries they diversify proposing a collection inspired from various iconographic and stylistic sources inherited from Byzantine, Iranian, Turkish, Central Asia and Chinese spaces in either scientific or pseudo-scientific registers. The art of miniaure also offers, during several centuries a vision on the world surpassing the knowledge of the epoch.

In this context, hybrids occupy an important place in as far as the chosmographic and poetic corpuses are concerned, even in the miraculous of religions. This paper focuses on the presentation of fallen angels – Harut and Marut – , on djinns and winged demons, on monstruous winged bestiary, among which mythical birds like anka and simurgh.
Keywords: cosmography; winged hybrids; flying hybrids; Islamized Medieval Worlds.

Încă din secolul al XI-lea, primele manuscrise științifice ale Orientului medieval prezintă o imagine a cerurilor moștenită din mitografia greacă și arabă, unde pot fi observate primele ființe hibride înaripate, constelația Pegas ori constelația Fecioarei, potrivit modelelor ce pot fi deja remarcate pe cupola palatului omeiad Quṣayr ʿAmra, în Iordania, datând de la începutul secolului al VIII-lea (Vibert-Guigue & Bisheh, 2007).

---

[1] Acest studiu a fost publicat în limba franceză sub titlul „Hybrides ailés de l'Orient médiéval", în *L'homme-animal dans les arts visuels, Image et créatures hybrides dans le temps et dans l'espace*, Ed., P. Linant de Bellefonds & A. Rouveret, Paris, Les Belles Lettres (2017: 252-269). Traducere în limba română, Rodica Gabriela Chira.

Creaturi imaginare terestre, aeriene și acvatice

Dar, începând cu secolele al XII-lea și al XIII-lea, manuscrisele se diversifică și propun un repertoriu inspirat din surse iconografice și stilistice variate, moștenite din spațiiile bizantin, iranian, turc, central asiatic și chinez, fie că e vorba de registrul științific sau pseudo-științific (botanică, medicină, astronomie, geografie, cosmografie), și de al căror *adab* (les *belles lettres* - *literatură*), mai târziu, în secolul al XIV-lea, istoria, poezia și epopeea vor beneficia și ele. Arta aceasta a miniaturii, atât de bogată și de sincretică, oferă la rându-i, preț de mai multe secole, o viziune asupra lumii și nu doar asupra cunoștințelor vremii. Imaginile au funcții diferite; dincolo de ilustrarea textelor și a completărilor pe care le aduc, uneori sub forma unui intertext[2], ele sunt și o reflectare a practicilor sociale, a imaginarului și a credințelor unui mediu dat; perenitatea unei teme de-a lungul timpului și al spațiului și variațiile sale „regionale" pot de asemenea indica un mod de gândire comun, pus sub semnul unei comunități de gândire, de practici și credințe, așa cum se întâmplă în cazul cosmologiei sau al escatologiei musulmane. Într-adevăr, dacă lăcașurile de cult nu sunt împodobite cu imagini figurative[3], arta cărții a dezvoltat un imaginar al credințelor care aduce în prim plan miraculosul, un concept care ocupă un loc ales în concepția despre lume a omului musulman[4].

În acest cadru, hibridul ocupă un loc important în registrul corpusului cosmografic, poetic sau chiar al miraculosului religios. Amestec de om și animal, prin chip sau corp, hibridul îmbracă o mare varietate de forme semantice, care-și găsesc sursa în repertoriile iconografice antice și preislamice, cele ale lumilor creștine, budiste, șamanice, din arii culturale ce merg din China până la Strâmtoarea Gibraltar. Panoplia hibrizilor nu va înceta de altfel să se îmbogățească de-a lungul secolelor – până în secolele al XVII-lea, al XVIII-lea și al

---

[2] Ne gândim de exemplu la lectura marelui *Shāh Nāma* mongol al lui Soudavar (1996: 95-218).

[3] În legătură cu problema imaginii în mediul religios se pot vedea primele capitole din Naef (2015).

[4] Ne vom referi la reflecția propusă odinioară de Arkoun, Le Goff, Fahd, Rodinson (1978). A se vedea mai ales literatura de călătoria și mărturia lui Gharnāṭī, reprezentativă pentru o concepție a miraculosului cu baze în realitate și imaginar, în două dintre lucrările sale (Ducatez 1985: 141-241, Ramos 1990 și Ducène 2006).

XIX-lea, în epocile otomană și mongolă – mai ales în domeniul escatologiei[5].

În opoziție cu omul, creatura cea mai perfectă a lui Dumnezeu, hibridul integrează monstruosul, anomalia corpului fiind semn fie al unei vocații excepționale (îngerii, Buraq), fie al infamiei (djinni, demoni), fie al unei umanități îndepărtate de civilizația și *doxa* (rasele monstruoase de la capătul lumii) (Caiozzo, 2008a). Un număr considerabil de hibrizi reprezintă curiozități[6] (*adjaib*) create de Dumnezeu, închipuite, acceptabile, chiar dacă existența lor nu este dovedită. Hibrizii au o funcție asigurată în diferite corpusuri, îndeosebi în epopee, unde sunt interlocutori speciali ai eroilor (Caiozzo, 2008c: 75-91; *Ead*. 2010).

Cazul hibrizilor înaripați este deosebit de semnificativ, pentru că trimite la două categorii citate în Coran, îngerii[7] și djinnii (MacDonald & Madelung, 1991: 216-219), creaturi intermediare care fac parte din *doxa* musulmană, bune și rele, sau presupuse a fi astfel (Fahd, 1971: 155-214). Textele de natură hagiografică, *Histoires des Prophètes* sau *Qiṣaṣ al-Anbiya* oferă mai ales descrierea exactă a îngerilor (Thaʿālibī, 2002). O ultimă categorie de hibrizi înaripați ar fi cea a animalelor terestre dotate cu aripi și zburând (spre deosebire de dragoni cărora li se pun aripioare, dar care, în Orient, nu zboară), și a păsărilor dotate cu atribute omenești (chip, vorbire). Pe ansamblu, vorbim de un regn mai degrabă terestru și sublunar a cărui capacitate nu este nici de a explora cerurile, nici de a se apropia de divin precum îngerii.

1. Doi îngeri căzuți sau pierderea aripilor

Tipurile de creaturi sunt trei la număr: ființele intermediare, oamenii și animalele; astfel, hibrizii sunt creați înaintea omului însuși, îngeri ai luminii divine, *nūr*, în vreme ce omul, creat mai târziu, a fost făcut din argilă, dar având chipul lui Israfil, îngerul care anunță Judecata de Apoi (Ṭabarī, 1989: 260). Îngerii, *malāʾik*, sunt slujitorii lui Dumnezeu; ei sunt

---

[5] Se pot vedea, de exemplu, inovațiile safavide și otomane în domeniul manticii, cu frumosul studiu colectiv propus de Farhad și Bağci (2009).

[6] Despre miraculos și curiozitate, a de vedea introducerea lui Bellino și von Hees (2008: 9-25).

[7] Djinn, EI, 1991, și despre diferitele funcții, Caiozzo, 2004, *Ead*., 2000, *Ead*., 1999.

nenumărați și ierarhizați. Într-adevăr, cosmografia lui Qazwini asupra minunilor creației și a ciudățeniilor existenței, pictată la Bagdad undeva în 1280, în timpul vieții autorului, îi prezintă pe cei mai importanți, ei fiind purtători ai tronului lui Dumnezeu[8] – al-Rūḥ, îngerul spirit sfânt, Israfil, Jibrāʾīl (Gabriel), Mikāʾīl (Mihail) și Azrāʾīl (Azrael) –, dar și îngerii reprezentativi ai fiecăruia dintre cele șapte ceruri, având caractere zoomorfe evidente, așa cum explicitează povestirile lui Kisaʾi printre altele (Al-Kisāʾī, 1997: 11-12; Caiozzo 2009). În renumitul *Miʿrāj Nāma* (*Înălțarea Profetului*) - document despre Imperiul Timurid - de la BnF (Biblioteca Națională a Franței) – datând din 1436, și în modelele mai vechi ale epocii ilhanide, se găsesc alți îngeri, și mai ciudați, moșteniți din regiunile central asiatice (Gruber, 2010). Îngerii sunt creaturi devotate slujirii divine și servesc drept protectori, mediatori sau ghizi în cerurile explorate de sfinți și mistici asemeni Profetului Mohamed călare pe Buraq, hibridul înaripat popularizat de *Sīra* a lui Ibn Abbas (Ibn ʻAbbâss, 2002: 68).

Totuși, printre aceste entități în general binevoitoare, găsim doi îngeri ciudați, Harut și Marut (Munich, Staatsbibliothek, Ms codex arab 464, Irak, 1280). Aceștia din urmă sunt reprezentați spânzurați de picioare, pe jumătate goi, cod vestimentar ce-i desemnează de obicei pe condamnați în manuscrisele cu picturi. În manuscrisele din München, aripile lor mici, parcă adunate, nu au măreția celor întâlnite la ceilalți îngeri[9]. În celelalte cosmografii, îndeosebi în cea persană sau turcă, se poate observa locul captivității lor, un puț, și absența aripilor[10].

Fiind citați în Coran ca doi îngeri căzuți pentru a le fi oferit oamenilor o cunoaștere interzisă, cea a magiei (Coran, II: 102-3), Qazwini explică cum că ei i-ar fi adresat ocări lui Adam alungat din Paradis, și că din acest motiv Dumnezeu i-a condamnat să rămână în puțul din Babilon până la Judecata de

---

[8] Pentru tipurile de iconografie, Caiozzo (1999: 1-29).

[9] http://daten.digitale-ammlungen.de/~db/0004/bsb00045957/images/index.html?seite=78&fip=193.174.98.30 (25/08/2015).

[10] Paris, BnF, Ms sup. persan 1781, Iran, fin XVe siècle, fol. 37v ; Ms sup. persan 2051, fol. 30, Paris, BnF, Smith-Lesouëf (oriental) 221, Iran, început de secol XVII, fol. 38, într-un puț de cărămidă și Paris, BnF, Ms sup. turc 1063 Constantinople, 1096h/1685, fol. 34v, într-o peșteră.

Apoi. Se mai povestește că, trimiși pe pământ să experimenteze viața oamenilor, pe care îngerii doresc să o cunoască, s-au lăsat seduși de o foarte frumoasă muziciană numită Zuharah, care i-a învățat două turpitudini, vinul și sexul, pentru a-și atinge scopul, acela de a accede la ceruri prin cunoașterea marelui nume al lui Dumnezeu. Dar, remarcând că un om îi observase, l-au ucis, făcându-se astfel vinovați de ucidere (Vajda, 1986: 236-237; Bamberger 1952). În schimb, Zuharah, ajunsă la cer în mod transgresiv, a fost pedepsită și condamnată să rămână acolo sub formă de stea. Potrivit lui Ibn Abbas, cei doi îngeri se mai făceau vinovați de a fi revelat oamenilor magia; ei au fost pedepsiți pentru crimele lor și au avut de ales între a primi pedeapsa pe pământ sau la Judecata de Apoi. Captivitatea pe pământ li s-a părut mai potrivită și Dumnezeu i-a întemnițat într-un puț din Babilon sau de pe Muntele Damavand, vulcan din Alburz, unde legendele iraniene situează, printre altele, intrarea în infern și grota în care ar fi închis uriașul malefic Zahhak, până la exterminarea sa, în Ziua de Apoi, de un erou dormind[11].

Studiați de un mare număr de savanți (Puech, 1948), dintre care părintele Jean de Menasce (1947) sau Georges Dumézil (1926), toți interpelați de complexitatea acestei legende, destinul celor doi îngeri ține de tradiția îngerilor revoltați, scumpă *Cărții lui Enoh*, veniți pe pământ să se compromită cu fiicele oamenilor, și pune în scenă deopotrivă o pereche de îngeri căzuți asemeni lui Azazel și Shenhazai (Jung, 1926). Harut și Marut și-ar avea originea într-un mit indian evocat în *Mahābhārata*, unde două divinități inferioare, gemenii Ashvin, se îndrăgostesc de prințesa Sukanyā, căsătorită cu un bătrân. Aceasta din urmă se folosește de ei și reușește să-și întinerească soțul dar, în schimb, primesc permisiunea să bea *soma*, devenind zei cu drepturi depline. În lumea iraniană, *Gathas*, imnuri avestice, dezvăluie existența cavalerilor aurorei – *Nasatyā* –, divinități gemene care țin de cea de-a treia funcție. Erau numite Haurvatat (Integritate și Sănătate) și Ameretat (Viață, Ne-moarte), patronând apele și plantele, sărbătorite în

[11] Ḍaḥḥāk este închis spânzurat de picioare într-o miniatură a epocii turkmène, Istanbul, Turk ve Islam Eserleri Muzesi, Ms. 19, Gilan, 1493, fol. 23, http://shahnama.caret.cam.ac.uk/new/jnama/card/cescene:1537846212

ziua Xordād a lunii lui Farvardīn, iar ritualul care le celebra propunea vin și femei. Nasatyā erau astfel binefăcători ai oamenilor, asociați zeiței Spenta Amaiti (Eficacea Gândire Pioasă) care simboliza pământul (Darmesteter, 1875; De Menasce, 1947).

Acești doi îngeri posedă totuși o dimensiune cosmică de netăgăduit, revelată de însuși numele păcătoasei, Anahit sau Zuharah, adică Venus sau Ișter, planetă numită „strălucitoare", ca Anahita sau Armaiti în reînnoirea zoroastriană. Într-adevăr, cele trei entități evocă cùlturile legate de avatarurile planetei Venus, celebrată încă din Mesopotamia arhaică în cele două ipostaze ale sale, Shalim și Shahar, luceafărul de seară și luceafărul de dimineață, manifestare a stelei Attar, a gemenilor dualiști dar indisociabili, care o asistă pe zeiță, îi ghidează pe oameni precum divinitățile inițiale ale celei de-a treia funcții. Această pereche este cunoscută în Mesopotamia și sub denumirea de Azizos și Monimos, la Edessa, unde le este dedicat un cult în calitate de înrudiți ai Soarelui; aceste divinități sunt celebrate și în Palmira de către arabi, ca ʿAzīzu și Ārzū, buni remuneratori și însoțitori ai astrului zilei[12].

Dar mitul a evoluat și, din protectoare, cele două entități au devenit corupătoare, vinul și femeile jucând probabil un rol major. După promovarea Ashvin-ilor urmează decăderea cavalerilor aurorei – *Nasatyā* – care au devenit *daeva*, demoni, potrivit scrierii *Avesta*. De altfel, în lumea arabo-musulmană, ei sunt manifestări ale lui Venus - Zuharah, o planetă cu siguranță favorabilă (Micul Benefic al astrologilor), dar dotată cu calități dualiste: este totodată patroana locurilor sfinte și a zilei de vineri, zi de rugăciune, dar și arhetipul însuși al curtezanei, asociat cu parfumurile, cu instrumentele muzicale, deci cu plăcerile care-i îndepărtează pe oameni de Dumnezeu.

Cei doi îngeri care au vrut să pună la încercare umanitatea arată astfel că poporul îngerilor este și el vulnerabil și că accesul la ceruri este rezervat ființelor pure și fără de păcate.

2. Djinni și demoni înaripați

Pe lângă îngeri, djinnii sunt alte creaturi intermediaire

[12] Despre gemenii astrali, Kuntzmann (1982: 18-21).

care pot să acceadă la ceruri. Djinnii sunt entități moștenite din Arabia preislamică (Henninger, 2004; Tengour, 2013), dar și creaturi pe care Coranul le prezintă ca fiind o populație ce trăiește sub pământ, o comunitate ascunsă privirilor oamenilor și ducând o existență paralelă. Dacă sunt văzuți ca spirite familiare ale locurilor în lumea preislamică, djinnii au și propria lor istorie în islam.

Spre deosebire de îngeri, djinnii au fost creați din focul, *nār*, al infernului; prezența aripilor nu este evocată în mod clar, dar legendele vorbesc despre capacitatea lor de a zbura și de a se deplasa în ceruri unde aveau accesul liber, după cum aflăm din *Abrégé des merveilles* care oferă versiuni ale istoriei lor[13]:

> „Dieu créa la terre, puis il y mit des génies qui célébraient sans cesse sa gloire et sa sainteté. Ils volaient aux cieux, rencontraient les anges, les saluaient, et ils recevaient d'eux la connaissance du bien et celle des événements arrivés dans le ciel." (*Abrégé,* 1984: 47-48).

De altfel, la începutul lumii, djinnii par a fi fost slujitori ai cerurilor, dar se stabiliseră pe pământ unde au ales să rămână; Dumnezeu le-a dat forme diferite și darul de a deveni invizibili[14]. Cuvântul „djinn" „jinn", căruia i se atribuie o etimologie variată, ar putea fi de origine latină, *genius* (Fahd, 1987: 75; ID. 1968), sau geniu protector al romanilor, sau arabă, cu vocabula arabă *idjtinān*, ființă ascunsă (MacDonald & Massé, 1991: 547-48). Cu toate acestea, pradă neînțelegerilor, ei au rătăcit în război și violență, iar Dumnezeu le-a trimis un înger, pe Azazel, spre a restabili ordinea și a-i supune. Acesta din urmă a ales să stăpânească pe pământ și să-i conducă. Mulți au ales tabăra acestui înger când el s-a revoltat împotriva lui Dumnezeu devenind Iblis, cel alungat cu pietre[15].

După instalarea islamului, unii s-au convertit (Coran,

---

13 „Dumnezeu a creat pământul, apoi a pus aici geniile care slăveau fără încetare gloria și sfințenia sa. Ei zburau în ceruri, întâlneau îngerii, îi salutau și primeau de la ei cunoașterea binelui și cea a evenimentelor petrecute în cer." (*Abrégé,* 1984: 47-48).

14 Despre djinni, natura lor, comunitatea lor, formele lor, a se vedea El Zein, 2009: 50 (aripile).

15 Wensinck &, Gardet 1986: 668-669. Despre Azazël, a se vedea Tesseydre 1985: 132-134; Abshîhî, 1981: 137.

66, 29), au avut propriii lor profeți și, *de facto*, au fost chemați să aștepte și ei mântuirea și paradisul ce aveau să urmeze, chiar dacă există controverse la acest capitol (Martin, 1989: 359-60). Celor care au rămas credincioși le-a fost îngăduit prin urmare să continue să zboare până la ceruri (*Abrégé,* 1984: 48). Astfel, în ciuda revoltei lor, sunt considerați entități intermediare care nu sunt toate dăunătoare, cărora li se permite să parcurgă cerurile, prin urmare unele ar ajuta oamenii (De Smet, 2001: 62). Sunt evocate uneori relații personale cu oamenii, dar finalitatea lor e adesea funestă (Lory, 2011: 93-104).

Precum oamenii, poporul djinnilor este marcat de diversitate, după cum precizează Gharnāṭī (Ducatez, 1985: 161), Maqdisī (Al-Maqdisī, 1899, I: 62) sau autorul anonim al cărții *Kitāb al-mandal al-Sulaymānī* (Regourd, 2011: 282); având înfățișări diferite, trăind în locuri izolate sau insalubre, ei sunt reprezentați în cosmografii ca spirite ale pustietăților de care trebuie să te păzești, prezentându-i pe cei mai periculoși (Caiozzo, 2011). Printre formele animale față de care se simt atrași se numără animalele negre, câinii, șerpii, cămilele (Martin, 1989: 362; A-Kisa'i, 1997: 19). Dar în miniaturi și în anumite descrieri, observăm că aspectul lor se apropie de cel al raselor monstruoase (*Abrégé,* 1984: 46-48), hibrizi cornuți și păroși sau creaturi animale nedeterminate (Absihi, 1981: 141-144; Masʿūdī, 1965: 452-53). Lucrarea *Sulaymān Nāma* din Dublin (*Ms. CBL, 406*) este elocventă din acest punct de vedere[16]. Cât despre aripi, cincisprezece din douăzeci și cinci de triburi au drept specializare zborul (*Abrégé*, 1984: 49), iar prezența aripilor este adesea menționată, de exemplu *wāswās*, zburător cu coadă de șarpe, potrivit lui Masʿūdī[17], sau cel de-al patrulea trib al djinnilor din *Kitāb al-mandal*, care „volent entre le ciel et la terre, sont musulmans et ressemblent aux oiseaux", dar aripile nu sunt menționate pentru că „ils s'élèvent dans l'air par le pouvoir du Seigneur des Mondes"[18].

---

[16] And 1998: 276-277: Chester Beatty Library, Ms. 406, Turcia, către 1500.

[17] Masʿūdī 1965: 454 §1204. Ilustrări în cosmografiile lui Qazwīnī, Paris, BnF, Ms. sup. persan 1781, XVe siècle, fol. 194, fol. 195, fol. 196, et Paris, BnF, Ms. sup. persan 2051, fin XVe siècle, fol. 208, fol. 209, Paris, BnF, Ms. sup persan 332, fol. 218v, fol. 219v, fol. 222, fol. 239.

[18] „zboară între cer și pământ, sunt musulmani și seamănă cu păsările"; „ei se înalță în aer prin puterea Stăpânului Lumilor" (Regourd 2011: 283).

Creaturi imaginare terestre, aeriene și acvatice

Iconografia rămâne relativ discretă cu privire la această abilitate care este, să ne reamintim, întâi de toate, cea a îngerilor. Se observă, de exemplu, că demonii întemnițați de Solomon în ulcioarele lacului din al-Andalus (Ducatez, 1985: 173) zboară când, din neatenție, cuceritorul Spaniei, Mūsa ibn Nuṣayr, îi eliberează[19]. Pe de altă parte, o monedă a epocii selgiucide îl prezintă pe Solomon cu trăsăturile unui cavaler care pune la pământ un dragon sau un demon înaripat ce poate fi corelat cu antica Lamashtu babiloniană[20], temă frecventă în amuletele gnostice care se inspiră în mod vizibil din „Testamentul lui Solomon" (Conybeare, 1898: 30). Acest detaliu subliniază originea probabilă a aripilor, demonologia babiloniană, cu cohortele sale de demoni.

De altfel, Solomon este celebru pentru înțelepciunea sa, dar și pentru a fi primit de la Dumnezeu un inel care îi permitea să supună demonii. Îl vedem transportând până la el tronul lui Belqīs, chiar dacă e lipsit de aripi[21].

Dar, alături de djinni există și suflete damnate, *shayāṭīn*, *shaitan* sau demoni, creaturi decăzute și condamnate iremediabil la Infern (Coran, 7/112). Printre djinni, *shaitan* este, prin excelență, *ifrit* Sakhr, cel care a sustras inelul lui Solomon, provocând pierderea acestuia din urmă[22].

Demonii, a căror iconografie este relativ rară și, în mod clar, de origine extrem-orientală sau himalaiană prin prezența unor demoni cu cap de elefant, comportă câteva specimene înaripate, după cum se poate vedea în cele mai vechi miniaturi (Carboni, 1986), cele din *Kitāb al-bulhān* de la Oxford, un compendiu din epoca jalairidă ce cuprinde părți astronomice, astrologice, de geomanție[23]. Într-unul din capitole, sunt

---

[19] Tusi Salmani, *Cosmographie*, Paris, BnF, Ms. Sup. persan 332, Bagdad, 1388, fol. 51v; a se vedea și Richard 1997: 71.

[20] Hennequin 1985, n°934 pl. XL, n°1629. *Coins Collection* vol. 2 : 30, n°32, și Caiozzo 2008: 49-72.

[21] Tusi Salmani, *Cosmographie*, Ms sup. persan 332, Bagdad, 1388, fol. 136v.

[22] Fahd 1997, Tha'ālibī 2002: 492-493 unde spune că Solomon este înconjurat de djini și demoni. Potrivit volumului *Abrégé*: 49, ar exista 35 triburi de reprezentanți ai lui Satana (*shayṭān*) dintre care 15 triburi de genii care zboară etc.

[23] Carboni 1988. Pierpont Morgan Library la New York și BnF (Ms sup. turc 242) posedă cópii cvasiidentice efectuate în epoca otomană, în 1582, pentru fiicele sultanului Murad III. A se vedea și renumitele albume „Siyah Qalam", Hazine 2153 și Hazine 2160 din Istanbul nu prezintă aripi pe demoni, (Çağman 2005: 148).

prezentați demonii planetelor și cei ai bolilor. Doi dintre ei sunt prevăzuți cu aripi de liliac, precum Kābūs[24], incubul care vine să tulbure somnul oamenilor, strecurându-se în mintea lor adormită și semănând coșmare (Doutte, 1984: 224), sau al-Malik al-Maynūn, demonul Soarelui pe care *Kitāb al-mandal* îl prezintă ca rege al djinnilor zburători[25]. Printre ajutoarele demonilor, cei ai demonului feminin Ṭabiʿa, *cea care urmărește*, atrăgând bolile asupra copiilor aceleiași familii[26], unul dintre ajutoarele Regelui negru, un mic demon cu cap de pasăre[27].

Cât despre căpetenia demonilor, Iblis, diavolul în persoană, el nu este înaripat în *Kitāb al-bulhān*[28] sau în copia de la BnF (arabă 2583). Cu toate că identitatea sa originală este foarte discutată, ar fi vorba despre un înger căzut (Martin, 1989: 355-358), după cum apare în cosmografia lui Ṭūsī Salmānī (BnF, Ms *sup. persan* 332, fol. 209) sub trăsăturile unui înger cu aripi.

O miniatură ne spune povestea acestei căderi: ea aparține unui volum al istoriei universale de Ḥafīẓ-i Abru. Scena, pictată la începutul secolului al XV-lea, fără îndoială la Herat, arată trei feluri de protagoniști: în prim plan, o ființă neagră, cu aripi mici de liliac, cornută și pe jumătate îmbrăcată, Iblis, pe diagonală, Adam în picioare pe un tron primind omagiul îngerilor ce fac plecăciuni în fața lui (Milstein 2005, planșa 1). De altfel, când Dumnezeu l-a creat pe Adam, în vreme ce toți locuitorii cerului, îngerii, trebuiră să se prosterneze în fața sa în semn de preeminență (Chipman, 2002: 430-455), Iblis refuză, invocând natura vicioasă a materiei din care Adam a fost creat.

Manuscrisele din *Qiṣaṣ al-anbiya* oferă frecvent o viziune a acestui episod fondator al unei lupte nemiloase între rău și oameni (Les anges adorant Adam, Paris, BnF, sup. persan 1313, 1595, sfârșit de secol XVI, f°6v°)[29]. În *Histoires des Prophètes*, al-Thaʿālibī, evocând cele zece etape ale pedepsirii lui Iblis, vinovat de căderea lui Adam și a Evei, spune: „Le troisième (châtiment) fut que Dieu transforma son aspect, faisant de lui Satan après qu'il

[24] Oxford, BL, Ms or. 133, fol. 28.
[25] Regourd 2011: 283 și Oxford, BL, or. 133, fol. 32.
[26] Ṭabiʿa, Oxford, BL, Ms or. 133, fol. 29v.
[27] Le Roi noir (Regele negru), Oxford, BL, Ms or. 133, fol. 30v.
[28] Iblīs, Oxford, BL, Ms or. 133, fol. 33.
[29] Al-Kisāʾī 1997: 25-28, Milstein, Rührdanz, Schhmitz, 1999: 106-108.

eut été un ange”[30]. Or în Coran Iblis îi reproșează într-adevăr lui Dumnezeu că îi cere să-l adore pe Adam, creat din lut, pe când el fusese creat din foc (55-14 și 15-27), ceea ce, din punctul său de vedere, îl așează printre djinni.

Într-una din copiile *Shāh Nāma*, Cartea regilor Persiei, unul din regii tirani, Ḍaḥḥak, se lasă ademenit de diavolul deghizat în bucătar; în mod cu totul excepțional, acesta este reprezentat cu pielea neagră și înaripat[31].

Totuși, iconografia cea mai comună în imaginarul colectiv va rămâne cea din *Kitāb al-bulhān* din Oxford (Carboni, 1988, pl. 26), diferită de copia pariziană a *Kitāb al-mawālīd* a lui Abū Maʿshar[32]: el este reprezentat aici ca o creatură hibridă, jumătate om, neagră și cornută. În manuscrisul de la Oxford, poartă urechi de animal, are gheare lungi și o pereche de coarne de berbec, ceea ce amintește primul său nume musulman, Azazel. Or Azazel era, în demonologia preislamică iudaică, „Stăpânul Țapilor”, un demon hibrid, jumătatea om jumătate berbec, căruia i se oferea un sacrificiu de îmbunare o dată pe an (Tesseydre, 1985: 212). În manuscrisul de la Paris, este de asemenea prezentat cu trăsăturile unei ființe hibride dotată cu coarne bovine de data aceasta, dar și cu o barbă mare albă, iar iconografia sa se apropie mai mult de cea a divilor iranieni[33] ; el este prezentat din față, așezat pe un jilț, în haine scumpe și citind (Tesseydre, 1985: 210).

Astfel, câțiva demoni sunt dotați cu aripi, scurte și dizgrațioase, vizibil inspirate din aripile liliecilor, iar singurul punct comun între demoni și păsări nu a fost atât prezența aripilor cât modul de reproducere, deoarece, după cum spune *Abrégé des merveilles*,

> „Plus tard, Il [Dieu] lui donna une postérité comme Adam. Mais la difformité de sa race se manifesta dans l’acte même d’engendrer ; ses descendants furent en cela semblables aux

---

[30] „Cea de-a treia pedeapsă fu aceea că Dumnezeu îi transformă înfățișarea, făcând din el pe Satana după ce fusese un înger” Thaʿālabī 2002: 56.

[31] Firdawsī, *Shāh Nāma*, Cambridge, Ms CUL, Or 420, Iran, 1420, fol. 17v.

[32] Abū Maʿshar, *Kitāb al-Mawālīd*, sec. XV, Paris, BnF, Ms. arabe 2583, fol. 2, consultabil pe baza de date online la BnF, Mandragore.

[33] A se vedea *infra*.

oiseaux, et eurent des œufs."[34]. (*Abrégé*: 48-49; Al-Kisāʾī 1997: 27-28. Thaʿālabī 2002: 56).

Pe lângă ființele extraordinare specifice islamului, epopeea iraniană celebrează lupta dintre oameni și copiii lui Ahriman (Mohl, 1878, reed. 1976, I: 31-35), răul, potrivit zoroastrienilor, iar aceștia din urmă sunt înainte de toate divi sau demoni, poate vechi divinități căzute (Bishop, 1987: 95-100; Panaino, 2001: 99-107).

Divii sunt prin urmare creaturi care le dăunează oamenilor, antropofage, malefice, locuind în munți și în grote, adesea solitare dar și capabile de solidaritate (Christensen ,1941: 78; Callieri, 2001: 11-36). Divul prezintă analogii culturale și vizuale cu omul: este o ființă dotată cu vorbire, cu aparență pe jumătate omenească, reprezentată în lumea orientală, la fel ca demonii planetelor (Carboni, 1986), ai bolilor sau demonii deșerturilor (*The Turks,* 2005: 148-190), cu tors uman, cu gheare la degete, cu o forță supraomenească și un cap monstruos dotat cu coarne. Este un protagonist de temut ce se folosește de vicleșuguri și de minciuni (Christensen, 1941: 78), el poate apărea sub forma unui animal (măgarul asiatic) (Christensen, 1941: 271). Cu toate acestea, rari sunt divii dotați cu aripi, după asemănarea unei miniaturi din *Shāh Nāma* înfățișându-l pe divul Akwān aruncându-l pe eroul Rustam în mare[35].

Potrivit lui Mohammed Mokri, s-a produs un fel de sinteză între credințele arabe și iraniene; djinnii au fost atribuiți deșerturilor și locurilor rău famate, în vreme ce divii spațiilor muntoase și grotelor (Mokri, 1969: 65-87).

3. Bestiar înaripat monstruos

Printre ceilalți hibrizi dotați cu aripi se numără cei care se trag din rasele monstruoase, doi raportându-se la escatologie și la păsări ciudate.

Printre locuitorii mării Chinei citați de Qazwini și pe care ilustratorii medievali îi reprezintă în mod constant din

---

[34] „Mai târziu, El [Dumnezeu] îi dădu o posteritate ca Adam. Dar diformitatea rasei sale se manifestă în însuși actul procreării; prin aceasta descendenții săi se asemănară păsărilor și avură ouă." (*Abrégé*: 48-49; Al-Kisāʾī 1997: 27-28. Thaʿālabī 2002: 56).

[35] Londra, BL, or. 1403, Iran, 1438, fol. 185.

secolul al XIII-lea, se află pigmeii din Java (Jābaj) evocați prin două surse, Ibn al-Faqiḥ și Ibn Khaqan. Ei sunt descriși ca asemănători oamenilor, de culoare albă, neagră și verde, dar vorbind o limbă inteligibilă și zburând de la un copac la altul, și tocmai pe această insulă ar trăi și un fel de *blemmyes* purtându-și chipul pe piept (Qazwini, 2008: 200-201, 210).

Cartea *Abrégé des merveilles* arată că în Insula Roud (neidentificată), marinarii descriu oameni cu cap de elefant, dotați cu aripi și cu trompe ascuțite, având două sau patru aripi și capacitatea de a zbura, dar care ar fi vechi demoni (*Abrégé,* 1984: 72).

Aceste popoare țin de rase monstruoase de la capătul pământului, pe care autorii, ca Pseudo-Callisthène, le evocă încă din Antichitate și pe care cosmografii le atribuie povestirilor marinarilor. Monstruosul ține în același timp de absența înțelegerii obiceiurilor locuitorilor insulelor din Marea Chinei sau a faunei locale (maimuțe), și permite delimitarea unui centru „umanizat" și islamizat dotat cu valori sociale și religioase față de o periferie exotică a unor popoare lipsite de limbă inteligibilă, de îmbrăcăminte, de locuință, de alimente gătite, uneori de organizare politică și credință. Din acest punct de vedere, popoarele insulelor, frecventate îndeosebi pentru mirodenii și materia primă care poate fi obținută la schimb, sunt caracterizate, potrivit unei ierarhii, ca fiind dintre cele mai inofensive, ca pigmeii, sau dintre cele mai periculoase, ca antropofagii din Insulele Andaman.

Dar rasele de la capătul lumii sunt legate și de escatologie (Van Donzel, Schmidt, 2010), iar Insula (peștilor) Barṭāʿil, de exemplu, din Arhipelagul Molucelor, l-ar adăposti pe Antihrist în persoană, Dajjāl (Longrigg, 1991: 76-77). Or, la sfârșitul timpurilor, acesta din urmă ar fi însoțit de al-Dabbāt al-Arḍ, Fiara Apocalipsei, ea însăși citată în Coran (27/82). Descrisă în mai multe feluri, potrivit textelor, aceasta este reprezentată târziu în manuscrisele safavide sau otomane, îndeosebi în *Fāl Nāma*, *Livres de divination*, unde îmbracă diferite forme. Una dintre ele este un imens hibrid cu chip omenesc, dotat cu coarne de cervide, cu un corp pătat de fiară (ca cel al unei pantere), cu labe prevăzute cu copite, dar și cu

două aripi mari[36]. O altă versiune a aceleiași creaturi o înrudește de data aceasta cu un fel de bovide cu coarne, amestec de bou înaripat și dotat cu haină albă pătată[37].

Acest hibrid desăvârșit apare în Arabia, la Safa, posedând totodată toiagul lui Moise, spre a însemna credincioșii cu o pată albă, și sceptrul lui Solomon, pentru a însemna necredincioșii. Prezența aripilor nu pare să indice că ar putea să zboare, dar este dotat cu caracteristicile tuturor animalelor Creației (Abel, 1991: 71).

Un alt hibrid înaripat și zburător este asociat, de data aceasta, cu dezvăluirea escatologiei și ascensiunii celeste, faimoasa Buraq, măgarul Profetului Mohamed, un măgar cu cap de femeie, animal de călărie al profeților de dinaintea sa. Aici, capul este de om, ca cel al îngerilor înșiși, care-l însoțesc pe Profet în descoperirea cerurilor. Una dintre cele mai vechi reprezentări este cea din *Histoire universelle* a lui Rashid al-din, păstrată la Edinburgh (Blair 1995) și datată de la începutul secolului al XIV-lea, unde, lipsită de aripi dar dotată cu un bust uman încoronat, ea ține în mod clar în mâini un manuscris, fără îndoială Coranul, în vreme ce îngerii îi oferă Profetului băuturile de întâmpinare. Această iconografie a lui Buraq este cu atât mai specială cu cât coada sa se termină cu un alt bust uman, de mărime mai redusă, avatar al său, dar purtând un scut și o spadă ca pentru a asigura apărarea prețiosului său cavaler[38]. Buraq este unul dintre animalele cu care se face călătoria, fără îndoială cel mai celebru, care apare în majoritatea corpusurilor din *Khamsa* lui Niẓāmī, în secolul al XV-lea, în scena ʾisrāʾ, călătoria nocturnă a Profetului înconjurat de îngeri, vehicul indispensabil și mediator între cele două lumi, celestă și terestră (Paret, 1986: 1100-1111).

Ultimele tipuri de hibrizi înaripați sunt trei feluri de păsări mitice: harpii, *anka* și sīmurgh, primele două fiind purtătoare de capete omenești; cât despre sīmurgh (Comparetti, 2006: 1985-200), ea ar comunica cu familia eroului Zāl care i-a învățat limba.

Harpiile, păsări cu cap omenesc, sunt motive decorative ce

---

[36] Faʾl Nāma, Istanbul, TSL, Ms Hazine1703, către 1580, și Ms Hazine 1702, fol. 1v et 47v, in Farhad, Bağci, 2009, p. 187-189.

[37] Tercüme-I Miftah Jifr-I Cami, Istanbul, TSL, Ms B 393, Turquie, 1597, fol. 292v, în Farhad, Bağci, 2009: 202-203.

[38] Rashīd al-dīn, *Jāmiʿ al-tawārīkh*, Édimbourg, University Library, 20, fol. 55.

pot fi găsite în arta preislamică din secolele al XI-lea, al XII-lea și al XIII-lea; ele ornează ceramicile lustruite[39] sau *haft rang*[40], basoreliefurile[41] și metalele. Studiate de Eva Baer, li se atribuie o funcție apotropaică evidentă pentru că sunt însoțite adesea de un alt hibrid înaripat, sfinxul (Baer, 1965). În manuscrisele ilustrate, își fac apariția, în două lucrări, în cosmografia lui Ṭūsī Salmānī și în *Shāh Nāma* a lui Firdawsī. Când eroul ajunge în Occidentul lumii, înălțate pe doi stâlpi, în limba greacă, ele îl anunță că a ajuns în locul unde apune soarele[42]. Ele fac parte în același timp dintre *monstra* pe care le întâlnește eroul și care-l luminează asupra destinului său, și confirmă porecla sa de Dhū'l Qarnayn (Doufikar-Aerts, 2010: 135-194), bărbatul cu două coarne ori stăpânul celor două margini ale lumii. În mod mai anecdotic, o altă pasăre faimoasă este cunoscută în toate cosmografiile, în arabă, persană sau turcă, pasăre căreia i se atribuie în mod sistematic o figură umană[43] și e reprezentată cu regularitate; este e vorba despre un corb recitând versuri, Abū Sujja, pe care califul al-Ma'mūn l-ar fi cunoscut.

Alte două păsări posedă o reală dimensiune mitică prin dimensiunile și acțiunile care li se atribuie, *ʿanqāʾ* și *sīmurgh*.

Anqa este renumita pasăre roc, sau *rukhh*, din povestirile marinarilor, ale lui Sindbad îndeosebi, și prezintă un anumit număr de analogii cu simurghul, conducând într-o anumită măsură destinul oamenilor. Amândouă sunt păsări mari, *anka*, reprezentată cu două capete, stăpânind peste Africa Orientală și Oceanul Indian, simurghul peste lumea iraniană.

Potrivit legendelor, *anka* ar avea chip de om, iar zborul său ar anunța, potrivit lui Jāḥiẓ, în a sa *Livre des animaux*, o moarte iminentă (Jâhiz, 1988: 335). Aparența sa rămâne cu toate acestea cea a unei păsări, în toate reprezentările cunoscute[44].

---

[39] A se vedea colecția de ceramică lustruită din Londra, VAM, Egipt, Siria, sec. al XIII-lea.

[40] Londra, BL, plat, Siria de nord, a doua jumătate a secolului XII, ME OA 1923.2-17. http://depts.washington.edu/silkroad/museums/bm/bmpre mongolceramic.html.

[41] New York, MET, sec. XI-XII, Nishapur Rogers Fund, 1940, 40.170.166.

[42] Paris, BnF, Ms sup. persan 332, 1388, fol. 92. Richard, 1999b: 77-87.

[43] Paris, BnF, Ms sup. persan 2051, fol. 60v, Ms sup. persan 1781, fol. 242v, Ms arab 2178, sec. XVII, fol. 279 et Ms Smith-Lesouëf (oriental) 221, fol. 206.

[44] Jâhiz, *Le Livre des animaux*, New York, The Pierpont Morgan Library, Ms. M 500, Iran, Maragha, 1297-1300, fol.55r, în Komaroff, Carboni 2002: 142.

Creaturi imaginare terestre, aeriene și acvatice

Cât despre simurgh, ea este strâns legată de credințele lumii iraniene arhaice care amintesc de pasărea ce trăiește în copacul *saēna*, specie din mijlocul lacului Voroukasha, lac sau mare a apelor primordiale[45]. Pasărea este strâns legată și de tema gloriei regale, cea care-i investește pe regii aleși de ceruri spre a domni și care-i părăsește sub formă de pasăre, cel mai adesea un șoim, atunci când nu mai sunt demni de poziția lor[46]. Cu toate acestea, simurghul joacă un rol special în destinul unei familii, regii din Zabulistan, devenind protectoarea și ghidul lor. Această pasăre a fost salvatoarea copilului abandonat pentru handicapul său (albinos), ducându-l pe muntele unde stătea să-și hrănească puii; dar, vrăjită de frumusețea copilului, îl înălță peste Alburz, muntele sacru al iranienilor și-l învață limba sa[47]. Copilul devine un mare înțelept și un magician și, pentru a chema pasărea, se folosește de pana sa, un simbol decriptat de Claude Allibert (Allibert, 1992: 167-181). Simurghul este totodată pasăre și ghid, își găsește în poemul lui ʿAṭṭār o a doua viață ca rege al păsărilor și metaforă a divinului (Du Breuil, 1989: 31-42). Cu totul islamizată sub safavizi, pasărea le servește imamilor drept mijloc de transport, de data aceasta pentru a-i ajuta să alunge răul și să lupte împotriva Antihristului (Ettinghausen, 1957: 378).

Cum am văzut, pe scurt, aripile nu sunt doar apanajul îngerilor care zboară pentru a se deplasa în ceruri sau din ceruri pe pământ, numeroase creaturi sublunare sunt dotate cu aripi, pe lângă păsări. Pierderea aripilor, după cum atestă cazurile lui Harut și Marut este o teribilă pedeapsă, creând o analogie între îngeri și oameni, incapabili de a mai ajunge la ceruri și la prezența lui Dumnezeu. Cazul djinnilor nu diferă; admiși cândva în ceruri, deveniți pământeni prin cădere, își păstrează evident capacitatea de a zbura. Însuși stăpânul demonilor este fie un înger căzut, fie un djinn alungat din ceruri; cât despre demonii iranieni, divii, par a fi și ei dotați cu această capacitate, după cum o arată transportarea regelui Jamshid de către divi între Babilon și Muntele Damavand

---

[45] Widengren, Hultgard, Philonenko, 1995: 110-130. Venise, Marciana, *Iskandar Nāma*, Ms. Codex Or. XC (57), începutul sec. XV, fol. 58, Caiozzo 2004.

[46] Pentru aspectele vizuale ale gloriei, a se vedea Soudavar 2003.

[47] Pasărea sīmurgh îl duce pe copilul Zāl în cuibul său.

într-un timp record[48]. Aripile demonilor sunt totuși dizgrațioase, spre a nu fi confundate cu cele ale îngerilor. Ontologic, cele două tipuri de creaturi sunt diferite, iar vocațiile lor sunt radical opuse: ele nu pot și nici nu trebuie să fie confundate prin elemente comune. Imaginarul zborului abordează astfel teritoriile sacrului și ale transgresiunii. Aripile au o vocație bine precizată: apropierea de divin prin intermediul cerurilor, accesibile doar ființelor autorizate să le viziteze. Se abordează aici imaginarul zborului pe care unii tirani au dorit să-l practice spre folosul lor, Kay Kāwūs sau Nemrod (Caiozzo, 2007: 17-24).

Putem să reținem, de asemenea, că toate creaturile hibride prevăzute cu aripi rămân ambivalente, chiar și atunci când nu zboară, precum Fiara Apocalipsei, dar și sirenele care sunt uneori reprezentate în versiunile cărții *Iskandar nāma*, epopeea lui Alexandru cel Mare[49]. În același fel, animalele înaripate cu trăsături sau capacități aparținând oamenilor (*anqa*, *simurgh*) sunt împodobite cu o aură funestă.

Așadar, dincolo de zborul însuși, imaginarul ființelor înaripate este însoțit de un sentiment dominant de neîncredere sau de teamă ce își are sorgintea fără îndoială în posibilitatea de a întâlni ființe dotate cu un atribut al îngerilor, dar fără să aibă și calitățile lor.

Referințe:

Abel, A. (1991). Dābba. In *Encyclopédie de l'islam* (2e édition), vol 3./ *The Encyclopaedia of Islam*. Leiden: Brill. 71.

***. (1984). *L'Abrégé des merveilles/ The Compendium of Wonders*. Trad. B. Carra de Vaux. Paris: Sindbad.

Absihi M. (1981). *Démons et merveilles / Demons and Wonders.* Trad. G. Rat. Éditions Kitaba.

Abū Hāmid al-Gharnāṭī. (1985). La Tuhfa al-Albâb d'Abû Hâmid al-Andalusî al-Garnâtî. Trad. G. Ducatez. In *Revue des Études Islamiques*, 53/2. 141-241.

Abū Hāmid al-Gharnāṭī. (1990). *Tuhfat al-albāb: El regalo de los espiritus*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

---

[48] A se vedea retranscripțiile iconografice ale acestui zbor în care divii nu au niciodată aripi:
http://shahnama.caret.cam.ac.uk/new/jnama/card/cescene: 633410717.

[49] Despre sirene, a se vedea, de exemplu, *Anthologie* d'Iskandar Sulțān, Londra, BL, Ms add 27261, Shiraz, 1411, fol. 286.

Creaturi imaginare terestre, aeriene și acvatice

Abū Hāmid al-Gharnāṭī. (2006). *De Grenade à Bagdad, La relation de voyage d'Abû Hâmid al-Gharnâtî (1080-1168)/ From Grenade to Bagdad. The Travel account of Abû Hâmid al-Gharnâtî (1080-1168*. Trad. Jean-Charles Ducène. Paris: L'Harmattan.

A-Kisa'i (1997). *Tales of the prophets. Qiṣaṣ al-anbiyāʾ*. Trad. Wheeler M. Thackston Jr. Chicago: KAZI Publications.

Allibert, C. (1992). Le monde austronésien et la civilisation du bambou : une plume qui pèse lourd : l'oiseau Rokh des auteurs arabes/ The Austronesian world and the civilization of bamboo: a feather that weighs heavily: the Rokh bird of Arab authors. In *Taloha*, 11, Colloque d'Histoire et de Civilisation d'Antsiranana. Antananarivo. 167-181.

Al-Maqdisi (1899). *Le Livre de la création et de l'histoire*, vol. 1/ The book of creation and history. Trad. C. Huart. Paris: E. Leroux.

Al-Tha'labi (2002). *Lives of the Prophets*. Trad. W. Brinner. Leiden: Brill.

And, M. (1998). *Minyatürlerle Osmanlı-İslâm mitologyası*. Istanbul: Akbank.

Arkoun, M. et al. (1978). *L'étrange et le merveilleux dans l'Islam médiéval : Actes du colloque tenu au Collège de France à Paris, en mars 1974/ The strange and the miraculous in Medieval Islam: Proceedings of the colloquium held at the Collège de France in Paris, March 1974*. Paris: Association pour l'avancement des Études Islamiques. Centre de littérature et de linguistique arabes du Centre national de la Recherche scientifique, Éditions J.A.

Bamberger, B. (1952). *Fallen Angels*. Philadelphia: Jewish Publication Society of America.

Bellino, F. & Von Hees, S. (2008). *Zakariyyā' ibn Muḥammad al-Qazwīnī, Le meraviglie del creato et les tranezze degli essere*. Milan: Montadori.

Bishop, D. (1987). When Gods Become Demons. In *Monsters and demons in the Ancient and Medieval worlds : papers presentend in honor of Edith Porada*. Ed. A.E. Farkas. P.O. Harper & E.B. Harrison. Main am Rhein. 95-100.

Blair, S. (1995). *A Compendium of chronicles, Rashid al-Din's illustrated history of the world*, vol. XXVII. Ed. Julian Raby. The Nasser Khalili, Oxford: The Nour Foundation – Oxford University Press.

Çağman, F., (2005). Glimpses into the Fourteenth-Century Turkish World of Central Asia : The Paintings of Muhammad Siyah Qalam. In *The Turks, A Journey of Thousand Years, 600-1600*. Roxburgh. London. 148-156.

Caiozzo, A. (1999). Les porteurs du Trône divin dans les

cosmographies en arabe et en persan d'époque médiévale/ The bearers of the Divine Throne in medieval Arabic and Persian Cosmographies. In *Annales islamologiques*. 33. 1-29.

Caiozzo, A. (2000). Rituels théophaniques imagés et pratiques magiques : les anges planétaires dans le manuscrit persan 174 de Paris/ Pictorial theophanic rituals and magical practices: planetary angels in the Persian manuscript 174 from Paris. In *Studia Iranica*. 29/1. 111-140.

Caiozzo, A. (2004). Astrologie, cosmologie et mystique, remarques sur les représentations astrologiques circulaires de l'Orient médiéval/ Astrology, cosmology and mysticism, remarks on the circular astrological representations of the medieval East. In *Annales islamologiques*. 38. 311-356.

Caiozzo, A. (2007). L'ascension du héros du mystique et du saint/ The rise of the hero of the mystic and of the saint/ In Ed. B. Sosien. *Images, symboles, mythes et poétiques de l'ascension*. Krakow: University Jagellonne Pub. 17-24.

Caiozzo, A. (2008a). Les monstres dans les cosmographies en arabe et en persan/ Monsters in Arabic and Persian cosmographies. In Ed. A. Caiozzo & A.-E. Demartini. *Monstre et imaginaire social*. Paris: Créaphis. 47-64.

Caiozzo, A. (2008b). Autour de Salomon : remarques sur l'image d'un génie protecteur dans les manuscrits enluminés de l'Orient médiéval/ Around Solomon: remarks on the image of a protective genius in the illuminated manuscripts of the medieval East. In Ed. Y. Dureau, M. Burgada.*Culture européenne et Kabbale*. Paris: L'Harmattan. 49-72.

Caiozzo, A. (2008c). Corps hybride, corps parfait, le héros et son double dans l'Orient médiéval/ Hybrid body, perfect body, the hero and his double in the medieval East. In Ed. C. Fintz. *Du corps enchanté au corps en chantier, Et si le corps mutant nous était conté*. Paris: L'Harmattan. 75-91.

Caiozzo, A. (2009). Remarques sur la structure des cieux dans le Mi'râj Nâmeh ouighour de la B.n.F. (ms. sup. turc 190)/ Remarks on the structure of the heavens in the Uyghur Mi'râj Nâmeh of the B.n.F. (Turkish ms. sup. 190). In *Studia Asiatica*, vol. X. 41-58.

Caiozzo, A. (2010a). Le roi et l'hybride, imaginaire de la royauté sacrée en Orient médiéval/ The king and the

hybrid, imaginary of sacred royalty in the medieval East. In Ed. A. Besson, E. Jacquelin. *Le merveilleux entre mythe et religion*, Arras: Presses de l'Université d'Artois. 53-71.

Caiozzo, A. (2011). Anges gardiens et génies familiers dans les manuscrits enluminés de l'Orient médiéval/
Guardian angels and familiar geniuses in illuminated manuscripts of the medieval East. In . Ed. J.-P. Boudet, P. Faure, C. Renoux. (2006, 9-10 juin). *Anges gardiens et démons familiers de Socrate à Tintin*. Rennes: PUR. 97-110.

Caiozzo, A. (2012). Filles de l'eau, du feu et des astres. Femmes mythiques et médiatrices de l'Orient médiéval / Daughters of water, fire and the stars. Mythical women and mediators of the medieval East. In Ed. A. Caiozzo, N. Ernoult. *Femmes mythiques et ambivalentes, mythes et imaginaire*. Paris: A. Colin. 27-45.

Callieri, P. (2001). In the Land of the Magi. Demons and Magic in the Everyday Life of Pre-islamic Iran. In Ed. R. Gyselen. *Res Orientales : Démons et merveilles*. Bures-sur-Yvettes. 9-35.

Carboni, S. (1986) Jinn del Kitâb al-Bulhân e la sienza talismanica nel mondo islamico. In *Annali di Ca' Foscari*, Serie orientale 17, XXV, 3. 97-108.

Carboni, S. (1988). *Il Kitâb al-bulhân di Oxford*. In *Eurasiatica*, 6. Turin.

Carboni, S. & Komaroff, L. (2002). *The Legacy of Gengis Khan,* In Ed. L. Komaroff, S. Carboni. *Courtly Art and Culture in Western Asia, 1256-1353*. New York: Metropolitan Museum of Art.

Chipman, L.N.B (2002). Adam and the Angels: An examination of Mythic Elements in Islamic Sources. In *Arabica*, XLIX, 4. 430-455.

Christensen, A. (1941). *Essai sur la démonologie iranienne/ Essay on Iranian demonology*. Copenhague: E. Munksgaard.

Coins Collection Exhibition. (1994). Yapi Kredi Sikke Koleksiyonu Sergileri. Istanbul: Yapi Kredi Kültür Merkezi, vol. 2.

Comparetti, M. (2006). The So-Called Senmurv in Iranian Art: A Reconsideration of an Old Theory. In Ed. Pier Giorgio Borbone., Alessandro Mengozzi, Mauro Tosco. *Loquentes linguis. Studi linguistici e orientali in onore di Fabrizio A. Pennacchietti (Linguistic and Oriental Studies in Honour of Fabrizio A. Pennacchietti)*. Wiesbaden. I. 185-200.

Conybeare, F. C. (1898). The Testament of Salomon. In *The Jewish Quarterly Review*, 11. 1-45.

Darmesteter, J. (1875). *Haurvatât et Ameretât. Essai sur la mythologie de l'Avesta/ Haurvatât and Ameretât.*
Essay on the mythology of the Avesta. Paris: F. Vieweg.

De Smet, D., (2001). Anges, diables et démons en gnose islamique, vers l'islamisation d'une démonologie

néoplatonicienne. Angels, devils and demons in Islamic gnosis, towards the islamization of a neoplatonic demonology. In Ed. R. Gyselen. *Res Orientales : Démons et merveilles*. Bures-sur-Yvettes. 61-70.

Doutté, E. (1984). *Magie et religion dans l'Afrique du nord*/ Magic and Religion in North Africa. Paris: Maisonneuve.

Dumezil, G. (1926). Les Fleurs Haurot-Maurot et les Anges Haurvatat Ameretat/ Haurot-Maurot Flowers and the angels Haurvatât and Ameretât. In *Revue des Etudes Arméniennes*, 6. 43-69.

Dumezil, G. (1994) *Le roman des Jumeaux et autres essais*/ *The romance of the Twins and other essays*. Paris: Gallimard.

El Zein, A. (2009). *Islam, Arabs and the Intelligent World of the Jinn*. Syracuse: SUP.

Ettinghausen, R. (1957/ 1984). Persian Ascension Miniatures of the Fourteenth Century. In *Convegno di Scienze Morali Storiche e Filologiche, Symposium on Orient and Occident during the Middle Ages, May 27-June 1*, 1956, Rome, Accademia nazionale dei Lincei, 1957. 360-383 (First pub.). Reprint In Ed. Myriam Rosen-Ayalon. *Islamic Art and Archaeology: Collected Papers.* Berlin. 244-68.

Fahd, T. (1968). *Le panthéon de l'Arabie préislamique à la veille de l'hégire*/ The Pantheon of pre-Islamic Arabia on the eve of the Hegira. Paris: Geuthner.

Fahd, T. (1971). Anges, démons et djinns en Islam/ Angels, demons and jinns in Islam. In *Sources orientales, Génies, anges et démons*, 8. 155-214.

Fahd, T. (1987). *La divination arabe*. Paris: Sindbad.

Fahd, T. (1997). Shayṭān. In *Encyclopédie de l'Islam (2e édition)* vol. 9/ *The The Encyclopaedia of Islam*. Leiden: Brill, 406-408.

Farhad, M. & Bağci, S. (2009). *Falanama, The Books of Omens*. New York: Thames and Hudson.

Goodell, G. (1979). Bird Lore in Southwestern Iran. In *Asian Floklore Studies*, 38/2. 131-153.

Gray, B. & Talbot-Rice, D. (1976). *The Illustrations to the World history of Rashīd al-Dīn*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Gruber, C. (2010). *Ilkhanid book of ascension: a Persian-Sunni devotional tale*. London, New York: Tauris Academic Studies.

Hennequin, G. (1985). C*atalogue des monnaies musulmanes de la Bibliothèque nationale, Asie pré-mongole, les Saljûqs et leurs successeurs*/ *Catalog of Muslim coins in the National Library, pre-Mongolian Asia, the Saljûqs and their successors*. Paris: Bibliothèque nationale.

Henninger, J. (2004). Beliefs in Spirits among pre-Islamic Arabs. In Ed.

E. Savage-Smith. *Magic and Divination in Early Islam*. Aldershot. 1-54.

Ibn Abbass. (2002). *Le voyage et l'ascension nocturnes du Prophète Muhammad/ The night journey and ascension of Prophet Muhammad*. Trad. Ali Druart. Ed. Albouraq.

Jahiz. (1998). *Le cadi et la mouche, Anthologie du Livre des Animaux/ The cadi and the fly, Anthology of the Book of Animals*. Trad. Lakhdar Souami. Paris: Sindbad.

Jung, L. (1926, 1974). *Fallen Angels in Jewish, Christian and Mohammedan Literature*. Philadelphia: Dropsie College for Hebrew and Cognate Learning.

Kuntzmann, R. (1983). Le symbolisme des Jumeaux au Proche Orient ancien, naissance, fonction et évolution d'un symbole/ The symbolism of the Twins in the ancient Near East, birth, function and evolution of a symbol. Paris: Beauchesne.

Longrigg, S.H. (1991). Dadjdjāl. In *Encyclopédie de l'islam* (2e édition), vol. 2/ *The Encyclopaedia of Islam*. Leiden: Brill. 76-77.

Lory, P. (2011). Esprits terrestres et relations sexuelles en Islam médiéval/ Earthly spirits and sexual relations in medieval Islam. In Ed. J.-P. Boudet, P. Faure, C. Renoux, *De Socrate à Tintin, Colloque de l'Université d'Orléans Orléans 9-10 juin 2006*. Rennes: PUR. 93-104.

MacDonald, D.B., Madelung, W., Massé, H. (1991). Malā'ika. In *Encyclopédie de l'islam* (2e édition), vol. 6/ *The Encyclopaedia of Islam*. Leiden: Brill. 216-219.

MacDonald D.B. & Massé, H. (1991). Djinn. In *Encyclopédie de l'islam* (2e édition)/ *The Encyclopaedia of Islam*. Leiden: Brill. 546-548.

Martin, A. (1987). Les jinns dans le Coran / Jinns in the Quran. In *Homo Religiosus, Anges et démons, actes du colloque de Liège et Louvain-La-Neuve*. Louvain-La-Neuve. 355-366.

Masʿudi. (1965). *Les prairies d'or*/ The golden meadows. Tome II. Trad. Barbier de Meynard et Pavet de Courteille. Paris: Société asiatique.

Menasce, J. de. (1947). Une légende indo-iranienne dans l'angélologie judéo-musulmane : à propos de Hârut-Mârût/ An Indo-Iranian legend in Judeo-Muslim angelology: about Hârut-Mârût. In *Études asiatiques*, 1. 10-18.

Mistein, R. (1985). *La Bible dans l'art islamique/ The Bible in Islamic art*. Paris: PUF.

Milstein, R. et al. (1999). *Stories of the Prophets, Illustrated Manuscripts of Qisas al-anbiyâ'*. Costa Mesa: Mazda Publisher.

Mohl, J. (1878/1976). *Le Livre des Rois/ The Book of the Kings*. Imprimerie Nationale. Second Ed. A. Maisonneuve.

Mokri, M. (1969). L'ange dans l'islam et en Iran/ The angels in Islam and in Iran. In *Anges, démons et êtres intermédiaires*. Paris: Seuil. 65-87.

Naef, S. (2015). *Y a-t-il une question de l'image en islam ?/ Is there a question of image in Islam?* Paris: Téraèdre.

Panaino, A. (2001). A Few Remarks on the Zoroastrian Conception of the Status of Angra Mainyu and of the Daēvas. In *Res orientales : Démons et merveilles d'Orient*, vol. XIII. Bures-surYvette: Ed. R. Gysenlen. 99-107.

Paret, R., (1986). Burāk. In *Encyclopédie de l'islam²*. vol. 1/ *The Encyclopaedia of Islam*. Leiden: Brill. 1110-1111.

Puech, H.-C. (1948). De la mythologie indo-iranienne à la légende juive et musulmane des anges Azaël et Shemhazai ou Hârût et Mârût/ From Indo-Iranian mythology to the Jewish and Muslim legend of the angels Azaël and Shemhazai or Hârût and Mârût. *Revue de l'Histoire des Religions*, 133. 221-225.

Regourd, A. (2011). Images de djinns et exorcisme dans le Mandal al-Sulāymānī/ Images of jinn and exorcism in the Mandal al-Sulāymānī. In *Images et magie, Picatrix entre Orient et Occident*. Ed. A. Caiozzo, J-P. Boudet, N. Weill-Parot. Paris: Champion. 253-294.

Richard, F. (1997). *Splendeurs persanes, Manuscrits du XIIe au XVIIe siècle/ Persian Splendours, Manuscripts from the 12th to the 17th Century*. Exposition de la Bibliothèque nationale de France, Galerie Mazarine, 27 novembre 1997- 1er mars 1998. Paris: BnF.

Richard, F. (1999). L'iconographie se rapportant à Eskandar dans le manuscrit djalâyeride du 'Adjâyeb Nâmeh de Tûsi Salmâni de la Bibliothèque nationale de Paris/ Iconography relating to Eskandar in the Djalâyeride manuscript of the 'Adjâyeb Nâmeh by Tûsi Salmâni from the National Library of Paris. In *Alexandre le Grand dans les littératures occidentales et proche-orientales, Actes du colloque de Paris, 27-29 novembre 1997*. Paris X, Nanterre. 77-87.

Roxburgh, D. (2005). *The Turks, A Journey of Thousand Years, 600-1600*. London: Royal Academy of Arts.

Séguy, M.-R. (1977). *Mirâj nâmeh Le voyage miraculeux du Prophète. Paris, Bibliothèque nationale,*

manuscrit supplément turc 190/ Miraj nâmeh The miraculous journey of the Prophet. Paris, National Library, Turkish supplement manuscript 190. Paris: Draeger.

Soudavar, A. (1996). The Saga of Abu-Sa'id Bahador Khan: The Abu-Sa'idname. In Ed. Julian Raby, Teresa Fitzherbert. *Oxford Studies In Islamic Art XII: The Court of the Il-Khans 1290-1340*. Oxford: Oxford University Press. 95-218.

Tabari (1989). *The History of al-Tabarī*. Trad. F. Rosenthal. *General Introduction and From the Creation to the* Flood, vol. 1. New York: State University of New York Press.

Tengour, E.H. (2013). *L'Arabie des djinns. Fragments d'un imaginaire/ The Arabia of the jinns. Fragments of an imaginary*. Paris: CEI.

Teyssèdre, B. (1984). *Naissance du diable : de Babylone aux grottes de la mer Morte/ Birth of the devil: From Babylon to the Dead Sea caves*. Paris: A. Michel.

Tha'ālibī. (2002). *'Arâ'is al-majâlis fî qisas al-anbiyâ' or « Lives of the Prophets »*. Trad. W.M. Brinner. Leiden: Brill.

Vajda, G. (1986). Ḥārūt Mārūt. In *Encyclopédie de l'islam* (2e édition), vol. 3/ *The Encyclopaedia of Islam*. Leiden: Brill. 236-237

Vibert-Guigue, C. & Bisheh, G. (2007). *Les peintures de Qusayr ʿAmra : un bain omeyyade dans la bâdiya jordanienne/ The paintings of Qusayr ʿAmra: an Umayyad bath in the Jordanian bâdiya*. Beyrouth: Institut français du Proche-Orient, Amman: Departement of Antiquities of Jordan.

Wensinck, A.J. & Gardet, L. (1986). Iblīs. In *Encyclopédie de l'Islam*(2e édition), vol. 3/ *The Encyclopaedia of Islam*. Leiden: Brill. 668-669.

Widengren, G. et al. (1995). *Apocalyptique iranienne et dualisme qoumrânien. Iranian apocalyptic and Qumran dualism*. Paris: Adrien Maisonneuve.

≈≈

Anna CAIOZZO is Professor of Medieval Studies at the University of Orleans. Her works focuses on the representations and imagination of the Near Eastern medieval worlds and particularly on the function of the visual arts under the Turco-Mongolian dynasties. She has also worked on the celestial imaginaries, on the earthly wonders, and on the heroic imagination conveyed by illuminated epic poetry during the 14th and 15th centuries

Creaturi imaginare acvatice

ALCHEMY AND MERMAIDS IN CONTEMPORARY POLAND: *THE LURE*

Maria-Ana TUPAN
1 Decembrie 1918 University of Alba Iulia

Email: maria.tupan@uab.ro

Abstract:
What kind of stories would mythological creatures tell on entering the world of the confused European East in search of identity at about the time of the collapse of communism? The mix of boring and gloomy everyday life and the escapist flights to musical performances and nightclub entertainments bred a tension which remained unresolved for humans feeling more and more like strangers on earth, so much estranged from their human essence as to become prey to the hybrid creatures of the deep. The two mermaids, who step onto the shore and become singers in a nightclub, are ironically called Silver and Golden. Inspired by a fairy tale – Hans Christian Andersen's The Little Mermaid -, Robert Bolesto's screenplay for The Lure, a movie directed by Agnieszka Smoczyńska (2015), is actually playing upon esoteric plots and symbols, such as the alchemical wedding of the sun (gold) and the moon (silver), or their association with the philosopher's stone. Their singing is indeed fatal, luring humans into their death and losing their identity in the attempt to appropriate human form and relationships.
Keywords: multispecies ethnography; object philosophy; posthumanism; becoming-animal; becoming human.

Signed by Stefan Helmreich, from the first-ranking academic institution in the world, the Massachusetts Institute of Technology, and by S. Eben Kirksey from the City University of New York Graduate Center, an article published by *Cultural Anthropology* (Vol. 25, Issue 4. 545–576) in 2010 made official the birth of a "new genre of writing and mode of research": multispecies ethnography. From the margins of anthropological inquiry, subhuman creatures which had only interested researchers as the environmental background of humanity's social worlds were now occupying centre stage: "animals, plants, fungi,

and microbes once confined in anthropological accounts to the realm of zoe or 'bare life'—that which is killable—have started to appear alongside humans in the realm of bios, with legibly biographical and political lives [...]. Far from being only of biological concern, humans' entanglements with other species are studied so as to cast light on the way they "shape and are shaped by political, economic, and cultural forces." (Helmreich & Kirksey, 2010: 545).

This new branch of anthropology is not, however, completely new in the history of ideas. The entity as a thing perceived and conceptualised had already been considered an objective correlative of the intentional human subject by Washington Allston in his *Lecture on Art* (1850), which probably served as the source of T.S. Eliot's definition of poetic encoding in his celebrated essay on *Hamlet*. Object-oriented philosophy, of each entity related to anything else, is generally associated with Martin Heidegger's concept of *Geviert* (fourfold), which binds together all levels of being.

Less known but perfectly fitting in the context were the works of Vyacheslav Ivanov, a poet and theoretician of symbolism. His publications in the early twentieth century urged a return to pre-Saocratic philosophy, which endowed elements with an ontogenetic function on a cosmic scale. His slogan, *ab realibus ad realiora* (from visible reality and through it to the more real reality of the same thing, inner and innermost.) His article, "Two Elements in Modern Symbolism," opposes the real symbol of a thing whose supersensual beauty and truth are revealed and the idealist symbol, the poet's whimsical meaning, enforced upon a thing. Poetry should be of a revelatory kind, awakening one to his/her connection with the world. He praises Nietzsche for the rediscovery of Dionysus, torn to pieces by the titans and resurrected, similar to Christ symbolised by the Fish. Earth and sky, mortals and divines, are reunited in a quatrain by Pindar about Dionysius, quoted by Ivanov, long before Martin Heidegger publicised *The Origin of the Work of Art (*1950).

Ignoring the etymology of "anthropology," ethnologists writing in the aftermatch of what Donna Haraway called the "species turn" in anthropology blame man's "foolish exceptionalism", his claim to be the crowning of creation. The former hierarchies or chains of being are now deconstructed,

entities being seen, not as fixed, but in perpetual becoming, emergence:

> "'Becomings'—new kinds of relations emerging from nonhierarchical alliances, symbiotic attachments, and the mingling of creative agents (cf. Deleuze and Guattari 1987: 241–242)—abound in this chronicle of the emergence of multispecies ethnography, and in the essays in this collection. 'The idea of becoming transforms types into events, objects into actions', writes contributor Celia Lowe (this issue)." (Deleuze and Guattari 1987: 546).

The burst picture of the anthropomorphic universe centred on humans literalises the human/ non-human connectedness, which once had only a symbolical meaning. There are no more odd, weird creatures inhabiting the elements. The creaturely world is just one amorphous animal body, which can be territorialised/ mapped out into provisional and quite unstable and vaguely defined species.

The borderline separating ontological layers of reality is commonly being subverted. Teaching has become a common scene, the distinction between species being, therefore, of a cultural rather than biological kind.

The failure of elemental worlds fusing into oneness on the ontological level is compensated by the generation of communicational channels and codes, as in *Close Encounters of the Third Kind* (1977), a movie directed by Steven Spielberg. The contact between divines and mortals is realised on a piece of rock which resembles a gothic cathedral's aspiration to heaven. It is created by inner ascensional forces of deep layers of the earth forcing their way upwards like humans' aspiration to heaven. The divines are teachers, sending mortals a coded message in the form of a musical phrase with five tones, each tone being paired with one colour of the spectrum. The pentagon is also an esoteric symbol – the endless knot, two triangles which can be drawn ad infinitum without raising the hand from the paper. The musical phrase contains full tones, a major third, a perfect fifth and an octave. Light is decomposed into the spectre, while sounds are reminiscent, as it has been noticed, of a medieval *Dies Irae* but also the *Dies Irae* in Mozart's *Requiem*. The day of wrath is the mortals'

encounter with God. Sound and light, the breath of the Word and the light from which the universe was created, are staged for a new genesis. The inside of the cosmic ship is a space out of time, as the pilots who had disappeared come back at the same age. As far as the mortals are concerned, they cannot escape embodiment, the language they respond to the aliens being body language: Curwen Hand Signs.

In Guillermo Torres's *The Shape of Water* (2017), the laboratory janitor who has lost her voice because of maltreatment at an age she cannot remember is reduced to the subhuman condition precisely because of social violence. From an object philosophy perspective, Eliza, the janitor, and the watery creature tied in chains and kept under observation can only receive an identity through mutual recognition. Eliza, too, is reduced to body language; she can only communicate through signs. In a scene which allegorises the Eucharist

Eliza shows an egg to the creature, which is the amorphous element coming into shape, accompanying her gesture by the corresponding sign in the alphabet of the dumb. The missing voice contradicts the traditional logocentric hierarchy with Logos/ speech/ voice at the top. As well as in object philosophy, the real thing is no longer transcendent by some abstraction, concept, or divine essence. The form (the creature's or Eliza's obsession with shoes which place her on earth through the mediation of a mould, a pattern) is a process of individuation through recognition of self in an embodied otherness.

The revolution effected by loosening boundaries between species can be fully realised, both in the life sciences and within the context of culture, through comparison between humanism, which reached its peak in the Renaissance and the posthuman age.

Cornelius Agrippa, in *De Occullta Philosophia* (Ch. 1), draws a picture of the universe in which are deployed the three levels of being governed by divinity:

> "Seeing there is a Three-fold World—Elementary, Celestial and Intellectual—and every inferior is governed by its superior, and receiveth the influence of the virtues thereof, so that the very Original and Chief Worker of all doth by angels, the heavens, stars, elements, animals, plants, metals and stones convey from Himself the virtues of His

> Omnipotency upon us, for whose service He made and created all these things: Wise men conceive it no way irrational that it should be possible for us to ascend by the same degrees through each World, to the same very original World itself, the Maker of all things and First Cause, from whence all things are and proceed." (Agrippa).

The liberation of the spirit/ Intellect from the elementary is the alchemist's work, a prototypical figure being Shakespeare's Prospero, who releases Ariel (the god Air in Jewish demonology) from the pine wherein Sicorex, the witch practising black magic over the elements, had imprisoned him.

The colour progression in alchemy (*Nigredo, albedo, citrinitas, rubedo,* corresponding to earth, water, air, and sun) usually accompanies the spirit's ascension from unredeemable matter to self-revelation. Here are some examples of Shakespeare's alchemic tropism:

> ❖ "Cleopatra rising to air and fire and leaving earth and water for a "baser life" as she emancipates herself from a sensualist lover to a Roman devotee. Antony: a dolphin rising above the element he is in.
> ❖ Caliban rising from "earth" to the disciple of Prospero, the white magician, redeemer and artist. Taken for a fish by false apostles (clowns).
> ❖ The poet of the sonnets is torn between the air and fire of the fair youth (a "marriage of true minds") and the baser earth of the Dark Lady. His rejection of sensualist love makes him a centaur figure, in whom a human mind has been grafted on the fleshly body, assuming control over his inferior self.

The ladder of alchemical and colour progression is evoked, especially when the human and the non-human worlds know intersections. For instance, in Christian Andersen's *Little Mermaid,* about a mermaid falling in love with a young man, a Christian drama of elementary nature is measured against the yardstick of humans' ceremonial religion:

> "Far out in the sea, the water is as blue as the petals of the loveliest cornflowers and as clear as the clearest glass. However, it is very deep, more profound than any anchor

> cable can reach, and many church towers would have to be put one on top of another to reach from the bottom out of the water. Down there live the sea people". (Andersen 1930: web).

Robert Bolesto rewrote Andersen's *Little Mermaid* in a screenplay for Agnieszka Smoczyńska's 2015 movie, *The Lure*. The fairy tale is turned upside down:

> ❖ "The mermaids no longer wish for a soul but to be taken by a mortal out of the water and enjoy the life of a nightclub with metal band music.
> ❖ The change does not concern the soul but the body, in exchange for which Silver (one of the mermaids) gives up on her voice – a gift of Orpheus, the sirens' patron".

Silver is *argentum vitae*, the *albedo* which precedes *rubedo*; the last phase of the alchemical process ends with the emergence of *lapis*, the philosopher's stone. The alchemical wedding of gold and silver (the sun and the moon) is unmistakeably alluded to through the protagonists' names. Contrary to expectations, Golden is the one who stays alive and kills men without remorse. She reveals the true nature of the fabulous hybrid creature, unlike the Andersen predecessor who chose the path to virtue being rewarded with a soul.

Bolesto's mermaids are caught between two equally disappointing and soulless worlds: the elementary water and the debauchery of cheap and vicious life in Polish nightclubs of the suffocating '80. Coming to the shore and joining man's world brings no enlightenment or redemption. The elementary nature of the mermaids is suggested by their moody and monotonous lyrics, of very few words, hypnotically repeated: *The city will tell us/ what it is we lack/ The city will tell us/ what is it we lack*. They are not given a chance to become human: Silver is facing a choice whose both alternatives maintain her imprisoned in the elements or beastliness: she will either eat her unfaithful lover or turn to sea foam. There is no Prospero, no teacher, and no redeemer. Mietek will not unite with her so that they might become "the world's first four-handed bass player". On the contrary, she is rejected by the boy she falls in love with in brutally straightforward words: "but to

me you'll always be/ a fish, an animal./ I can't do this,/ as much as I'd like to".

Agnieszka Smoczzynska declared in an interview that the mermaids who want to swim to Paris or America resemble East-European migrants, humiliated, abused, and frustrated in their attempt to accede to a better life. In this way, her movie echoes Jacques Tourneur's 1942 movie, *Cat People*, about a Serbian fashion illustrator who turns into a man-eating panther if she is sexually aroused. The asexual mermaids figure in the same plot of the impossible love bond between humans and non-humans, a bond which has nothing spiritual about it.

The Renaissance man had represented himself, as Hamlet says, as the paragon of creation. Elemental life expected the man to redeem it, to give it a soul. The bleak vision of a posthuman world reverses the process: whereas man descends to the status of a "jungle god", *aqua vitae* is anthropomorphised, gets into shape and is invested with a soul.

References:

Abram, D. (2010). *Becoming Animal: An Earthly Cosmology*. New York: Pantheon Books. https://www.amazon.com/ Becoming-Animal-Cosmology-DavidAbram/dp/037571 3697?asin =0375713697&revisionId=&format=4&depth=1

Agrippa, H.C. (1913). *The Philosophy of Natural Magic*. Translated by de Lauron William de Laurence. Altenműnster: Jazzbee Verlag. https://books.google. ro/books?id=Pv88DwAAQBAJ&pg=PA14&lpg=PA14&dq

Andersen, C.H. (1930). *Forty-Two Stories* – "The Little Mermaid". Translated by M.R. James. https://www.fadedpage.com/showbook.php?pid=20140848

Bruns, G.L. (2007). Becoming-Animal (Some Simple Ways). In *New Literary History*, *38*(4). 703–720. http://www.jstor.org /stable/20058035

Heidegger, M. (2002). "The Origin of the Work of Art" (1950). In *Off the Beaten Track*. Ed. and tr. by Julian Young and Kenneth Haynes. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press.

Helmreich, S., Kirksey, S.E. (2010). "The emergence of multispecies ethnography,". In *Cultural Anthropology,* Vol. 25, Issue 4. 545–576. DOI: 10.1111/j.1548-1360.2010.01069.x file:///F:/Conf_2022_multispecies.pdf

XXX. An Interview with Agnieszka Smoczynska, Director of *The Lure*.

https://digitalcommons.unomaha.edu/cgi/ viewcontent.cgi?article=1404&context=jrf

XXX. "The Lure" Scripts.com. STANDS4 LLC, 2023. Web. 26 Feb. 2023. <https://www.scripts.com/script/the_lure_20764>.

≈≈

Prof. dr. habil. Maria-Ana TUPAN is currently appointed to the Doctoral School of Alba Iulia University, Romania. From 1991 to 2014, she taught courses in the history of British literature and in applied literary theory at Bucharest University. Senior Fulbright Grantee in 1994-5. Author of 17 books, book chapters and articles published in Romania, the U.K., Germany, India, Australia and the U.S.A. Publications in the fields of literary history and theory, comparative literature, genre theory, discourse analysis, and cultural studies.

Relevant titles include *The Shakespearean Search for Archetypes. The Mirror and the Signet (*Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2020), *The Key to Change. Interdisciplinary Essays in Cultural History* (Saarbrücken: LAP Lambert Academic Publishing, 2017), *The Kantian Legacy of Late Modernity* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2016), *Realismul magic* (Bucuresti: Editura Academiei Române, 2013), *Relativism/ Relativity: The History of a Modern Concept.* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013), *Modernismul si psihologia. Încercare de epistemologie literara. Modernism and Psychology. An Inquiry into the Epistemology of Literary Modernism* (Bucuresti: Editura Academiei Române, 2009); *Genre and Postmodernism* (Bucuresti: Editura Universitatii din Bucuresti, 2008).

MONSTROUS WOMEN: FEMINIST PERSPECTIVES ON VASILE VOICULESCU'S AMPHIBIOUS CREATURES

Corina MITRULESCU,
Nicolae Balcescu Land Forces Academy of Sibiu

Email: mitrulescu.corina@armyacademy.ro

Abstract:
Romanian lore describes știma as an archaic deity that dominates the aquatic stability of flowing waters, such a creature being ascribed to every body of water. It has the power to overthrow this stability by conjuring either floods or severe droughts. "Știma" -s are described as women of unearthly beauty that take the shape of a fish (a huchen or redfish) when in water.

This paper opens up for examination a somewhat neglected aspect of Romanian literature, i.e. literary works that take as their subject matter the nautical realm and the creatures that populate it, with V. Voiculescu's "Lostrița" and M. Sadoveanu's "Zâna lacului" as exemplification.

Canonical nautical literature works, such as "Moby-Dick" (Melville, 1851) and *"The Rime of the Ancient Mariner" (Coleridge, 1798), focus on the sea or the ocean and the creatures, either real or mythical, that dwell underneath their surfaces or in the air. Romania has not been a maritime nation per se, hence the scarcity of nautical literary texts. The narratives discussed focus on naturally flowing watercourses and the creatures specific to them. The authors in question have no first-hand knowledge related to either sailing or seafaring, which is precisely why they both focus on the mythological creatures that populate the rivers of Romania. Their short stories also display strong elements of romance intertwined with powerful forms of fantasy and the supernatural.*
Keywords: water creatures; amphibious creatures; Romanian folklore; redfish; fantasy literature; nautical short stories.

Introduction

Our world is mainly made up of water, and, according to scientists, we have only been able to explore about 5% of it, which leaves 2/3 of unidentified deep ocean species. This has inevitably led to the creation of many legends and stories that revolve around mysterious water beasts or even shapeshifting creatures. The 1970s

and '80s saw the rise of the "aquatic ape theory", popularized by Elaine Morgan, which states that millions of years ago, the primates that humans diverged from were forced to live in water at least part of the time in search of food. These primaeval hominids' aquatic existence explains some of the traits that our bodies have developed, such as the ability to breathe underwater or our hairless bodies, which makes it easier to dive and swim. Some of those primitive hominids adapted to living underwater, hence the existence of mermaids and other aquatic creatures.

Water plays an important role in the local folklore of many countries. Water, either in the form of still bodies or moving water, contains both harmless and malevolent energies. Water can be calm and bountiful, it can amass darkness and fear, or it can become untamed, hostile, and threatening since it acts as a repository of our common collective unconscious, as Carl Jung points out.

Deep waters have always been used as metaphors for both the toils, the troubles, and the profoundness that afflict the human soul. At the same time, water could represent a real danger for humans; thus, water crates fear, which could give a reason for supernatural explanations for mishaps of all kinds, including the evolution of amphibious creatures. The descriptions of these fictitious creatures vary according to local lore and traditions, as do their names. They are the object of countless sightings and are always mysterious and attractive to members of the opposite sex.

These water creatures are of unusual beauty and very lethal in their temptation. They are present in the mythology of different European cultural groups, varying from the *Kelpies,* in Celtic mythology (form-changing water spirits that would take the shape of beautiful naked women), to the *nymphs* of ancient Greece (*naiads*- divine creatures/minor deities that differed from the gods since they tended to dwell in fixed places, such as fountains, wells, springs or brooks, and other bodies of freshwater), to the *villas* of the Slavic people (fairy-like creatures, similar to the nymphs). In Slavic mythology, we can also find the Rusalka, a water spirit that was once thought to have roamed the dry land, giving life to crops and vegetation by spreading moisture. The Rusalki were thought to be the unresting souls of young women who died (either committed suicide or were murdered) near a body of water that haunted lakes and rivers until their death was avenged. In the

beginning, they were not considered dangerous, but throughout time, their image has changed to that of an undead aquatic demon with hollow eyes and long hair, regarded as evil and feared by all.

Romanian lore describes *știma* as an archaic deity that dominates the aquatic stability of flowing waters, one such creature being ascribed to every body of water. It has the power to overthrow this balance by conjuring either floods or severe droughts. They are described as women of unearthly beauty that take the form of a fish (*lostriță)* when in water.

This paper opens up for examination a somewhat neglected aspect of Romanian literature, i.e. literary works that take as their subject matter the nautical realm and the creatures that populate it, using V. Voiculescu's *Lostrița* as exemplification.

Canonical nautical literature works, such as *Moby-Dick* and *The Rime of the Ancient Mariner*, focus on the sea or the ocean and the creatures, either real or mythical, that dwell underneath their surfaces or in the air. Romania has not been a maritime nation *per se,* hence the scarcity of nautical literary texts. The narrative discussed focuses on flowing watercourses and the creatures specific to them. The author has no first-hand knowledge related to either sailing or seafaring, which is precisely why the story centres around the mythological creatures that populate the rivers of Romania.

It appears that Voiculescu's tale has its roots in the story of Melusine, an aquatic feminine spirit who dwelled in springs or rivers. This legendary figure, which is common in European folklore, is usually depicted as a mermaid, and her tale is similar to those of the Swan Maiden and the Valkyrie from Norse mythology. In these stories, a mortal man marries a supernatural woman, betrays her, and then has to go through a series of quests to win her back.

According to Paracelsus, a water spirit is an elemental spirit that can breathe both underwater and on land. Such shapeshifting creatures are harmless on the condition that humans leave them alone. Talking about the creatures that populate the aquatic realm, C.G. Jung remarks that Melusine "comes from the same category as the nymphs and sirens." (Jung, 1970: 143) He mentions the theory postulated by Paracelsus in his *De pygmaeis,* that Melusine was originally a nymph who was seduced by the devil and persuaded into taking up witchcraft. This is visible in

Voiculescu's story since he openly states that not only did Aliman get the woman through witchcraft, but that she came from a family of sorcerers herself. Jung states that Melusine "can be interpreted as a spirit, or at any rate as some kind of psychic" and that she "appears in the mind." (Jung, 1970: 143-144). All throughout the story, the fantastic fish appears to be showing itself only to the brave hero, tempting him to catch it. It sometimes seems that the fish is just a figment of Aliman's imagination since he is the only one that encounters it so often. Jung also mentions Conrad Vecerius's hypothesis that Melusine comes from an island in the middle of the sea, which is home to nine shapeshifting sirens. They can be both charitable and malevolent since they can both cure incurable diseases and conjure up storms.

Unlike the mermaids or the sirens, the fish-woman in Voiculescu's story is a full shapeshifter; she can be either a fish or a woman. The fish described in the story is closely related to the trout; it dwells in mountain streams and rivers, and catching it represents the ultimate quest for any fisherman. The story is composed of two levels, the physical and the magical/imaginary, which at some point interweave and become blurred. Magic permeates the physical realm even from the beginning, and it retains a double purpose, that of projecting the story into the fantastic sphere and of formulating a warning. The story is built around Aliman's primordial desire to catch the fish. This desire is built, in turn, around the absence of the fish, which represents the impossibility of fulfilling this longing.

Female aquatic monsters

How has the image of the female been linked to the image of water, and how was it shaped by its essence?

Water abundantly accumulates symbolic meanings in many different cultures; it represents not only the source of life, vitality, and purification but also fear, darkness, and destruction. Water is a recurrent motif in many mythological stories and fairy tales, and therefore it is not surprising that it is rich in symbolism. Most often, water is associated with the notion of the source of life, and subsequently, it is repeatedly superimposed over the Mother image. Because water mimics the image of the mother body, it also acquires a maternal quality that preserves the perception that it reflects the experiences of a psychological transformation, helping

us to become reborn since water represents the beginning of life or the vessel for the birth of all life forms on Earth.

Since the dawn of humanity, people have strived to control and dominate nature, which was generally perceived as unintelligent and inert. The Cartesian view promoted a division between the self and the world, holding intellectual knowledge in high regard and appraising things according to how useful they proved to man. This attitude led, in turn, to a worldview that was depleted of its sense of magic and that largely contributed to a schism between humans and nature. *Man* was made according to the image of God; the surrounding nature is subsequently inferior to man. Nature has been historically related to the idea of the feminine. The image of nature that Bacon created and that remained influential throughout the centuries was that of a female entity awaiting to be dominated. Nature has been tied to the ideas of "mother" and "nurturer", thus leaving nature and the feminine to be subjugated by the masculine.

The female creatures that are derived from aquatic culture are inherently monsters; therefore, they should be feared. In his *Monster Theory: Reading Culture* (1996), Jeffrey Jerome Cohen developed six theses regarding monsters and the way they were created and perceived:

1. The monster's body is a cultural body;
2. The monster always escapes;
3. The monster is the harbinger of category crisis;
4. The monster dwells at the gates of difference;
5. The monster polices the borders of possible;
6. Fear of the monster is really a kind of desire.

According to the first thesis, monsters represent a way "of reading cultures" because a

> "monster's body quite literally incorporates fear, desire, anxiety, and fantasy. [...] The monstrous body is pure culture. A construct and a projection, the monster exists only to be read." (Cohen, 1996: 4)

Cohen also points out that monsters can be understood only if we interpret them in the complex context of social, historical, and cultural relations that generate them. Voiculescu's story should be read according to this paradigm. It represents the

subjugation of nature (which is inherently feminine) by the Man (as a symbol of patriarchy and masculinity).

Michel Foucault defines the monster as being a

> "mixture of two realms, the animal and the human [...], a mixture of two species [...], a mixture of two individuals [...], a mixture of two sexes [...]. Consequently, the monster is the transgression of natural limits, the transgression of classification, of the table, and of the law as table: this is actually what is involved in monstrosity." (Foucault, 2003: 63)

These female monsters represent what Jess Zimmerman calls "bedtime stories patriarchy tells itself." (2021: 7). Patriarchy revolves around the idea that women, their bodies and behaviour, are subject to males' definition of feminine. In *Women and Other Monsters: Building a New Mythology*, Zimmerman argues that

> "women have been monsters, and monsters have been women, in centuries' worth of stories, because stories are a way to encode these expectations and pass them on." (2021: 8).

The story

Right from the opening paragraph, the author warns the readers about the fact that the water realm has always been propitious as a hiding place for the devil and all its servants. Evil could take many forms to lure people, from flickering lights that trick the travellers into drowning to beautiful women who were nothing else but chimaeras. The Bistrița River was one of those places where the devil had set one of its evil fabrications to dwell in the form of *lostrița*, a sly fish that could change its size to lure fishermen. Many men, both old and young, were deceived by the enchanted fish that sometimes lay on the banks of the river resembling a beautiful damsel and ended up drowning in their foolish attempt to catch it.

Soon men started to realize the danger and avoided the devil's concoction at all costs. But the fish was hungry for human flesh, so it became bolder and more luring by the day. One young fisherman, however, continued to chase the fish, hoping that one day he would catch it. One time he even succeeded in catching it and holding it in his arms, but the cunning beast managed to

escape. From that day on, Aliman couldn't take his mind off of it, and he became more and more troubled by the idea of catching it.

The young fisherman was fearless and, despite the fact that many people advised him against it and that he almost drowned several times, he continued his chase. When winter came, and the river became covered in ice, Aliman had no option but to stop his maddening hunt; the inability to see the fish and the longing that he felt made him physically sick and almost drove him mad. Spring came, and the ice melted, but the enchanted fish was nowhere to be seen. After a while, the young fisherman spotted the woman-resembling fish again and he felt revived. Desperate that all his traps and attempts to catch the fish proved futile, Aliman decided to seek the help of a sorcerer who was known among the locals as a fish whisperer able to command the waters and whatever inhabited underneath their treacherous surfaces. High up in the mountains, he spent some time with the wizard, and upon his return, he brought home a wooden fish that greatly resembled the real one. After performing a certain ritual at night, in which he renounced the world of God, Aliman released the fake fish into the waters of the river and then went to bed as taught by the sorcerer.

The next day, the raging waters of the river flooded the surrounding area, bringing a lot of debris and remains of both men and animals. People struggled to save whatever they could, but nature proved stronger. Aliman arrived late, so there was not much to be saved. In the middle of the whirling waters, he saw a raft with something in the shape of a human lying on it. Aliman was preparing to enter the dangerous river to save the person caught in the current when the raft somehow miraculously steered toward him and came ashore. From the wreckage, the Aliman picked up an unconscious young woman who quickly came to her senses. The villagers, who were watching the scene in complete astonishment, saw how the woman's clothes dried almost instantly, as if she had never been wet. Her eyes were big and round and of the most intriguing colours, resembling those of the fish that Aliman had been trying to catch: hazel and green, blue and gold. Her eyes were cold, as though they were made of glass. People noted, not without a trace of dread, that her teeth were white and sharp as those of the animals. The woman’s beauty was alluring, her body slim and long as that of a good swimmer.

Upon seeing the woman, Aliman forgot all about the enchanted fish and the spells. It seemed that the woman was everything he had ever longed for. He took her home, and they spent all their time together, walking through the woods during the day and swimming in the river at night. Rumours soon spread throughout the village, and people started to whisper about the happy couple. Some said that the girl was a poltergeist that fed on Aliman's blood, but the young man had never been healthier or happier before. Some weeks passed, and Aliman talked to the girl about marriage and settling down, but she laughed; she did not care about traditions, only about love. The young man did not even know her name, and he found her wild and difficult to understand. Summer came, and with it, a woman took the girl away. She was her mother, and she had been looking for her everywhere. According to her, the girl came from a well-off family, and she brought disgrace to her kin when she left home to associate herself with some low-born man. As if bewitched, Aliman did not do anything to stop the woman from taking his lover away. For months, he walked up and down the river banks and through the mountains to find her, but she was lost forever.

Aliman finally returned home, where he slowly became the shadow of the man he used to be. He lacked strength and vitality. A young woman who liked him took advantage of his sluggishness and convinced him to get married. While at their wedding, Aliman heard that the enchanted fish had made its appearance again. It was lying in the sun, on the banks of the river, as if it were asleep. Upon hearing the news, the fisherman left in a hurry and went to the river, hoping to catch the fish. A flood wave was coming, but Aliman did not care about it. He saw the fish steering toward him and jumped into the waves. People tried to stop him but to no avail. Swimming against the current, Aliman was last seen holding the fish in his arms as if he was trying to protect it from the raging waters.

Subjugation and entrapment of the feminine

The story constructed by Voiculescu details not only men's fear but also their desire for women. The idea of men both fearing and longing for monstrous women has been inscribed in various myths and legends since ancient times. For example, Homer’s

Odyssey, written somewhere during the eighth or seventh century B.C., chronicles the ordeals of the Greek hero Odysseus who has to choose between fighting a six-headed monster (Scylla) and a twelve-legged creature (Charybdis), two sea monsters of doom that are unambiguously identified as female. Likewise, in the first century A.D., the Roman poet Ovid described Medusa in his epic poem *Metamorphoses*. This abominable creature, with serpentine tresses, possessed the ability to turn anyone who looked at her into stone. Medusa is also identified as female.

Voiculescu uses the same idea of a monstrous woman capable of subjugating a man, a concept that is imbued with patriarchal symbolism; the fisherman's struggles represent the ideas that sit at the core of patriarchy and which are essentially based on constraints placed on womanhood. These monstrous concoctions were not abhorred because they contradicted what society deemed normal and acceptable but because they were both deceptive and alluring and capable of annihilating men.

The history of the West has been recorded mainly by males, and, as a result, women have repeatedly found themselves transformed into monsters because patriarchy attempted to validate specific arrangements that favoured masculinity. The terrors that hide in deep waters and the strange water creatures that take nightmarish forms are central to many stories that circulate in various cultures. The only thing they have in common is that these monsters are unmistakably feminine, while the stories are invariably told by men. In the patriarchal society, the feminine is monstrous enough in itself, and it has to be castigated when it becomes threatening to the privileged position of masculinity. The stories that we still consume today, either based on folklore or mythology, have all been constructed around the patriarchal notion of male domination and superiority over women. It is difficult both to construct and consume stories about valorous women who embody the seeds of true heroes.

Aliman is courageous, determined, and intelligent. These are all traits that the classical Western era has associated with masculinity. The woman-fish, on the other hand, is temperamental and unpredictable, and she requires to be rescued; therefore, she is seen as feeble. These are all feminine traits.

Voiculescu's story exemplifies the third thesis put forward by Cohen. According to this premise, a monster always escapes

because it "refuses easy categorization." A monster becomes dangerous because it is a "form suspended between forms that threatens to smash distinctions." (Cohen, 1996: 6)

Voiculescu places the monster in his story between a woman and a fish and, therefore, between a person and an animal. The whole story is very ambiguous; the author never explicitly illustrates the idea that the fish is actually the woman who had metamorphosed. The fisherman's longing places her between seduction and danger, love and death. This ambivalence turns her into an enigma which suggests the representation of a woman who is trapped somewhere in between the image of a woman imposed by traditional culture and that created by nature.

The woman positions herself at the border of discernment, and she stands as a symbol of the man's loss of mobility, both intellectual and sexual. Ever since Aliman had rescued her from the turbulent waters of the river, he had not been as vivacious as before. Cohen speaks about the monster and society as being antagonistic entities since the woman "enforces the cultural codes that regulate sexual desire". (Cohen, 1996: 14) The couple in Voiculescu's story lives in a world of their own that does not seem to preserve any connection with the real world. The couple is joined through a pagan ritual that suggests an unearthly kind of love. Under the eye of a fantastic and demonic moon, they recreate the myth of the first sin committed by men. The fish, now turned into a beautiful woman called Ileana (the name of a well-known fairy in Romanian lore), awakens the young man's yearning and desire; people in the village see her as evil, a kind of poltergeist that drains Aliman of his vitality.

Western culture has broadly associated the feminine with wilderness and uncontrolled nature. The waters that the woman emerges from are storm-fueled; Aliman ignores the threat and manages to subject the hostile river to his will, saving the woman and thus making her his own property. The female-fish monster acts as an epitome of the patriarchal anxiety related to men's inability to control the uncontrollable and possibly threatening nature of the female sex. After bringing the woman home, Aliman becomes obsessed and absorbed with her and ignores the rest of the world. Thus, the female is further linked to the idea that men can become emasculated and disempowered if they allow women to have an effect on them.

Within patriarchy, women are described as irrational, emotional, and weak. They are seen as the nurturers in a family, while men are rational, protective, and strong. This construction of gender roles in binary oppositions has enabled the expansion of the idea that the dominant poles (males) are entitled to subordinate the weaker poles (females) and use them as commodities to be traded according to necessity, which represents an even further devaluation of women. Aliman wants to marry the woman he had saved from the waters of the river but she refuses this pairing, which could be interpreted as a woman's attempt to free herself from patriarchal oppression. Lévi-Strauss was the first one to notice that marriage represents yet another layer in the network of patriarchy. He points out that marriage represents a contract between two men (the father and the husband) who trade the woman as a commodity or a "thing" to be exchanged so as to strengthen an alliance. The bride was used as property and passed from the hands of one group of men to another; she did not have an identity of her own, and she was valuable as long as trading her consolidated kinship relations.

The identity of the woman in Voiculescu's story, however, is as amorphous and treacherous as water itself and as slippery as a fish. It is the frame of Aliman's own mind and imagination that gives her shape, contour, and specificity. The question that the readers cannot but ask themselves is whether this creature is a monster, a mistress, or a real woman. She may be all of these put together depending on the individual that comes into contact with her. *Lostrița* is demonized as being monstrous by the villagers, while Aliman is drawn to her as irresistible and seductive despite the fact that she might be potentially deadly.

Beyond the magic the story was built on, it provokes a desideratum to re-examine our cultural beliefs not only about differences but primarily about gender and the ways it is expressed. This tale is explicitly gendered. The man catches the woman and brings her to his house, against her will or without her consent. He uses witchcraft to trick the river into giving him the woman, and he removes her from her family.

For the fisherman, the confrontation with the fish represents not only a challenge but also an attempt to demonstrate his prowess. Catching the fish means men triumph over nature or the masculine ability to control the feminine.

During the winter, the river freezes, and Aliman cannot continue his quest. He is confined to the land and becomes feeble and apathetic. In spring, he regains his vitality and seems to be ready once more to tame nature.

As a figment of imagination, Voiculescu's monster female codes men's inherent fear of the destructive capacity of women. This story epitomizes, to a certain extent, men's inclination to conquer and subjugate the female. As a symbol of the feminine, water is being tamed by the masculine, represented by Aliman. The man traps the maiden on land and tries to persuade her to marry him, but she refuses.

Patriarchy has imposed a certain standard of how all biological women should present themselves to society. Women have been constructed by men as the *Other* and have been stereotyped either as *good* (those women that conform to a patriarchal gender role, that of wives and mothers) or *bad* (those who refuse to accept a role that has been prescribed to them). Consequently, any woman who refuses to comply with these standards and with the role she has been ascribed upon her birth is seen as unnatural and even dangerous.

A woman that shatters to pieces her gender role becomes demonized, which on the one hand, signifies that a woman is chastised because she does not correspond to her expected role, and on the other, it allows women to break with conventions and norms both from a social and a sexual point of view. While women are condemned to adhere to social norms dictated by patriarchy, monstrous women, being outside this system, are free to transcend gender stereotypes. However, these women are castigated for living outside of society. In their role as the *Other,* they become the male-constructed frame of reference that maintains the stereotyped definition of what a woman's role should be.

The story does not highlight how the woman feels about the arrangements made by the fisherman or by her mother. This kind of story rarely does. The fish woman will never sit still, and the fact she does not want to marry or have children makes her seem unnatural. The story changes form just as the woman-fish does. Ambivalence raises suspicion and underpins the idea that, even if women might seem harmless, they can become ferocious monsters if one looks carefully under the waterline. Their ambition must be disciplined in order to prevent men from falling

victim.

The fish-woman is a subversive element. She attracts the fisherman in a whirlwind of emotions and threats to damage his integrity. The woman represents the locus of sexual desire, and her abnormally enhanced sexual drive and the fact that the couple lives out of wedlock make her dangerous, and the villagers associate her with male failure and death. Thus, by overstepping the boundaries of the role that has been assigned to her, the woman becomes monstrous, and, as a result, any woman can eventually transform into a Scylla, Lilith, Medusa, or Melusine.

References:

Cohen, J.J. (1996). *Monster Theory: Reading Culture*. University of Minnesota Press.

Degnan-Smith, J. (2019). The Shape of Water: An Ecopsychological Fairy Tale. *Ecopshycology, 11(1)*. 43-48.

Foucault, M. (2003) *Abnormal. Lectures at the Collège de France, 1974-1975*. Translated by Graham Burchell, London & New York: Verso.

Hayman, E.R. (2012). Shaped by the Imagination: Myths of Water, Women, and Purity. In *RCC Perspectives 2, On Water: Perceptions, Politics, Perils*. 23–34.

Jung, C.G. (1970). *The Collected Works. Volume 13: Alchemical Studies*. Translated by R.F.C. Hull, Bollingen Series XX, Princeton University Press.

Levi-Strauss, C. (1969). *The Elementary Structures of Kinship*. Boston: Beacon Press.

Mittman, S., Asa, P., Dendle, J. (Eds.) (2012). *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*. Ashgate Publishing Limited.

Neimanis, A. (2012). Hydrofeminism: Or, On Becoming a Body of Water." In, H. Chrysanthi, N. Gunkel & F. Söderbäck (Eds.). *Undutiful Daughters: New Directions in Feminist Thought and Practice*. Palgrave MacMillan. 85–99.

Scharff, V. (2003). *Seeing Nature through Gender*. KS: University Press of Kansas.

Tseëlon, E. (1995). The Little Mermaid: An Icon of Woman's Condition in patriarchy and the human condition of castration. *The International Journal of Psycho-Analysis. 76*, 1017–1030.

Voiculescu, V. (2011). *Iubire Magică*. București: Editura ART.

Zimmerman, J. (2021). *Women and Other Monsters: Building a New Mythology*. Boston: Beacon Press.

≈≈

Corina MITRULESCU Assistant Professor of English, Department of Applied Social Sciences and Humanities, *Nicolae Bălcescu* Land Forces Academy, Sibiu, Romania. She holds a Master's degree in European Studies and a B.A. in History and English Literature, and she received her Ph.D. in Philology, from the University of Alba Iulia, Romania. She is a member of *Speculum*, the Center on the Study of the Imaginary, at the University of Alba Iulia, Romania, and of the *Romanian Associations for American Studies*. She is a Fulbright alumna, and her research interests include modernist literature, gender studies, historical fiction, medieval history, military terminology and discourse. Books: *Using Story-Telling to Teach English* (Craiova: SITECH, 2022) and *Politics and Poetics of Gender in the early 20th Century: Case Studies in Romania and the UK* (Berlin: Peter Lang Publishing House, 2022). Translator from English into Romanian: *Păcatele familiei Borgia* (Sarah Bower, *Sins of the House of Borgia*, Bucharest: Nemira, 2013) and *Pretorianul* (Simon Scarrow, *Praetorian,* București: Nemira, 2014).

Creaturi imaginare terestre

A BRIEF OVERVIEW OF IMAGINARY AND MYTHICAL CREATURES OF SOUTHEAST ASIA AND THEIR SYMBOLIC SIGNIFICANCE

Niculae Liviu GHERAN
Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

Email: gheran.niculae@yahoo.co.uk

Abstract:
The bestiary of Southeast Asia is rich with a wide variety of imaginary mythical/non-mythical creatures, all complete with their specific symbolic associations (some common to all countries in the region, some specific only to a few of them). While an exhaustive discussion would certainly be enough to fill a book, what I aim within the following paper is a much shorter account of those I encountered and had the opportunity to research during my trips to the area between 2016-2020. Leographs, for example, are very common and include the Burmese Chinthe (a leograph is a stylized motif of an imaginary lion-like creature mainly found in Indospheric or Sinospheric regions). The Chinthe guards temples in Burma (Myanmar). Other leographs include the Thai and Chinese-inspired leographs, while the Singaporeans have the Merlion (a lion with a fish tail). Mythical demons guard Thai temples called "Yaksha or *yaks" (giant in the Thai language), while Cambodian and Laotian ones by the Naga. Vietnamese have a trinity of mythical creatures, including imaginary dragons, phoenixes, and tortoises, all possessing legendary attributes and functions that transcend the physical realm. Thai and Burmese mythical animals of Indian origin include Ganesha, the elephant god, one of the best-known and most worshipped deities in the Hindu pantheon. Airavata, another elephant-like creature, is believed to be guarding one of the points of the compass. In modern-day Burma, on the other hand, the zodiac is not monthly as is in the case of the western and sinospheric world. Days of the week are represented by real and imaginary animals that are given symbolic and mythical qualities and represent different cardinal directions. Garuda, the monster eagle, represents Sunday and Northeast, for example. The Buto Ijo are monsters who eat children for breakfast and are Indonesia's version of the orcs, while the Kinnari of Thailand seem to have the function angels play in Christian myth. These are some of the main ones I aim to discuss.*
Keywords: Southeast Asia; Imaginary; Myth; bestiary; Thailand; Vietnam; Myanmar; Cambodia.

I want to start this paper by mentioning the background that led to its development. Between 2016 and 2020, my work as a foreign language teacher catering to international students allowed me to travel to different countries around South East Asia. Apart from the work that allowed me to come into close contact with international students, I have dedicated a few months every year to traveling and exploring museums and archeological sites in the region. This paper is thus based not only on the reading material quoted in the bibliography section but also on my experience of actually living in Thailand, Vietnam, Cambodia, and Burma (Myanmar), with almost all the images presented being part of my archive.

I will attempt as much as possible to steer and adapt the content of my paper to the conference theme by dividing the animals and mythological creatures presented into the three categories that this conference aims to address (Imaginary Creatures of Earth, Sky, and Water). However, sometimes, as we shall see, some of the animals presented either resist this classification by belonging to multiple realms simultaneously or their connection to an animal belonging to a different domain is essential. It needs to be mentioned (for example, animals that are part of the Burmese zodiac). On the other hand, I want to point out that I only covered the animals I encountered and enquired about.

Imaginary Creatures of the Earth

1. Leogryphs – (Burma, Thailand, Vietnam, Singapore)

ccc Sax Boria in „The Mythical Zoo" points out that male lions were ubiquitous in the ancient world in the visual arts. Sumero-Babylonian animal sayings are among the earliest literary works to have survived. There, the lion has already been imagined as the king of the animal kingdom. Later, the Egyptian goddess Hathor was sometimes depicted with a woman's body and a lioness head. When she fulfilled the function of a war deity, Ishtar was shown standing on a lion. The Romans adopted the Syrian goddess Cybele who was adopted as a mother goddess - their Magna mater - had a chariot pulled by lions (Boria, 2001). Boria

remembers the practice of the Egyptians and Mesopotamians to place stone lions as guardians on each side of the doorways to temples and palaces, spreading eastwards to China (Boria, 2001). However, it should be noted that, although this symbolic function of guardian has reached Asia, it did not take the mantle of king of the animal kingdom because, in Asia, the tiger is more commonly regarded as fulfilling this role. Nevertheless, they were placed at temple entrances, and the Chinese brought them south of the Asian continent. Hiram Woodward notes in *The Art and Architecture of Thailand* that in Buddhist scriptures, there is talk of a mythical spot in the Himalayas called Manosila where, among other things, a lion roars the doctrine (Woodward, 2005). Leogryphs are widely spread around South East Asia (and Asia in general). In Fig.1 and 2, we have the image of the Burmese Chinthe. In Burma, they appear as guardians of temples, pagodas, and royal palaces. In this aspect, they are related to other leogryphs of Asian origin that function as protective spirits of the location they guard. They are also harbingers of good luck and prosperity. While the symbolic

Fig. 1 Chinthe Guardian at Schwedagon Pagoda - Myanmar – Personal Archive

Fig. 2 Chinthe on Kyat (Currency) Burma – Personal Archive

meaning of Asian leographs is similar, their representation and design are not. The leogryphs in Burma, Thailand, and Singapore are represented differently from those in China and Vietnam. Their size also varies. Fig. 1 shows one of the four pairs of Chinthe guarding the Schwedagon pagoda entrances. For those who do not know, the Schwedagon pagoda is one of the most sacred places in the Buddhist world. It is said to house relics from four previous Buddhas: the staff of Kakusandha, the water filter of Konagamana, the robe of Kassapa, and eight pieces of the hair of Gautama. It is one of the oldest pagodas in the world (some say the oldest). The stupa's plinth is plated with 22.000 solid gold bars estimated at a weight of up to 60 tonnes of pure gold. As the Myanmar Times puts it, the Schwedagon pagoda contains more gold than the national gold reserve, and during the colonial era, it was said to have contained more gold than the deposits of the Bank of England. Four pairs of Chinthe guard this edifice, each about 10m in height, such as the one in Fig. 1. Each leogryph pair is located at each of the four entrances corresponding to the four cardinal points every 10 m in height.

Fig. 3 – Lion Temple Guardians. Thailand - Personal Archive

The Chinthe acquires symbolic meaning through the Burmese zodiac, the Mahabote zodiac, or, as it is known, „the little key." Unlike the monthly western version, the Mahabote is weekly. Each day of the week is associated with a different animal, a planet, and a cardinal point. The Chinthe is related to the planet Mars, Tuesday, and the cardinal direction of the South-East.

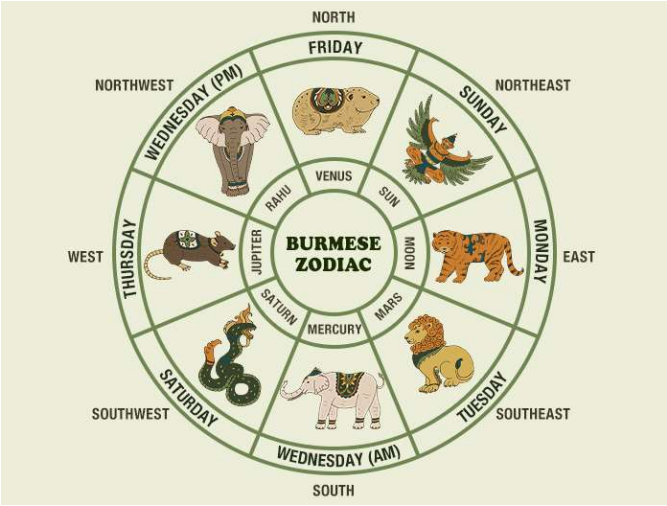

Fig. 4 Burmese Zodiac

The number 8 is of great importance in Burmese culture. In the local imagination, it is the perfect number. Therefore, 8 Chinthes guard the entrances to important pagodas. Although there are seven days a week, Wednesday gets two different animals in the zodiac (the tusked and tuskless elephant), so the overall number of astrological positions is 8.

Thai leogryphs are similar to the ones found in Burma. However, the Vietnamese/Chinese ones differ in terms of representation. Often when a pair of leogryphs were represented at a temple entrance, they were not represented as being identical, as is the case with the ones in Burma, Thailand, or Laos. The Vietnamese design originates in China, where they were erected to protect the Emperor's tombs and temples in the Forbidden City. The sculptors usually depicted the one on the right with an open mouth and paw on a ball, symbolizing the statue protecting the treasures of the temple as well as Buddhist law.

The one on the left was depicted with its mouth closed, thus guarding the hidden powers and secrets of Buddhism and the universe. In his book on Chinese mythology, Jeremy

Roberts notes that lion representations were famous figures in art; they were imported from Africa as gifts to the Emperor (Roberts, 2010). Steven M. Kossak and Edith W. Watts show in *The Art of South and Southeast Asia* that there are also representations of the Buddha himself framed by leogryphs who assure protection (Kossak, 2001). Another significant work of art that we can mention is the *Portrait of Jnanatapa Surrounded by Lamas and Mahasiddhas,* in which the Esoteric Buddhist practitioner is portrayed guarded by a pair of lions (Kossak, 2001).

Fig. 5 Marble Lion Guardian - Vietnam – Personal Archive

Lihui Yang, Deming An, and Anderson Turner quote an ancient apocalyptic legend emphasizing the protective symbolic imagery of the lion. According to the legend, two sibling students, a brother and a sister, visited a temple near a school. The school had a stone lion in front of it. They would hop on and ride the lion at the temple for fun. One day a monk told them to feed the lion every day with steamed bread, and they did as they were told. After a while, the monk told them they should pay attention to the lion's eyes, and when the eyes became red, they should enter the lion's stomach. One day after the girl fed the lion, the eyes turned red, so the two siblings did as they were told and got into the belly of the lion. Then they saw the sky turn dark, the wind blowing fiercely, and a loud crash. When they got out, they saw that the sky had collapsed and that all the people were dead. They survived by eating the

steamed bread gathered in the lion's stomach and looking for a house to live in. They encountered an old lady whom they asked what they should do after this near extinction of all humans. The old lady told them that they should get married. They bore five boys and five girls; after that, human beings became plentiful and populated the world again. (Yang, 2005) Yang, An, and Turner rightly make a parallel between this story and other flood myths encountered in Europe, Southeast Asia, Africa, New Guinea, Micronesia, and the Americas. However, there are also differences between the Biblical flood myth and the Chinese version, the main one being that in the Chinese version, what is emphasized is the conquest of the flood and the origin of civilization and not the torrent that came to punish human sin (Bodde, 1961: 402-403; Lu, 2002: 18-21). The essence of the myth is not that one should obey God's will and arrangement or the law of nature. Instead, praise is given for making every effort to conquer the natural disaster, no matter how arduous the task is, to save humans. (Yang, 2005) In any case, the body of the lion can be read as being Noah's ark, thus emphasizing its protective function even in an apocalypse. Therefore, lions appear in various forms and representations guarding temples, tombs, and palaces around both north and Southeast Asia.

Fig. 6 - Ty Huu Sculpted Mahogany Wood – Vietnam – Personal Collection

The Ty Huu is a Vietnamese hybrid mythological creature similar to the Chinese Pixiu with the head of a dragon and the body of a lion. In some representations, it also possesses wings, protruding eyes, and sharp teeth. Some are also depicted with one antler (male) or two (female). The creature is said to have a voracious appetite exclusively for gold, silver, and jewels. According to Roy Bates, it craves the smell of gold and silver and likes to bring money to its owner (Bates, 2008). It possesses the mystical power of drawing *cai qi* (wealth) from all directions. The male of the species is in charge

of wealth, while the female wards off evil. Displaying the creature at home prevents wealth from leaving the house. The legend of the Ty huu is more than 2000 years old, mentioned in Roy Bates' *Chinese Mysteries*. According to the legend, Ty huu violated the law of heaven by defecating on the floor of heaven. The Jade Emperor punished him with a severe spanking that caused his anus to be permanently sealed. The Emperor also decreed that the diet of the Ty huu would only contain gold, silver, and jewels. The creature can counter evil spirits, draining their essence and converting it to wealth. The Ty huu would be a loyal guardian of their master and even help him ascend to heaven after their death by flying them there on their backs. In ancient China, there was a law stating that only the Emperor was allowed to represent the Ty huu, a law enforced until the end of the Qing dynasty.

The Merlion is another fascinating lion creature appearing in Singapore and Vietnam. It is a lion with a fishtail. It is nowadays used to represent Singapore in various sporting and commercial activities. For example, the national tourism board chose it as national personification. The original Colony of Singapore's original seal, starting in 1867, was a lion and a tower used to symbolize “the lion city.”

Fig. 7 - Merlion - Singapore

On the one hand, the modern Singapore tourism board wanted to maintain the idea of “the lion city” but gave the lion a fishtail to reflect a particular legend from the Malay Annals. This text contains the genealogy of the Malay kings. In one of the stories, Prince Sang Nila Utama lands on an island called Temasek and sees a mysterious beast, a lion. In its honor, he renames the island Singapura „the lion city” in Sanskrit. Thus, the emblem of a lion with a fishtail emerging from the sea

would not be inappropriate.

2. The Naga (Cambodia, Thailand, Burma, Laos)

It is worth pointing out that the image of the *naga* and *naga* cults is a worldwide phenomenon associated with all civilizations at some point in history. Its presence is felt today in Europe (Italy, Spain), the Middle East, and South and South-East Asia. Still, we can also mention the Maya in South America, ancient Egypt, and Mesopotamia or the Indus Valley civilization. P.K Kaul notes in *Naga Cult and Wooden Art in India* that all these countries and societies present marks of a *naga* cult, *naga* worship, or *naga* tradition in their history or culture. By *naga* cult, he means the faith, superstitions, popular religion, reverence, worship, hate, or curiosity associated with them (Kaul, 2008).

Xing Ruan hand mentions in *Allegorical Architecture – Living Myth and Architectonics in Southern China* that the *Naga* permeates the daily life of people on the Asian coast and the Pacific region in various mutated forms (including inland areas), in house carvings and boat motifs since prehistoric times (Ruan, 2007). Representations of *nagas* can be found throughout SE Asia. However, the countries they represent most are Burma, Thailand, Cambodia, and Laos (to a lesser extent Vietnam). While leogryphs are commonly depicted as temple guardians in Burma, Vietnam, and even to a certain extent in Thailand, the most relevant and highly represented mythological animal in the central part of continental South-East Asia in Cambodia and Laos are the *Naga*. That is not

Fig. 8 - Naga Water Fountain Phnom Penh – Cambodia – Personal Archive

to say that the other countries do not have their own space for *naga* myths and representations (because they all do), but nowhere are they more central than in Cambodia and Laos.

The *Naga* (serpent in Sanskrit) is a half-human, half-serpent that appears commonly in Hindu and Buddhist folklore and scripture. Steven Kossak and Edith Watts note in *The Art of South and Southeast Asia* note the origin of Naga worship with the Indus Valley Civilization (around 3500 BC). Serpent kings called *nagarajas* and their consorts, *naginis,* are fabulous crocodile-like creatures believed to be associated with the cult of life-giving waters. They can assume either a fully serpentine or human form. They became part of the major Indian religions as minor gods, (Kossak, 2001) appropriated as guardians by other cultures. Jeremy Roberts notes that Buddhists distinguished between the evil mountain dragons portrayed in legends as making trouble for the people and water dragons considered beneficial. They spread the myths of the eight dragon kings of India. Nanda was the chief of the eight *nagarajas* (Roberts, 2010). From India, their worship spread to South East Asia.

However, as John Cady notes, indigenous to Cambodia in particular, was the nine-headed *naga* snake as a royal symbol. Kaudinya, the first mythical ruler of the kingdom of Nokor Phnum (a large kingdom dating 1st Century AD comprised of areas that today are part of Thailand, Cambodia, and Vietnam), was alleged to have married the beautiful daughter of the *naga* king. Henceforth, the *naga* symbol was featured in classical monuments such as Angkor Wat and is still observed today as a motif in the architecture of leading universities of Bangkok. This provided a direct

Fig. 9 - Naga Balustrade - Angkor Wat Cambodia – Personal Archive

association between royalty and the fertility principle (USA, 1996). A Chinese diplomat, Zhou Daguan, sent on a diplomatic mission to Cambodia in 1296, notes that the king's Palace included a golden tower in which the monarch slept every night. The ancient Khmer believed that in the building dwelled a genie in the form of a serpent. The creature was said to possess nine heads (the *Naga*) and that every night the genie appeared in the shape of a different woman with whom the sovereign coupled. Should the genie fail to appear for a single night, it was a sign that the king's death was at hand. Should the king forget to keep the daily habit, disaster was sure to follow (World History Documentaries, min. 21). While the creature was one of myth, archeologists do mention that it was customary for the landed gentry to send a woman from their family to be a member of the king's entourage and become a concubine, which bound the provinces to the center in a very physical manner. Zhou Daguan also notes that the Cambodian king had five wives and a harem of 3000 women (World History Documentaries, min. 22).

Priests dedicated to the *naga*-serpent tradition, indigenous to Cambodia, furthered solidified royal claims. Even nowadays, as Harris points out in his work on Cambodian Buddhism, in Cambodia, the *nagas* are associated with entering the monastic life of a Buddhist monk. The ordination of the novices is explicitly termed the ordination of the *Naga* (*puos nag*). In traditional rite forms, *naga*

Fig. 10 - Naga (Detail) - Phnom Penh – Cambodia – Personal Archive

spirits are called upon to enter the candidate's body (Harris, 2005). Nearby countries such as Thailand and Laos absorbed the *naga* cult and Theravada Buddhism from the much older Khmer culture.

In certain parts of Vietnam, it was customary to sacrifice a snake and consume its still-beating heart from a glass where the snake's blood was mixed with rice wine. The beating snake heart was considered an aphrodisiac associated with fertility, and consuming it would bestow upon the person the snake's symbolic divine attributes such as immortality, intelligence, and courage. In traditional medicine, the blood is supposed to heal headaches, while snake bile heals sore throat. The snake would then be prepared in 7 different dishes.

Nagas also appear in *The Reamker* (cca 7th century), a Cambodian epic poem based on the Sanskrit Ramayana. According to Judith Jacob and Haksrea Kuoch's analysis of *Reamker*, the *nagas* live in Patal's aquatic underworld (Jakob and Haksrea, 2007). Jeremy Roberts notes that, according to Buddhist lore, they had palaces in the underworld, and deities and immortals visited them (Roberts, 2010) David Leeming classifies them as personifications of terrestrial waters and door and gate guardians. He also notes that their primary role is as protectors of the underworld. They are also said to bestow fertility and wealth in certain places worldwide (Leeming, 2001). If the *Naga* are appropriately worshipped, they can bring about prosperity and, if not, disaster.

Fig. 11 - Independence Monument – Phnom Penh Cambodia – Personal Archive

Another legend involving *nagas* and the transition from one historical age to another portrays the God Vishnu sleeping on the

sacrificial remnants of the old world, the remainder of the cosmic sacrifice represented by the *Naga* Sesa or Ananta (the infinite). Vishnu and his avatar Krishna are portrayed as conquerors of serpents, indicating their power over waters and the potential chaos represented by the serpent principle (Leeming, 2001).

Ian Charles Harris notes the ancient Khmer empire continuity in how they patterned the land. For example, Angkorian capitals were placed on the southern side of a sacred mountain and open to the east. It was also located at the confluence of two rivers, where the male and female *Naga* were supposed to meet. Such a location would ensure fertility in every sense of the term throughout the whole kingdom. However, Harris notes that if such features did not exist, they could have been built, thus explaining the colossal man-made reservoirs we can now observe in the Siem Reap region near Angkor Wat (Harris, 2005).

There are also many local legends mentioning the *Naga*. One of them is "Phadaeng Nang Ai" ("King Phadaeng and Princess Aikham"). The story is about the Khmer Princess Arkham, who falls in love with Lao King Phadaeng. Princess Aikham's father organizes a contest, the winner of which will get his daughter's hand in marriage. During the game, a *naga* prince named Phangki falls in love with the princess and tries to win her affection by turning into a white squirrel with a bell. Phangki ends up being shot by the kingdom's hunters. With his last breath, Phangkhi asks the gods to share the meat with everyone in the kingdom and that the people who eat his meat will die like him. When the *Naga* King Suttho finds out about his son's death, he orders his soldiers to kill everyone who ate the meat. King Phadaeng tries to save Aikham but then dies and becomes a ghost king who leads a spirit army against Suttho. The epic battle stops only when the God Indra intervenes and orders them to wait for the next incarnation of the Buddha (Arne, 2009).

Other stories such as the epistolary chronicles „Saan Son Thi Khud" („The Message of Wishes") and „Saan Rak Samoenet" („The Message of Love") are, on the one hand, metaphors describing love and passion by they also convey political meanings. For example, „The Sun-Blocking Message"

portrays a giant garuda bird blocking the sun and overshadowing the moon. In this story, the Garuda represents the kingdom of Siam. On the other hand, the moon and its guardian, the Naga, stand for Laos. The story's closing line reflects the alienation of the Lao people within the Siamese empire (Arne, 2009).

The *Naga* is also an essential part of the wat (or temples) construction style in the area. In the case of the Vientiane style, the roof's edges represent different levels of Buddhist cosmology. They are decorated with dramatic *Naga* depicting the mythical sea serpent that protected the Buddha (Arne, 2009). More recently, the *Naga* was employed as a symbol of national independence.

Fig. 12 - Nagaraja Mucalinda protecting Buddha
Sculpted Sandalwood – Yangon – Burma
Personal Collection

The Independence Monument, built in the 1950s in central Phnom Penh, commemorated Cambodia's independence from the French and was designed to echo Angkorian architecture and is crowned with Khmer nagas deliberately (White, 2010). The *Naga* are also present at the Royal Palace and Silver Pagoda complex and Wat Phnom, two of the most important landmarks of Phnom Penh. Of course, the *Naga* are also present at Angkor Wat, Cambodia's foremost symbol to the outside world, a temple initially dedicated to the God Vishnu. *Nagas* are also displayed at the Bayon temple, where we can find a colossal statue of the king

Jayavarman VII (AD 1190) protected by the seven-headed *Naga*. The figure is entitled *Jaya Bot Mohania* and is displayed near the Victory gate of the Bayon temple complex (White, 2010). The Bayon temple's original purpose was to house a colossal statue of the Buddha protected by the *naga* king Mucalinda (Harris, 2005).

The Wat Phou temple in Cambodia also shows *nagas*, this time in a more negative symbolic association. The temple's central sanctuary shows images of Krishna defeating the Naga Kaliya, the God Indra riding Airavata, and Vishnu astride Garuda.

The exact symbolic origin and function of Khmer culture of certain representations of the naga-protected Buddhas are still debated among archeologists. The image was borrowed into Khmer culture in the 10th century. On the one hand, there is the story from Buddhist lore of the Nagaraja Mucalinda, a seven-headed king of the serpent gods. It is said that Mucalinda sheltered the Buddha by spreading the cobra-like hoods of his seven heads over him during a seven-day rainfall. When it stopped raining, the Buddha achieved enlightenment, and the serpent king was transformed into a young prince who honored Buddha (Roberts, 2010). This image symbolizes the fact that the Nagas are placing their powers in the service of the Buddha (Leeming, 2001). Jeremy Roberts notes that the nagas are said to guard the Buddhist scriptures in Tibetan Buddhism. In other legends, the Naga serves the Indian God Vishnu.

However, some archeologists believe that in the case of the Khmer representations, there is not enough evidence to postulate that for the Khmer, these images are representations that specifically or primarily evoke the episode in which a serpent shelters Sakyamuni during the third week following his enlightenment. Such archeologists instead postulate the theory that the fundamental concepts involve the serpent's function as a container of transformative powers and a means of transporting the soul to a heavenly realm. Beneath the *Naga,* there is a bird, which seems to be supporting the serpent. The type of representation appears to be very connected with Cambodian cultural hegemony, and we may note that it disappeared with it in the period after the thirteenth century

(Woodward, 2005). In this artistic interpretation, we may deal, as Hiram Woodward points out, with a symbolic combination of real and imaginary realms. Thus, in his view, the bird and *Naga* belong to the fantastical realm. On the other hand, the vessel in which the Buddha sits belongs to the real (Woodward, 2005).

Ian Harris also mentions the Naga in the context of symbolically linking the earthly realm to the heavens, pointing out that placing *nagas* at temple entrances symbolizes the passage from one realm to another (Harris, 2005). This interpretation would also make sense in light of Zhou Daguan's observation about the Khmer King's night coupling with a naga princess. Thus, the coupling provides the monarch with a direct daily connection to the realm of the gods.

It is worth noting that Thailand and Laos absorbed the myth of the *naga* snake representation as lord of the soil and waters from Cambodia. However, Burma, although closer to India, the origin of the *naga* image, did not absorb this tradition (Cady, 1966). Therefore, their pictures of *Naga*-protected Buddhas are to be interpreted in the key of the story of Mucalinda. Burmese legends are also full of Naga appearances.

While traveling to Yangon, the capital city of Burma, I examined Schwedagon Pagoda, one of Buddhism's most sacred sites, and noticed many representations. Upon researching their origins, I encountered the legend saying that the Naga raised from the riverbed the hill on which the sacred pagoda stands (Muller, 1918). Further up north into Burmese territory, in the area known as Bagan, I observed more *naga* representations, particularly at Ananda temple (Ananda means „Naga King" in Sanskrit), where there are numerous terra-cotta plaques covered with Naga designs.

The *Naga* is also part of the Burmese zodiac (see Fig. 4), where it is associated with Saturday, the planet Saturn and the Southwestern geographical coordinate.

It is noteworthy to observe that the Naga in China, on the other hand, had a negative symbolic connotation. The Chinese interpreted the *Naga* as an evil dragon, most often associated with evil and destruction. They were creatures who guarded fantastic treasures, raided villages, and fought with the

Garuda bird, which in China became associated with Lei Gong, the God of thunder (Roberts, 2010).

3. Garuda (Thailand, Burma, Cambodia, Laos)

In Hindu and Buddhist mythology, the Garuda is a giant species of half-bird/half-man creature. A Garuda has a man's torso and face and an eagle's wings and beak. It has large wings and sharp claws. Sax Boria in *The Mythical Zoo* places Garuda in the same category of mythical birds as the European griffin, the Arabian Roc, and the Persian Simorgh (Boria, 2001). In Hindu mythology, the Garuda is the mount of the God Vishnu, used by God to travel through the cosmos. It is a beast of unfathomable power but also wise, gentle, and respectful. It is said that its wings can create storms. The Garuda is one of the main characters of the Indian epic Mahabharata (Wee and Flores, 2017). There are also representations of the Buddha riding Garuda (Woodward, 2005). Steven Kossak and Edith Watts interpret Garuda as a solar symbol of power (Kossak and Watts, 2001). David Leeming further emphasizes this role by noting that the Garuda represents both the sun and fire. According to mythology, the Garuda is the arch-enemy of the *Naga*.

The *Bhagavata Purana* tells how the Nagas present Garuda with an offering each fortnight to protect themselves from his tendency to devour them otherwise (Leeming, 2001). This mythological relation has been transferred to literature. For example, in the literature of Laos, we can find poems that associate Naga with Laos. In contrast, the Garuda is associated with Thailand (known back then as Siam), signaling the uneasy relationship

Fig. 13 Garuda on the National Seal of Thailand

between Laos and the Siamese Empire. The Khmers of Cambodia also focused on this symbolic dichotomy in the Cambodian epic poem *Reamker,* where we find numerous instances of *garudas* fighting *nagas*. We should not forget that the Khmer Empire's downfall was partly due to invasions from the Thai kingdom of Ayutthaya; therefore, the Khmer embraced the idea of Cambodian Nagas fighting Thai Garuda birds. On the other side of the fence, the Garuda can be found everywhere in ancient Siam and modern Thailand, from bank notes (since the 13th century), government documents and official flags. The emblem of the Thai government is a frontal image of Garuda in red, adopted by King Rama VI in 1893. The connection of the Thai with the Garuda can be traced back to an ancient legend from the Indian epic Ramayana. According to the legend, Vishnu made a deal with the Garuda. In exchange for immortality, the Garuda promised to become Vishnu's mode of transport. During the Ayutthaya period, Thais believed that the king was a god who came down from the heavens like a Garuda to serve humankind. Nowadays, a Garuda flag is exhibited above royal residences to signify the king's presence. Private businesses deemed worthy are awarded by the monarchy the permission to use the Garuda symbol on merchandise. It is considered a great honor and a mark of distinction for any Thai company.

Wat Phou in Laos is another temple where we can find a lintel portraying the God Vishnu on Garuda, Krishna defeating the Naga Kaliya, and the God Indra riding his mount Airavata, the flying elephant (White, 2010). It is significant to note that the confrontation between Krishna and Kaliya occurred because the Naga insulted Vishnu by taking an offering away from Garuda, Vishnu's mount (Leeming, 2001).

Garuda representations can be found in zoomorphic form (a colossal bird) or anthropomorphic (half human, half bird) in many places, such as the throne hall of the Royal Palace of Cambodia, the roof of which is decorated with both nagas and garudas. Nowadays, the throne hall is used for welcoming foreign diplomats and coronations (Eyewitness Travel, 2011). They can also be observed within the Angkor Thom temple complex on the Terrace of the Elephants and Banteay Kdei (Citadel of the Cells). The temple of Pre Rup is also decorated with balustrades where the Garuda is represented on the back of a three-headed serpent.

Creaturi imaginare terestre, aeriene și acvatice

Modern Indonesia has the Garuda bird adapted as the national emblem. In Burma, the Garuda bird is part of the zodiac representing Sunday, the sun, and the direction of the Northeast. (See Fig. 3) The commando forces of India also have the Garuda as their main symbol. Other countries that used the image include Japan, Mongolia, Nepal, Suriname, and the Philippines.

4. Yaksha (Thailand)

Yaksha is a class of nature spirits with animal features such as wings for ears, usually benevolent but sometimes capricious. They are connected with water, fertility, trees, the forest, treasure, and wilderness. They appear in Hindu, Jain, and Buddhist texts and ancient and medieval temples in South Asia and Southeast Asia as guardian deities (Wikipedia). The sub-variant of Yaksha representation I encountered during my trips to Southeast Asia was the variant present in Thailand.

Fig. 14 - Yaksha at Wat Phra Kaew Bangkok – Thailand – Personal Archive

The first such guardian every foreign traveler encounters is the giant five-meter-tall one exhibited at Suvarnabhumi International Airport. Underlying their primary function as gatekeepers and gate guardians, in this case, literally guarding the airport gate terminal. In the international airport, twelve more Yaksha stand vigilantly, protecting the people of Thailand from evil.

They can be found guarding the entrances to the Grand Royal Palace in Thailand and various vital temples such as Wat

Creaturi imaginare terestre, aeriene și acvatice

Phra Kaew (The Temple of the Emerald Buddha), Thailand's most important Buddhist temple. The feminine gender of the Yaksha is Yakshinis, and they can also be found as temple guardians, the Yaksha on the right side and the Yakshini on the left. They are also very present in Thai folklore and Buddhist literature. They are the counterpart of what in the west we call the ogre ogresses (although more benevolent than the latter two).

David M. Lucas and Charles W. Jarrett uncover many of the Yak's symbolic significances in their research paper *The Yak of Thailand: Folk Icons Transcending Culture, Religion, and Media*. Initially, the Yak was a symbolic guardian and caretaker of the resources of the mystical forests of South Asia. Their representations are tall as to convey a sense of power.

Fig 15 - Yaksha at the Royal Grand Palace – Bangkok – Thailand –

What may be rather interesting to the foreign viewer is that in the local folklore, many people, particularly among the uneducated strata of society, believe that some of the Yaksha are real and not simply statues or representations of mythological creatures. For example, there are legends such as the one concerning the Yaksha guarding the king's Palace. The legend goes that in the past, that particular Yaksha protected the king's forest where a wizard lived. The Yaksha used to transport the wizard across a river that was on the king's property. One day, the Yaksha asked the wizard if he liked water and replied that he

didn't. The Yaksha then played a prank on the wizard and threw him in the water and started to laugh. Upset, the wizard told the Yaksha that he would guard the royal Palace from then onwards and commanded him: „Go now! Stand like a stone and never leave your post! To this day, the Yaksha stands at the gates of the Palace in payment for his disobedient act (Lucas and Jarett, 2014)." Lucas and Jarett also note there are believers making offerings to the Yaksha:

> „She approaches the Yak with head bowed, eyes to the ground. She carries a set of worship beads along with a small chain of flowers. About five feet from the base of the huge, imposing image of the Yak, she kneels. She speaks quietly toward the image but never raises her eyes (or head) to view the face or embodiment of the giant. For over five minutes, she speaks. After speaking, she puts the ring of flowers on the base of the Yak along with the beads. She backs away, never turning her back to the image before her. After she moves over 20 feet beyond the Yak, she turns and disappears into the crowd (Lucas and Jarett, 2014)."

> „The Yak can read a person's heart. The Yak knows if you mean to desecrate the temple or cause harm to worshippers. Although the Yak may appear as a statue, he can come alive if necessary. He may come upon you later as you walk in another place or sleep in your bed at night. If the Yak wants to find you, he will find you. He prevents evil from coming into the sacred place or heart. (Respondent 47) (Lucas and Jarett, 2014)"

> „My parents taught me that if I did not obey them, the Yak would come and eat me up. I believed them. I was afraid. In fact (laughing), I am still afraid. When I am walking by, I rush past the Yak if it comes to life!" (Respondent 22) (Lucas and Jarett, 2014)

Thus, we see how for many believers in that legend, the Yaksha guarding the Palace is not just a mere representation of a Yaksha; it is the genuine creature standing guard!

Lucas and Jarett conclude that taken together, the spatial configuration and formal composition of the Grand Palace

demonstrate that Siamese architecture operates as a system of signs, a culturally constructed artifact, instead of an object existing in its given nature. It is bound with the concept of the Triphum, or the three realms of existence (Heaven, earth, and the underworld). The architecture of Siam [Thailand] is infused with cosmological symbolism.

Fig. 16 - Yaksha Guardians (Foto Personal Archive)

The Yak offers symbolic spiritual protection for the worshipping folk and the temple structure itself. In the temple's symbolic and spiritual world of the temple good battles evil, and Yaksha guardians keep the evil out while permitting good to enter. (Lucas and Jarett, 2014)

The Yaksha can be convinced to help in simple requests such as guarding a sum of money, providing safety in a family journey, or saving a dying loved one. Not all Yaksha statues, however, are perceived as real. Some are, and some aren't, according to legend and the people who believe in them. Generally speaking, the Yaksha conveys the idea of stability, protection, and power. Each Yaksha is

endowed with a sword to guard the temple/palace from evildoers.

5. Kinnari (Burma, Thailand, Cambodia, Laos)

The Kinnari is another mythical hybrid creature, half-woman, half-bird. Legend says that Kinnari lives in the Himavanta forest around mount Meru, the sacred mountain of the Hindus, a forest inaccessible to ordinary humans.

Fig. 17. Kinnari Statue Royal Palace – Bangkok - Thailand

They are known for their carefree kindness, dancing, singing, and poetry, a traditional symbol of feminine beauty, grace, perfection, and accomplishment. They are known to inspire artists in this sense, like the Muses of Ancient Greece. Similarly to Christian angels, the Kinnari watch over the well-being of people in dangerous times and are innocent and harmless. In legend, they go together in pairs (kinnara is the male of the species). In the ancient Indian epic of the *Mahabharata* (*The Book of the Beginning*), the Kinnari make their symbolic nature known:

> „We are the everlasting lover and beloved. We never separate. We are eternally husband and wife; we never become mother and father. We are the lover and beloved, ever-embracing. In between us, we do not permit any third creature to demand affection. Our life is a life of perpetual pleasures. (Subodh, 2005)"

Burmese Buddhists believe that out of the 136 past animal lives of Buddha, four were kinnara. Legends of the creature can be found in Thai, Khmer, Burmese and Lao literature. Since the

creature is half human, it is considered closer to the people and interacts with humans. Due to their wings, they can move from the sacred world to that of humans.

The most famous legend, including the Kinnari, involves the poetic story of Suthon and Manora found in the original Sanskrit source *Kinnari Jataka* from the *Mahavastu* (Great Story). The story can be found in different variants in Thai, Khmer, Mon, Shan, and Burmese literary contexts. The tale centers on the Kinnari Manora and prince Suthon. The story starts with Manora having a bath in a lake belonging to the human realm. However, she is captured by a hunter who uses a magic noose belonging to a *naga* and cannot return to the sacred Himavanta forest near mount Meru. In the human realm, she meets prince Suthon, heir to the kingdom with whom she falls in love and marries. However, the two are broken up because Suthon is sent to fight a battle for the kingdom. While he is absent, a court counselor misinterprets a dream of the king and requests the sacrifice of Manora. She escapes the kingdom and returns to the sacred forest when she finds out. When Suthon finds out she left, he undergoes a perilous journey facing a series of vicissitudes and trials to the sacred grove where, as we have previously mentioned, no mortal was allowed. He reunites with Manora, and the two live happily ever after. In the story, Suthon has the status of a Bodhisatva (Buddha-to-be), and Manora represents ideal beauty described in traditional Thai format with many epithets, metaphors, and similes.

Fig. 18 – Kinnari Statue – Royal Palace – Bangkok - Thailand

The story enjoyed many translations into European languages. For example, in the German language we have

Muschelprinz und Duftended Blute: Liebesgeschichten aus Thailand, in French *Histoire de Nang Manora et histoire de Sang Thong: deux recits du Recueil des cinquante Jataka. Traduits du siamois* and in English *The Sudhana-Manohara tale in Thai: a comparative study based on two texts from the National Library, Bangkok and Wat Machimawat, Songkhla (Williams, 2020).*

There is also a Thai female folk dance, „Nora," I witnessed while traveling through southern Thailand that has a title similar to the story and reenacts scenes from the tale (similar to opera). The performers wear wings, beads, and traditional Thai headgear costumes. Dancers move their bodies and limbs in intricate ways that require years of continuous practice by the dancers to master.

6. Vietnam's 4 Sacred Mythical Animals (Dragon, Phoenix, Tortoise, and Unicorn)

The four sacred Vietnamese animals are the dragon (Long), the unicorn (Ky Lan), the tortoise (Quy), and the phoenix (Phượng Hoàng), which respectively symbolize four cardinal characteristics: power, intelligence, longevity, and nobility. All four animals appear recurrently as architectural decorations in Royal Palaces, temples, pagodas, and tombs. According to Dang Van Ban, the dragon image in Vietnam represents the people's desire to free themselves from restrictions and limitations, symbolizing human aspiration and strength (Tuan, 2013).

Fig. 19 - Imperial Dragon - Independence Palace - Ho Chi Minh City - Vietnam (Foto Personal Archive)

All four sacred animals are present in Chinese and other Asian cultures too. Due to the historical interaction and exchange between northern Asia and Vietnam, the Vietnamese versions partly share the symbolism of

its roots in the northern part of the Asian continent. Within this subchapter, I will focus more on the Vietnamese specificities and legends that mention these animals and give them meaning within a Vietnamese context and less on the Chinese symbolism that has already been analyzed in many different works.

The dragon is associated with traditionally masculine attributes, while the phoenix is with female ones. This is why Vietnamese emperors would adorn themselves with dragon symbols in the pre-colonial age while empresses with phoenixes ones. They are also part of the broader dichotomy of Yin and Yang, the phoenix being associated with feminine Yin energy while the phoenix with the masculine Yang. These are characteristics that the Vietnamese dragon share with its northern counterpart.

Particularly in Vietnam, however, the dragon is also a national symbol since it is connected with the foundational myth of the Vietnamese people as descendants of the Dragon Lord Lac Long Quan. According to the legend, the Dragon Lord is a mythical creature that historically helped the Vietnamese people in their times of need, particularly in their struggle against foreign invaders from the Chinese empire. To quote one of my earlier articles on the topic:

> „The Dragon Lord is what we may call a mythical marine „culture hero" or „civilization hero" that came from what now today is the South China Sea. According to legend, he taught the ancient people living in the Red River Delta (today Northern Vietnam) how to plant rice, wear clothes, and battle the local demons. Lac Long Quan instructed the ancient Vietnamese people to call him if they needed help. This event came to pass when the people belonging to the kingdom to the north (today's China) wanted to expand their empire to the south. The northern king came along with his army and his wife, Au Co. The southerners, who did not have a military leader then, invoked the help o the mythical Lac Long Quan. The Dragon Lord returned, and his strategy was to kidnap Au Co from the king and take her to the top of Tan Vien Mountain. The northern king retreated with his army when he could not defeat the dragon lord. Au Co fell in love with the Dragon Lord and gave birth to a sack of 100 eggs that grew up to be children. However, after some time, the couple split, and Lac Long

Quan took 50 of the children with him back into the sea while Au Co took the other 50 with her into the mountains. Those left with Au Co grew up to be the ancestors of the Hung Kings and the Vietnamese people."

Fig. 20 - Dragon Fountain - Hoi An - Vietnam
(Foto. Personal Archive)

There is thus a Vietnamese proverb saying that the Vietnamese are *con rồng cháu tiên (children of the dragon and grandchildren of the fairy). Other folk tales include that of the present UNESCO Heritage site, Ha Long Bay (Dragon Bay) which is believed to be the creation of a dragon, the mountains and hills in the bay are explained as part of the dragon that is still under water.*

Hanoi in the ancient past used to be called Thăng*Long, meaning „rising from a dragon," because of a legend stating that in 1010, a golden dragon suddenly made itself apparent near Emperor Ly Thai To's boat. The dragon thus became a symbol of nobility.*

Regarding the Vietnamese image coding and representation, the dragon with five claws was only reserved for imperial use. At the same time, the one with four feet was associated with royal dignitaries and high-ranking officials. For commoners, their dragon could only have three claws (Chonchirdsin, 2013). Symbolically the Vietnamese dragon combines features of the crocodile, snake, cat, rat, and bird.

Different dynasties have created other representations of the dragon. Thus, when trying to date an ancient artifact that bears the image of a dragon, it can be quickly done by analyzing the

specific representation characteristic of a particular dynasty.

That being said, if the dragon signifies the image of the Emperor, the phoenix (Phượng Hoàng) signifies that of the empress.

The Vietnamese phoenix is somewhat different from what we imagine a phoenix to be in the western world. In legends, it is

Fig. 21. Phoenix Decorated Box - Ho Chi Minh City Museum (Foto Personal Archive)

represented as having the neck of a snake, a swallow's breast, a tortoise's back, and a fish's tail. Its song includes all five musical notes of the pentatonic musical scale, and the feathers have five different colors: black, white, red, green, and yellow. The bird symbolizes grace, virtue, and pride. The Vietnamese phoenix, similar to the one we know of in the west, also rose from its ashes; therefore, it has a similar symbolic function of representing rebirth and regeneration. Legend has it that it hides in times of trouble and appears only in prosperous times, thus symbolizing peace as well.

The combination of the image of dragons and phoenixes represents lovers' happiness, good luck, status, and fame, the union of Yin and Yang. The combination of these two images can be observed not only in Vietnam but also in Thailand and is considered to be highly auspicious.

The tortoise (Quy) is another sacred Vietnamese animal symbolizing longevity and strength. The turtle is present in many local legends, such as the legend of the turtle god that helped King

Creaturi imaginare terestre, aeriene și acvatice

An Duong Vuong build Co Loa citadel near Hanoi. In another myth in which historical fact is blended with folklore, King Le Loi defeated the Chinese invaders in the 15th century. He gained the independence of Vietnam with the help of a sword given to him by the turtle god, a disciple of the mythical Dragon Lord, after which he returned the sword to Hoan Kiem Lake (Lake of the Restored Sword). Hoan Kiem Lake is a famous lake in the center of Hanoi where a one-hundred-year-old tortoise lived until 2016. Many in Vietnam believe that the Hoan Kiem Lake turtle that died was the incarnation of the 15th-century turtle that supposedly helped king Le Loi. The death of the turtle was dedicated a day of mourning in Hanoi. Some saw the turtle's death as a bad omen, even for the Communist Party Congress that was held in the next few days, and the Communist Party itself tried not to report on the turtle's death until after the congress. The turtle, Cu Rua (meaning great grandfather in Vietnamese), was embalmed.

Fig. 22. Vietnamese Unicorn - Ky Lan - Ho Chi Minh City Museum - Vietnam

Unfortunately, I did not have the opportunity to see the turtle since I first arrived in Vietnam one year after its death in 2017. However, I have observed the images of stone turtles within the confines of the Temple of Literature in Hanoi, Vietnam's first university, built-in 1070. There, on display, are 82 steles inscribed with the names of doctors (we would say PhDs today) who graduated from the Temple of Literature to underline the importance of learning and possessing an excellent academic record. Dr. Dang Kim notes,

> „In the early 15th century, influenced by Confucianism and its respect for teachers, the Le Dynasty built the steles to honor those with good academic records and preserve the tradition of learning to pass on to the next generation" (Tuan, 2013).

The Vietnamese unicorn (Ky Lan) is also represented differently than we are used to in western culture. In the west, we are used to the image of a white horse with one horn above its forehead. The representation of the Vietnamese unicorn varies. There are three different representations specific to other geographic regions in Vietnam.

1. – the feet and horn of a deer, dog ears, forehead of a camel, eyes of an eagle, nose of a lion, mouth of a crocodile, body of a horse, and tail of a bull.

2. – a deer with a massive horn, a tiger's mouth, a catfish's mustache, fishlike fins, and bull hooves.

3. – a dragon's head and the body of a horse.

The Ky Lan is known as Qilin in China, Kirin in Japan, Girin in Korea, and Gilen in Thailand.

It is said that the appearance of Ky Lan brings good fortune and prosperity. It is also associated with intelligence, peace, and mercy. The animal sometimes is placed at pagoda entrances as guardians fulfilling thus the role that the Naga has in Cambodia, the Yaksha in Thailand, and lions in China.

It is associated with the famous „unicorn dance" (known as Lion Dance in other Asian cultures), which is performed during the New Year Celebrations. This dance in Vietnam is dedicated to the Ky Lan. The main difference between the Unicorn and Lion Dance is that in the Vietnamese version Ong Dia, the God of the earth, comes down to dance with the unicorn. I have witnessed the Ky Lan dance on three occasions in Saigon during the New Year celebrations.

References:

Bates, R. (2008). *29 Chinese Mysteries*. Hong Kong: Tu Dragon Press.

Boria, S. (2001). *The Mythical Zoo, An Ecyclopedia of Animals in World Myth, Legend, and Literature*. California: ABC Clio.

Cady, J. (1966). *Modern Nations in Historical Perspective – Thailand,*

Burma, Laos and Cambodia. New Jersey: Prentice Hall.
Ghose, A. ed. (2010). *Eyewitness Travel, Cambodia and Laos*. New York: DK Eyewitness Travel.
Harris, I. (2005). *Cambodian Buddhism, History and Practice,* Honolulu: University of Hawaii Press.
Jacob, M.J. and Haksrea K. (2007). *Reamker (Ramakerti), Cambodian Version of the Ramayana.* London and New York: Taylor and Francis.
Lucas, M.D. and Jarrett, C.W. (2014) *The Yak of Thailand: Folk Icons Transcending Culture, Religion and Media*. În "International Journal of Humanities and Social Sciences", Vol. 8, No. 11.
Kaul, P.K. (2008). *Naga Cult and Wooden Art in India*. Delhi: Eastern Book Linkers.
Kossak, M.S and Watts, W.E. (2001). *The Art of South and Southeast Asia*, New York: The Metropolitan Museum of Art.
Otiose Minds Media. (2023). Ky Lan: The Vietnamese Unicorn. https://mythlok.com/ky-lan/
Leeming, D. (2001). *The Dictionary of Asian Mythology*, Oxford: Oxford University Press.
Roberts, Jeremy. (2010). *Chinese Mythology A to Z.* New York: Chelsea House Publications.
Ruan, X. (2007). *Allegorical Architecture – Living Myth and Architectonics in Southern China*, Honolulu: University of Hawaii Press.
Muller, W.M. (1918). *The Mythology of All Races – Volume XII, Egyptian and Indochinese*. Boston: Marshall Jones Company.
Subodh, G. (2005). *Love Stories from the Mahabharata*, transl. Pradip Bhattacharya, Indialog, New Delhi: Indialog.
Wee, L.S and Flores, P.D (2017), *Charting Thoughts – Essays on Art in Southeast Asia*, Singapore: National Gallery.
White, D. (2010). *Frommer's Cambodia*, New Jersey: Wiley Publishing.
Woodward, H. (2005). *The Art and Architecture of Thailand*, Boston: Brill.
Yang, L.AnD and Turner, A. (2005). *Handbook of Chinese Mythology*, California: ABC Clio.

Websites

Chonchirdsin, S. (2013, April 21). Mythical Creatures in Vietnamese Culture in *Asian and African Studies Blog.* https://blogs.bl.uk/asian-and-african/2016/04/mythical-creatures-in-vietnamese-culture.html#:~:text=Like%20other%20East%20and%20South,or%20tortoise%2C%20and%20the%20unicorn.
Tuan, To. (2013, July 12). Sacred Animals in Vietnamese Culture and Architecture în *Voice of Vietnam*.https://vovworld.vn/en-US/culture/sacred-animals-in-vietnamese-culture-and-

architecture-166542.vov
Williams, U.S. (2020, July 13). Suthon, and Manora: A Jewel of Thai Literature, Art and Performance, *British Library Blogs*.https://blogs.bl.uk/asian-and-african/2020/07/ suthon-and-manora-a-jewel-of-thai-literature-art-and-performance.html
Wikipedia. Yaksha. https://en.wikipedia.org/wiki/Yaksha

Documentaries:
Timeline: World History Documentaries. Angkor Wat, The Lost City of Cambodia, The City of the God Kings, Youtube, https://www.youtube.com/watch?v=KsDGDzwuQ-I&t= 1648s 20.10-21.00

≈≈≈

Niculae Liviu GHERAN is currently a researcher. In the past, he has taught courses at the Department of Foreign Languages for Specific Purposes at *Babeș-Bolyai* University. He has a PhD in Comparative Literature on the influences of 19th century symbolic geography on the 20th century negative utopias. The author has edited post-conference volumes on the topic of Monstrous Geography, published in Oxford, UK, as well as presented several papers on similar topics at conferences in the United Kingdom, the Czech Republic and Romania.

ȚAPUL – PROIECȚIE A DOUĂ FAȚETE ALE ARHETIPULUI RĂULUI: AZAZEL ȘI SATAN

THE GOAT – MANIFEST PROJECTION OF TWO FACETS OF THE ARCHETYPE OF EVIL: AZAZEL AND SATAN

Petru Adrian DANCIU
Center for the Research or the Imaginary *Speculum*
1 Decembrie 1918 University of Alba Iulia, Romania

Email: office.gnostic@gmail.com

Abstract:
Considered an unclean animal in Jewish monotheism, the goat's demonological history begins for the Jews with the establishment of the Yom Kippur holiday and ends with the Witches' Sabbath, intentionally associated with the Jewish Sabbath. Beyond the Christian terrors projected as a shadow over the Jewish people, we are dealing with a continuity of an intention whose permanence had to be ensured. From a demonological point of view, evil had to survive by the constant imposition of an "inverted" monotheism, in what we might call the "understanding" of Good and Evil for this world. From the biblical verses: "Aaron shall cast lots for the two goats: one lot for the Lord and one lot for Azazel" (Leviticus, 16, 8), to the at least curious expression of Jesus: "Render to Caesar what is Caesar's, and to God what is God's!" (Matthew 22, 21), it is only one step to ascertain the still active belief in monotheism, from the heart of Judaism of the first century. Thus, the presence of the impure in the goat of Azazel, will continue with the image of Caesar associated with the evil angel Samael or "God's poison", passing through the ages, in Christianity in the sabbatical rite of the witches. One constant remains: the constant antagonism against the Jewish people.
Keywords: goat; monotheism; Jewish and Christian beliefs; Azazel and Satan.

Doi țapi sau iezi (referindu-ne la *Levitic*, 16, 5, din volumul - *Septuaginta. Geneza. Exodul. Levitircul. Numeri.*

Deuteronomul) devin protagoniștii multiplelor analize care, departe de a ajunge la un numitor comun, fragmentează în și mai multe părți o „schemă arhetipală" menită să mențină echilibrul dintre realitatea și iluzia lumii materiale. Indiferent dacă, în acest caz, se poate evidenția, *in extremis*, un dualism aplicat magic ori un monotelism/ monoteism ritualic, din perspectiva noastră, nu separat, ci împreună, toate aceste variante sunt valabile ca părți ale construcției unei viziuni magico-religioase firești pentru un iudaism aflat literalmente în construcție. Facem aici referire la o realitate, posibilă doar în procesul dificil de monoteizare a idolatriei unor triburi aflate la mare distanță de devenirea lor ca națiune. Or, tot ceea ce ne precede, în acest caz, se află cu mult peste ceea ce am putea recupera altfel decât apelând la constructele imaginarului, nu ar trebui judecat reductiv, în termenii aleși, în funcție de tipul de filosofie, credințe religioase sau religia căreia îi aparținem, ci, mai degrabă, *acceptând întregul* atât cât îl putem cuprinde și, implicit, ordona detașați, dacă se poate, până la despărțire chiar de unele dintre modelele științifice moștenite.

În esență, indiferent de sursele scripturistice și de traduceri, textul biblic al cărții *Leviticului* (cap. 16) ne spune că nicio creatură, în afară de Yahweh, nu este *inițiatorul* acestui ritual. YHWH își comunică voia lui Aaron, prin intermediul lui Moise, dreptul preot căruia tocmai i-au murit cei *doi* fii eretici ce au adus înaintea lui YHWH „foc străin" (16, 1, v. 10, 1-3). I se cere lui Aaron să aducă la *ușa* (în fața *pragului*) Cortului întâlnirii/ mărturiei *doi* țapi sau iezi tineri. Tot YHWH se va impune arogându-și dreptul de a-Și alege jertfa, Aaron fiind doar „mâna" ce va arunca *sorții* – cel mai probabil pietrele Urim și Turim[1] –, semn că întreg procesul spiritual ocult și religios

[1] v. *Septuaginta*: 373, nota la 16, 8. Este clar că termenul face referire la un obiect înzestrat cu funcție divinatorie: împlinirea voii lui YHWH. În ebr. *gōrāl* – „piatră mică", sorțul poate suferi interpretarea ezoterică a prezenței înțelepciunii curatei voințe divine (v. *Matei*, 10, 16) prin Mesiah, în ignoratul hylic. În El, mulțumită naturii Sale divino-umane, sorții converg într-o unică putere (v. *Matei*, 28, 18) subestimată de Arhonții acestei lumi: „piatra pe care au lepădat-o zidarii" (*Matei*, 21, 42-46), cu un dublu rol, de *a clădi* și de *a spulbera*, de data aceasta, aplicat asupra unei singure persoane, cu *sorții* din cartea *Leviticului*. Funcția Sa „dualistă" o regăsim și în alte contexte (v. *Ioan*, 14, 27 vs. *Matei*, 10, 34), ea având un unic scop: de a „împlini Legea" (*Matei*, 5, 17-19)/ voia lui YHWH. Revenind la sorții pentru Azazel, se credea că pietrele „erau puse într-un fel de recipient și

depășea capacitatea de înțelegere a „casei lui Aaron”.

Despre o cunoaștere de tip ezoteric putem vorbi doar în momentul în care o intenție divină, devenită act explicit[2], ajunge să fie ocultat, pe de-o parte, prin rolul mantic al aruncării sorților, dar, și mai important, prin gnoza teoretică și practică care duce inevitabil spre o complexă înțelegere de tip hermeneutic. Ea poate fi redusă la ideea că binele și răul coexistă aproape pașnic în această lume, câtă vreme, în mentalul religios al „monoteismului” primar iudaic, cel din urmă se supune celui dintâi. Cel puțin liturgic, totul coexistă într-o regulă cultică a echilibrului, prin mulțumirea părților și reducerea conflictului, pentru ca poporul evreu să treacă cât mai puțin vătămat peste încercarea exodului și așezarea cu bine în teritoriul promis[3].

YHWH *vorbește* transmițându-și *mesajul* sau *voința divină alesului* Său, *actant uman semi-divin*, Moise, dovedit drept *intermediarul* sau *profetul* lui YHWH. Rolul său este acela de a-l „traduce” sau „prelucra”, pentru ca mai apoi să-l re-transmită în termenii înțelegerii umane, ca masaj *divino-uman*, unui terț sau *executant, marelui preot* sau *actantul uman cultic*, Aaron. În fine, cel din urmă va fi capabil de a-i oferi *consistență* prin *transformarea voinței divine* în rit, acceptat atât de YHWH, cât și de Azazel. Prin urmare, nu ne îndoim de existența unui mesaj de tip *ezoteric*, plecând chiar de la aspectul aplicat

---

inscripționate „pentru Domnul” și „pentru Azazel” (despre o astfel de inscripționare v. *Zaharia*, 3, 9 – n.a.). Recipientul era apoi scuturat în fața celor doi țapi: prima piatră ieșită pecetluia destinul țapului asupra căruia a căzut” (*Biblia*, 2019: 429-430, n. 16: 20). În fine, după „*Mișna*, decideau sorții prin două bastoane de aur sau de argint pe care scria: *pentru Iahve; pentru Azazel*” (Georgescu, 1934: 10, n. 5)

[2] Adică ezoteric, atunci când o poruncă este transmisă/ revelată *direct* unui singur om, de unde ulterior, rolul important al tradiției/ hermeneutice, cu efect practic în transformarea/ adaptarea sacrului (aici intervine aspectul mantic/ magico-religios) pentru profan, adică transformarea acestei porunci în rit aplicat/ exoteric pentru tipologia spirituală a momentului.

[3] De o tactică asemănătoare s-a folosit YHWH și după nașterea lui Mesia, când, pentru a-l salva pe pruncul Iisus de la o moarte sigură, trimite magii în țara lor pe o altă rută decât aceea pe care au venit (v. *Matei*, 2, 12). Faptul că în procesul sensibil de mântuire a unui popor sau chiar a lumii Dumnezeu are o abordare pe care am putea-o defini ca „vicleană” în fața forțelor oponente, nu îi diminuează atotputernicia, ci o dovedesc.

ritualic („văzut") al mesajului divin, care vizează în special *coexistența, după reguli bine stabilite, a binelui și răului* în *relația acestora cu evreii*[4]. Mai mult decât evident devine mesajul *exoteric* afirmat cultic printr-o reală protecție divină, cu efect direct în apariția și dezvoltarea unei morale monoteiste în religiozitatea politeistă a poporului evreu.

Aspectul hermeneutic al interpretării mesajului divin funcționează precum „granița" dintre abordarea ezoterică. Hermeneutica face posibilă interceptarea miraculosului ca religios și, implicit, transforarea mesajului religios în cult. Cu riscul de a rata înțelegerea ezoterică, vom începe de la perspectiva exoterică.

1. Cunoașterea de tip exoteric

În funcție de *cheia lecturii*, textul biblic ni se descoperă din mai multe perspective; cea mai comună este exegeza construită pe realitatea ritualică sau exoterismul cultic, urmând funcția directoare a punerii în practică (exterior – comunitar și interior – personal) a poruncii divine. Caracterul exterior sau *vizibil* se evidențiază prin *alegerea* animalelor de jertfă (*Levitic*, 16, 7-8), prin *punerea mâinilor* (16, 20, 21), urmând ca unul dintre ele să fie sacrificat, celălalt, condus[5] de „un bărbat anume rânduit" (16, 21, 26) și eliberat (16, 10) sau ucis în pustiu. Caracterul interior sau „discret" al ritului exoteric este dat de relația spirituală sau conexiunile *invizibil* dintre YHWH (actantul divin „primitor"), Aaron (actantul uman „conductor"), prin intermediul căruia se va mijloci transferul păcatelor casei

---

[4] Coexistența explicitată sub forma unui „dualism moderat", unde Binele, respectiv YHWH, ocupă funcția de titular, la distanță mare de perspectiva unui monoteism absolut, se poate observa cu ușurință în cel puțin două exemple oferite de Vechiul Testament: cazul dreptului Iov (1, 6-12) și al profetului Zaharia (3, 1-3).

[5] Evident că adausurile la rit nu s-au lăsat așteptate. Spre exemplu, „după *Mișna*, țapul era supus unui întreg supliciu: după tragerea la sorț, animalul era însemnat cu un șnur roșu (*M. Yoma*, 4: 2; 6: 6); apoi țapul era mânat în pustiu, iar pe drumul afară din cetatea Ierusalimului, compus din zece stații (număr negativ ce trimite la cele zece plăgi, cum mai târziu va fi dezvoltat de mistica cabalistică a secolului al XIII-lea d.Hr. în modelul „pe invers" al Arbore Sefirotic al răului absolut, descris de Goetschel (Goetschel, 1992: 89) și Lévi, (Lévi, 1994a: 204), era scuipat, bătut și înțepat, i se smulgea părul și era blestemat („Ia-[ne păcatele asupra ta] și du-te!" (*M Yoma*, 6: 4; *Ep. lui Barnaba* 7; Tertulian, *Împotriva lui Marcion*, 3.7.7)" (*Biblia,* 2019: 430).

lui Israel în țapul („recipient" viu al păcatelor) dus în pustiu de un om *însărcinat* (*Vulgata* traduce prin lat.: *emmisarius* – „cel trimis")[6], cu această misiune îngerului rău, Azazel (actantul divin „consumator de păcate"[7]).

Dincolo de abordarea antropo-imagologică a lui René Girard unde ritul este privit ca „reluarea mimetică a crizelor mimetice în spiritul unei cooperări religioase și sociale" (Girard, 2000: 182), trecând și prin perspectiva psihologiei abisale junghiene, conform căreia YHWH și Azazel se contopesc manifestându-se într-o singură „entitate": *Spiritus phantasticus*, o „entitate", *țapul*, în cazul nostru este capabil de a uni „în sine contrariile și, de aceea, el coboară în natura instinctuală până la animalic, unde devine instinct și stimulează pofte demonice" (Jung, 2004: 123). Conlucrarea, înțeleasă ca pact, încălcare, conflict și pace, este inevitabilă între contrariile înțelese moral ca Bine și Rău, aflate în dispută pentru supremația asupra lumii create. Sunt aspecte care pot fi diferențiate doar *ritualic* prin ceea ce noi numim: *sacrul profan*[8]. Atunci când ritul este oprit, valorile care indică diferențele și asemănările se amestecă

---

[6] Ceremonialul s-ar fi derulat în felul următor: „era trimis țapul cu însoțitorul lui cale de 12 mile romane (18 km), cale care era împărțită în zece secțiuni, unde se aduce hrană pentru cei ce conduceau țapul, căci veneau și preoți și laici cu ei, până la o prăpastie, unde-l repezeau" (Georgescu, 1934: 10, n. 5). La fel, din alte surse aflăm că animalul era dus, „în cele din urmă, într-un loc numit Bet Hadudu sau Bet Haduri (...), [unde – n.a.] țapul era aruncat într-o prăpastie. În *Ep. lui Barnaba*, 7: 8, se precizează că lâna țapului era recuperată și, însângerată, era atârnată de un mărăcine" (*Biblia,* 2019: 430-431). Subiectul ar merita dezvoltat, dar nu o vom face, pentru că ne-am depărta prea mult de subiectul nostru, menționând doar contextul biblic în care simbolul mărăcinelui este valorificat în relație cu blestemul pământului din *Geneză*, 3, 18.

[7] Pentru Origen, „mâncătorul de păcate", Cel care le consumă prin focul Său divin, este însuși Iisus Hristos, la fel cum moartea îi înghite pe cei ce rămân în păcat (v. Origen, 2006: 179, 181). Păcatul și virtutea sunt hrană pentru cei care le generează. Astfel, orice om are în el o hrană și, „dacă este rău și scoate rele, oferă aproapelui său hrană necurată" (Origen, 2006: 289). El subliniază efectul negativ nu doar al producerii, ci și al contaminării, de unde importanța ritualică a întoarcerii păcatelor actantului spiritual, considerat principalul vinovat pentru contaminarea în masă a lui Israel.

[8] Sintagmă prin care înțelegem transformarea prin intervenția ciclică a ritului a experiențelor tari ale întâlnirii sacrului. Sacrul profan nu este altceva decât o rescriere în schemă liturgică a ceea ce altfel ar rămâne doar expresie vie a unor experiențe, până la urmă, personale.

pentru a sucomba în haosul survenit în relația sacrului cu profanul și, inversând polii valorilor, binele va fi perceput ca rău, iar răul, drept bine.

Perspectiva *liturgică*, conectată la caracterul interior (moral), „discret", al ritului exoteric, presupune implicarea emoțională a israeliților în ritualul „lepădării" de păcate. Mai târziu, în creștinismul primar, vom întâlni o variantă publică a lepădării de păcate, la care s-a renunțat din motive lesne de înțeles. Aceasta va fi înlocuită cu „Taina spovedaniei", o variantă „stilizată" a ritului veterotestamentar. Esența lui s-a păstrat: păcatul recunoscut se întoarce la cel care l-a produs sau, parafrazându-i pe Sfinții Părinți, îi „rușinează pe diavoli". Cu toate că spovedania cuprinde și *patimile*, toate aspectele amintite au în vedere, în special, *sursa* păcatului: demonul. Evreii făceau o diferență între *patimile* sau păcatele înrădăcinate (*Levitic*, 16, 11), de zi cu zi (sau izbucnirile inconștientului personal) și *ispitele acceptate* (16, 20), venite din afară sub forma *gândurilor* (sau asaltul inconștientului colectiv), capabile chiar de „a poseda" sinele, teorie acceptată și de creștinii primelor secole (Danciu, 2016).

Participarea întregii comunități la ritual este coagulată în jurul noțiunii de vină. Tot ritul o introduce și pe aceea de ispășire, identică cu *certitudinea* reabilitării. Ar putea fi aceasta o reminiscență protestantă a iertării/ mântuirii prin mărturisire și credință. În fine, oricât de optimistă ar fi hermeneutica noastră, excludem din „cheia" noastră de interpretare orice asociere a ritului țapului ispășitor cu exegezele creștine. Nu Hristos[9] sau Barnaba erau personajele vizate cu mii de ani înainte de a se pune în discuție un canon complet al cărților *Torei*, cu atât mai puțin al Noului Testament, ci doar două entități explicite ale căror nume apar în *Levitic*: YHWH și

[9] Începând cu Barnaba, continuând cu Tertulian, Chiril al Alexandriei sau Augustin (și lista poate continua), s-a încetățenit tradiția acestei asocieri (Georgescu, 1934: 11-12), nefericite, din punctul nostru de vedere, prin forțarea limitelor interpretative, pe de-o parte, din dorința de a evita acuzația că evreii ar fi avut aprobarea cultului monoteist de a aduce jertfă demonilor, iar, pe de alta, de a prefigura jertfa Purtătorului, încărcat cu păcatele poporului drept măritor creștin, care se lasă dus spre sacrificiu ca un miel spre tăiere (v. *Isaia*, 53, 7).

Azazel[10]. Țapul nu putea fi privit ca o pre-închipuire avatarică a unui terț personaj, Hristos, chiar dacă este de presupus că evreii aveau cunoștință de profeția sau „protoevanghelia" din cartea *Facerii*, cum mai este numită în tradiția creștină. Țapul nu este, nici pe departe, un avatar *virtual* pentru Logosul ce nu primise încă trup (vor mai trece mii de ani până la timpul actului chenotic al întrupării), cu atât mai mult că animalul era *practic* încărcat, prin punerea mâinilor, cu păcatele poporului, imposibil de neantizat de o „ipoteză divină" (sau *profeție*) atât de depărtată în manifestarea ei în act.

Aspectul exoteric al „împăcării părților" din relația dualistă YHWH – Azazel este greu de contestat[11]. De parcă o sursă primordială le este comună ambilor, o singură specie de animal face obiectul unui dublu sacrificiu, cu toate că, prin rit, se forțează o despărțire a „gemelarilor" într-un model dualist în prezența a două *entități* antagonice. Ceea ce rezervă înclinația spre o religiozitate de tip monoteist în fața unui dualismului extrem este atașamentul lui YHWH față de triburile viitorului popor al lui Israel. Odată receptat ca Dumnezeu tribal, El va înclina balanța spre un tip de monism acceptabil din punct de vedere teologic prin absorbția atributului teologic de creator, ca efect al învingerii zeilor Egiptului. În acest context, *țapul* devine un animal *pur* din punct de vedere ritualic. Faptul că Inițiatorul jertfei este YHWH poate fi privit ca un gest al superiorității divine, dar și o *parțială coabitare cultică* (Danciu, 2021: 105) „de nevoie" alături de îngerul rău Azazel, a cărui bogată istorie o vom ignora în cercetarea de față[12].

---

[10] Mai mult sau mai puțina aparenta nuanță a antipozilor gemelari se va repeta într-un viitor timp eonic, când lui Mesia i se va opune îngerul rău, Samael (Sherbok, 2000: 214-215).

[11] Treptat, iudaismul a învățat că, pentru a se menține pe filiera monoteistă, ar trebui să subclaseze expresiile dualiste ale teologiei. Astfel, antagonismul bine/ rău se manifestă sub atotputernicia lui YHWH pe treapta inferioară a creaturilor spirituale, în conflictul aparent permanent între înger și demon; lucru evident în Cabala iudaică unde-l întâlnim pe credincios flancat, pe tot parcursul vieții, de doi îngeri (Iankl, 2021: 116-117) , unul bun (în dreapta) și altul rău (în stânga). Mai grav este atunci când, aflat sub păcat (v. *Psalmul*, 109, 6) ori acuzat direct în fața lui YHWH, Satan, „pârâșul fraților noștri" (*Apocalipsa*, 12, 10), *se mută în partea dreaptă*, ca în „cazul" profetului Zaharia (v. *Zaharia*, 3, 1).

[12] Vom spune doar că personalitatea insolită a îngerului rău Azazel, pentru a fi înțeleasă în relația sa cu YHWH, trebuie contextualizată atât din perspectiva

Creaturi imaginare terestre, aeriene și acvatice

Ritul țapului ispășitor corespunde stării pre-monoteiste a spiritualității iudaice. În teologia monismului iudaic găsim un Dumnezeu/ Elohim creator, dar nerevelat ca YHWH (*Exod*, 3, 14) unui popor anume până la momentul inițierii „exodului" prin actantul său uman, Moise, aspect care se identifică, pe de-o parte, cu afirmarea de Sine și intrarea în conflict deschis cu zeii egipteni, după cum, pe de alta, cu oficializarea antisemitismului, criză inițiată de persecuția deschisă a populației majoritare. Mai veche decât tipul de religiozitate propusă de Moise este solida tradiție enohiană capabilă de a-și continua drumul alături de monoteismul yahwist instituționalizat, începând cu sincretismul capitolului șase din cartea *Facerii*, certificat de Iisus (1 *Petru*, 3, 19-20) și reafirmat de autorul *Apocalipsei* (9, 14).

Toate acestea sunt extensii peste timp ale tradiției enohiene. În scrierile lui Enoh sunt amintite numele celor douăzeci de îngeri răi, Azazel fiind unul dintre acești conducători. Pentru că nu există nicio mirare a evreilor din timpul lui Moise cu privire la menționarea numelui și introducerea lui în cult, concluzionăm că, până la acel moment, nu a existat niciun dezacord între enohianism și tânărul monoteism mozaic, implicit lipsit de o construcție teologică, capabilă să impună monoteismul la nivelul mentalului religios iudaic. Rezultă o perspectivă demonologică sincretică concretizată în prezența unui Dumnezeu (YHWH – Elohim) care s-a folosit de un înger rău pentru a ucide pe întâii născuți ai egiptenilor și care, mai apoi, a trebui „să-l răsplătească" pentru serviciul său. Modelul religios nu trebuie să ne mire, fiind inspirat de contractul social între oameni. Este evident că numele „îngerului Domnului" era cunoscut de evreii timpului lui Aaron: Azazel. Primirea în cult a unui înger rău nu poate fi interpretată altfel decât ca o recunoaștere a ajutorului oferit

---

tradiției enohiene, cât și printr-o conjunctură nefericită pentru egipteni. În tradiția enohiană, mai veche decât cea mozaică, Azazel este un important actant spiritual angelic, răzvrătit împotriva poruncii divine de a nu interacționa cu oamenii. Pentru că YHWH nu poate face răul, împotriva lui Faraon își va folosi „îngerul Său" (rău), cine altul decât Azazel, față de care se va simți, pentru o lungă perioadă de timp, legat. Cum altfel se poate explica implicarea sa cultică în viitorul construct cultic al iudaismului timpuriu? Aceasta nu mai este, însă, preocuparea exoterismului, ci a ezoterismului asupra căruia vom insista în cele ce urmează.

unui Dumnezeu care, cu toate că dorește să-și impună supremația asupra zeilor Egiptului (*Exod*, 12, 29-36[13]), *nu poate*[14] înfăptui *răul în mod direct,* așa că o face printr-un terț, după cum o va dovedi ulterior Pavel, ultimul apostol al lui Hristos.

În exoterismul monist, țapul se transformă într-un „recipient animat" pentru păcatele lui Israel[15]. Pentru că sunt produse, impuse (de îngerii răi), acceptate și însușite în vitalitatea entităților create (oamenii), prin consecințele lor, faptele rele sunt la fel de *vii* precum entitățile care le înfăptuiesc. Se credea că întoarcerea păcatelor la cei care le-au generat era posibilă print-un procedeu de *transfer*. Aici intervine prezența fizică a *animalul-vas* capabil, prin alegere (proces identic cu consacrarea) divină de a primi și transporta păcatele poporului. Țapul *nu este o jertfă* (*Levitic,* 16, 10) adusă lui Azazel, ci doar un recipient cu o hrană pe care îngerul rău urmează să o consume. Practic, i se returnează intențiile, care, odată acceptate ca ispite, se „materializează" în păcate. Acest „mixt" de energie a viului, contaminată cu rău și „extrasă" prin punerea mâinilor Marelui Preot, este consumată de Azazel, împreună cu o parte din energia contaminată a viului din care au fost. Din punct de vedere demonologic, avem aici poate primul și cel mai elocvent exemplu de ritualizare religioasă a „loviturii întoarse", atât de răspândită în practica magică.

2. Cunoașterea de tip ezoteric

Încă din secolul al II-lea creștin, Origen *moștenea credința într-o cunoaștere de tip ezoteric*, cel puțin pentru tradiția veterotestamentară, de vreme ce afirma că „există și lege

---

[13] Sunt câteva „variațiuni" cu privire la identitatea făptuitorului. Pentru a evidenția atotputernicia divină s-au impus versetele din *Exod*, 12. Pentru a o nuanța, vezi *Psalmul*, 78 (77), 49, unde locul lui YHWH este luat de îngerii nimicitori. Cel mai clar, identitatea actantului divin ne este oferită în epistola către *Evrei* (11, 28) de autorul ei, Pavel, un continuator fidel al curentului enohian (v. 2, 2-3) din iudaism în creștinism.

[14] Motivul: dogmatizarea ulterioară, după stabilizarea cultului, a atributelor divine, fapt care contrapune dreptății, dragostea divină manifestată față de toate creaturile.

[15] Origen va duce mai departe ideea, interpretând-o „duhovnicește"/ simbolic prin punerea imaginii animalului în relație cu *chipul* omului *denaturat de păcat* și stăpânit de depravare, care primește imaginea/ „icoana" (varianta satanizată: Baphomet, fig. 4-5) țapului (Origen, 1982: 92-93).

care se dă doar lui Moise, și astfel nici Aaron să nu se facă părtaș acestei legi" (Origen, 2006: 171)[16]. Cert este că această „moștenire" i-a fost insuflată chiar de mediul puternic, polimorf spiritualizat al neo-platonismului și gnosticismului iudaizat al Alexandriei (Bigg, 2008: 127-278). Se presupune că această tradiție nu a dispărut, salvându-se în sistemele religioase care au supraviețuit marii crize a spiritualității antice. Un cercetător al misticii/ cabalei iudaice întărește presupunerea noastră afirmând că „spiritualitatea mistică universală a copiilor lui Abraham este o moștenire puternică, prețioasă și puțin cunoscută, din „firul" căreia sunt „țesute" religiile iudaică, creștină..." (Feldman, 2020: 29), chiar dacă astăzi, „puțini evrei iau în serios ideea că, în practică, religia străbunilor lor din deșert ar fi putut să difere radical de iudaismul rabinic" (Feldman, 2020: 33). Monoteismul sau, mai degrabă, monismul „Maestrului Abraham nu a însemnat, pur și simplu, că există un singur Dumnezeu, ci mai degrabă că *numai Sursa Divină există*. Prin urmare, mistica primilor evrei s-a concentrat, probabil, pe universalitatea și omniprezența Sursei Divine în toate ființele, din toate planurile de existență" (Feldman, 2020: 35). O astfel de *învățătură*, venită din monism și aparent incompatibilă cu monoteismul cultului actual, va face subiectul constructului spiritual secret: *Tradiția ezoterică* sau *Qabbalah*[17].

Pe scurt, din *Zohar* deducem că „răul, păcatul și personificarea lor, demonii, sunt numiți *kelifot*, adică învelișuri, acoperiri, coji, forme exterioare ale tuturor lucrurilor existente" (Abelson, 2006: 119-120). Această contaminare masivă cu răul, care „pătrunde peste tot" (Abelson, 2006: 159), este una a *iluziei*[18] și privește aproape tot ceea ce este YHWH a creat. Ea ar fi provocată

---

[16] Mai mult decât atât, nici nu putea fi altfel, însuși creștinismul este fundamental ezoteric, cât timp „căpeteniile acestui veac" cu toate că știau de protoevanghelie nu aveau *cunoștința* actului chenotic (v. 1 *Corinteni*, 2, 6-8); (Origen, 2006*:* 147). Odată creat „precedentul", efectul unei continue tradiții ezoterice depășește granițele iudaismului, trecând în creștinism: „Dar știu că există și alte dogme în Biserică, mai secrete, la care nu le e permis să ajungă nici măcar preoților" (Origen, 2006*:* 147).

[17] În Europa Evului Mediu (secolul al XII-lea), termenul primește sensul ezoteric astăzi prin școala lui Isaac cel Orb (v. Goetschel, 1992: 5).

[18] Din care omul se poate trezi doar atunci când *atinge atributul de neființă*, când recunoaște, privind *în sine* și nu în afară, „că nu există, (că – n.n.) el nu este nimic până când Dumnezeu îi acordă atenție" (Sherbok, 2000: 230).

de „contractul" (*tsimitsum*) din Sinele Divinității pentru „a face loc" viitoarei creații. Pentru că este imposibil de cuantificat, acest spațiu „golit" de divin poate fi înțeles ca „infinit"[19], unde, ca primă ființare, este întunericul (Danciu, 2015) „tradus" în creat drept haosul primordial și răul, după contaminarea cu ordinea sau creația divină. Cu alte cuvinte, răul nu ar fi altceva decât expresia imperfecțiunii creației, închipuită simbolic de gândirea cabalistă ca *spargere a vaselor*[20], nimic mai mult decât o încercare de absolvire a Creatorului de vina unei creații „bune" sau „bune foarte" (v. *Geneză*, 1, 12, 18, 31), dusă până aproape de perfecțiune, dar nu perfectă. De vină ar fi materia, inițial un construct echilibrat, real pentru păcătoși, iluzoriu pentru drepți, amestec de întuneric și lumină. Un actant exterior ei, contaminat cu liberul arbitru, și-a arogat *dreptul* de a se opune Creatorului până într-acolo, încât își insinuează prezența în Rai, printre îngerii lui Dumnezeu (v. *Iov*, 2, 1). Răul devine expresia detașării treptate de YHWH, pornind de la răzvrătire și mergând până la sinuciderea ființei în „întunericul cel de dinafară". Până la finalizarea acestui proces, răul viu (demonii și îngerii răi) este lipsit de *mana* sau materia spirituală luminoasă și hrănitoare, motiv pentru care toți se află într-o continuă foame. O pot însă procura în măsura în care omul consimte, cu voie sau fără voie[21], păcatul, o variantă distorsionată prin contaminare a luminii din viul uman.

Vom încerca să înțelegem cum poate intra în relație cu

---

[19] A nu se confunda cu *Nenumitul, Nerecognoscibilul și Nedeslușibilul* „care se sustrage oricărei înțelegeri omenești în manifestarea Ființei Sale, în cele zece puteri... prin care El se manifestă în cadrul Creației și în actul de creație" (Scholem, 2000: 95, 127).

[20] Spargerea vaselor „a constituit o revoltă a acestor diferite elemente, un refuz de a participa la procesul de creație" (Sherbok, 2000: 41). Refuzul aduce ca pedeapsă privarea lor de hrana sau lumina divină. Din acest motiv, „pentru Lauria, răul este opus existenței și, în consecință, incapabil să existe prin propriile puteri, fiind obligat să-și extragă forța spirituală din lumina divină" (Sherbok, 2000: 41), manifestată doar în cele create. Lipsa de existență a răului (în sine ca substanță reală) o vom înțelege ca pe *incapacitatea* de *a se manifesta* fără suportul hrănitor al luminii pe care o poate consuma doar contaminată de păcat/ iluzie.

[21] *Zoharul* amintește de „plăcerile pe care și le îngăduie oamenii în timpul somnului [care - n.n.] dau naștere la o mulțime de demoni" (Sherbok, 2000: 31, 156-157). „În acest context, răul este înțeles ca un produs vast al unui proces organic" (Sherbok, 2000: 31), aproape imposibil de controlat de om, motiv pentru care există astfel de rituri de curățire prin umplerea unui „vas" cu păcate. Creștinismul va găsi o altă soluție: smerenia.

teoriile de mai sus ritul țapului ispășitor. Este greu de crezut că evreii de tipul lui Aaron le aveau deja dezvoltate în variante atât de sofisticate. Totuși, exceptând variațiunile pe tema creației și a originii răului, monismul lui Aaron și cel extras de noi din Cabala este aproape identic. Este clar că, din perspectivă demonologică, pentru a exista ca manifest în *această lume*, răul trebuie să *contamineze* și să se *hrănească cu energia viului*, convertită în păcat, boală, posesiune demonică și moarte. Conform Cabalei, nimic din ceea ce este viu nu există fără să fie purtat sau colectat într-un trup/ vas. Spargerea vasului este identificată cu moartea, pentru că eliberează energia sau lumina deținută, iar cioburile nu mai pot fi lipite la loc, de unde și lipsa credinței în învierea morților. Vom duce interpretarea și mai departe, adăugând că, metaforic sau nu, aceste vase suntem noi. În principiu, dacă această cantitate de lumină sau energie este păstrată și fructificată în sens pozitiv de *suflarea de viață* aflată în vas, ea o va ajuta să ajungă, la finalul vieții pământești, „în sânul lui Avraam" (v. *Luca*, 16, 22). Dacă nu, ambele vor fi consumate treptat (cât timp se află în corp, doar energia vitală prin intermediul gândurilor și a faptelor păcătoase) și total într-o atemporalitate infernală de foamea entităților mai sus amintite. Câtă vreme energia contaminată va ajunge ca hrană îngerului rău, teoria dezvoltată aici poate fi aplicată și în cazul „vasului"/ țapului plin de păcate, pregătit pentru îngerul rău, Azazel. Ritul, așa cum este expus în cea de-a treia carte a Torei, nu vorbește despre uciderea țapului, ci doar de eliberarea sau izgonirea lui (v. *Leviticul*, 16, 22), semn că, cel puțin inițial, se credea că îngerul este cel care „simte" păcatele și sparge vasul pentru a le va devora[22]. El risca să-l contamineze pe omul ales să-l ducă în pustiu, motiv pentru care, preventiv, era privit ca impur, considerat curat abia după ce-și spăla hainele și-și scălda trupul în apă. Abia după îndeplinirea acestor sarcini, îi era permis să intre iarăși în tabără (v. *Leviticul*, 16, 26).

Cum deja se cunoaște, conceptul de *punere a mâinilor* nu este caracteristic doar practicilor ritualice iudaice, ci întregii lumi greco-romane (Tipei, 2002: 137-162) și, evident, semite, motiv

[22] Nu putem decât să presupunem că aproape imediat după ce poporul s-a stabilit în teritoriul promis, uciderea intenționată a animalului s-a impus ca metodă de precauție din două motive: 1. posibilitatea ca animalul să se întoarcă; 2. exista riscul major să fie găsit de un evreu și, în ambele cazuri, ritul să eșueze lamentabil.

pentru care o rememorare a conceptelor și momentelor ritualice ale gestului la evrei este inutilă. În esență, punerea mâinilor se reduce la ideea de *transfer*, act contextualizat în funcție de rit: binecuvântare, vindecare, consacrare (leviților) ori aplicare a unei sentințe împotriva hulitorilor, jertfirea anumitor animale și, evident, ritualul din Ziua Ispășirii. Punct culminant al ceremoniei zilei de Yom Kippur se concretizează în actul de *transfer al păcatelor* prin gestul de punere a mâinilor pe capul țapului destinat lui Azazel și reprezintă o „rupere de nivel" prin faptul că acesta este *singurul dar autorizat cultic* adresat nu unui idol, ci unei entități spirituale reale, indiferent de titulatura ulterioară, de înger rău sau demon. Cartea *Levitic* evită a-l numi, semn că statutul său de „anti-Dumnezeu" era deja cunoscut. Din această perspectivă, Azazel ar putea fi interpretat din perspectivă demonologică drept „înainte mergătorul" lui Antihrist. În fine, gestul punerii mâinilor (v. *Levitic*, 16, 21) e „singurul caz în care transferul de păcate este menționat explicit în legătură cu punerea mâinilor în contextul jertfelor. Textul accentuează faptul că în acest ritual trebuie puse ambele mâini și aceasta este cheia pentru înțelegerea rolului țapului pentru Azazel" (Tipei, 2002: 67), timp în care preotul face o mărturisire a păcatelor poporului pentru că se credea că țapul dedicat lui Azazel chiar preia prin atingere (Tipei, 2002: 70-71) păcatele întregului popor ales (Tipei, 2002: 69-70).

Aceste păcate, modest numite de Laitman, „dorințe", fac parte din categoria celor care *revin* sau de care evreii nu se puteau detașa cu ușurință. În creștinsm primesc un nume cât se poate de expresiv: *patimi*. Apelând la ezoterismul Cabalei, Laitman îmblânzește, pentru omul modern, limbajul misticilor afirmând că „Un țap pentru Azazel" reprezintă toate dorințele pe care încă nu le putem corecta. Există 613 de dorințe în noi, dintre care unele încă necorectate. Din pricina absenței Luminii care strălucește asupra noastră, nu putem să le reparăm. Noi depărtăm de la noi aceste dorințe și de aceea sacrificăm animale și le ridicăm pentru *Kdușa* (sfințenie). Acestea sunt dorințele de la nivelul animalic. Există, totuși, dorințe cu care nu putem face acest lucru. De aceea, ne eliberăm, pentru moment, de ele, astfel încât să nu rămână cu noi, ca și când nu le-am avea" (Laitman, 2020: 288).

3. Perspectiva demonologică

Cuvintele „țap pentru Azazel" au sugerat „ideea că Azazel

este un termen care se aplică țapului: un adjectiv, o calitate ce capătă țapul prin aruncarea sorților" (Georgescu, 1934: 9)[23]. Cu toate că cercetarea teologiei actuale pare să fi trecut peste aspectul că „înțelegerea numelui Azazel (...) apare și pentru vremea traducerii Vechiului Testament, cât și pentru mințile traducătorilor, destul de neclară, încurcată chiar, căci nu reprezintă o concepție nici unitară și nici temeinică" (Georgescu, 1934: 9), care să clarifice dacă numele face referire la un demon sau un înger rău. Mai degrabă, înclină spre prima variantă, semn că exclude un filon important: enohianismul. Ceea ce este exclus din analiza teologică, demonologia va lua în considerare, dovedindu-se astfel capabilă să aducă lămuriri suplimentare prin „conectarea" textelor din *Levitic* la tradiția demonologică enohiană.

Influențat de scrierile lui Enoh, Origen este primul autor creștin care vede în Azazel o prezență reală, un *demon*, fără a-l face egalul lui YHWH și fără a-i acuza pe evrei de demonolatrie[24] Mai mult, el va „contopi" țapul cu demonul, iar, mai târziu, alți teologi îl vor identifica pe Azazel cu țapul ispășitor (Georgescu, 1934: 14), teorie fără fundament logic[25], pentru că, dacă ar fi astfel, aceeași logică s-ar putea aplica și în cazul lui YHWH și jertfelor aduse Lui. Toate aceste interpretări se întâmplă pentru că Origen și alți comentatori patristici „s-au mărginit să trateze din punct de vedere simbolic această chestiune" (Georgescu, 1934: 14) sau au încercat să reducă totul la prezența demonilor

---

[23] O oarecare nesiguranță în interpretarea raporturilor dintre animal și îngerul rău este dată de următorul aspect: „Punerea mâinilor pentru a face țapul demn de a fi trimis pentru Azazel adaugă termenului Azazel o nuanță de binecuvântare atât sub formă activă, cât și pasivă, atât abstractă, cât și concretă" (Georgescu, 1934: 9).

[24] Vezi (Georgescu, 1934: 13. n. 17); (Origen, Împotriva lui Celsus, VI, 13).

[25] La fel de lipsită de logică este și părerea conform căreia „țapul nu era îndepărtat pentru a fi trimis cuiva, ci era îndepărtat de la jertfă, lăsat slobod" (Georgescu, 1934: 15), pur și simplu. Se face excepție de prezența „nominală" a îngerului rău, pentru că, după o altă interpretare, Azazel *nu este un nume*, ci „un termen abstract derivat de la verbul „a îndepărta" ... desemnând tot țapul sau mai degrabă interpretarea lui" (Georgescu, 1934: 15). Ar mai fi de amintit asocierea numelui cu a unei prăpăstii (amintită în *Mișna*, încă nedescoperită) sau al unui munte vecin cu muntele Sinai, un „gemelar negativ", motiv arhetipal al munților basmici care *se bat cap în cap*. Variantele enumerate au fost alese pentru ca discursul teologic și liturgic al predicilor să fie simplificat, exagerări care ar fi exclus trimiterea la detalii extra dogmatice și apelul la cărțile apocrife.

în câmpul idolatric păgân[26].

Exegeza creștină nu a ținut cont de conjunctura istorico-religioasă a timpului propus pentru scrierea cărții *Levitic*, de faptul că aproximativ patru sute de ani evreii au trăit în Egipt, timp suficient pentru a asimila credințe idolatre, la rândul lor, un construct sincretic. Dacă potentului câmp idolatric îi adăugăm permanența cumplitului deșert cu al său iconic arhetip al răului, Seth (Georgescu, 1934: 24-25), ne construim, cel puțin parțial, o imagine a *motivului existenței lui Azazel*. Ea nu putea fi exclusă din ceea ce era încă departe de a fi unanim acceptat ca monoteism. Evreii nu se puteau debarasa, pur și simplu, de sistemele magico-religioase arhaice care impuneau, după caz, dubla jertfă: prima, adusă zeului personal, a doua, celui care stăpânea spațiul unde comunitatea staționa sau pe care îl străbătea. Era firesc ca hermeneutica teologiei patristice să fie reductivă pentru a păstra nealterat conceptul de *sola scriptura* și să nu apară suspiciuni cu privire la puritatea monoteismul ebraic, mai ales că vorbim despre un *cult al țapului pentru Azazel care a apărut prin porunca lui YHWH*. Tocmai viziunea demonologică obligă la o perspectivă mult mai largă de înțelegere, care ajunge să privească aspectul discutat ca pe un *fenomen firesc de tranziție dinspre politeism spre monoteism printr-o treptată purificare monistă*.

Dacă, pe de-o parte, în *Levitic*, inferioritatea cultică[27] a lui Azazel în fața lui YHWH rămâne dificil de stabilit, în cartea dreptului *Iov*, Satan va apărea cu totul subordonat voinței lui YHWH, fapt indicând o schimbare netă de paradigmă prin impunerea, cel puțin la nivel oficial, a monoteismului în fața monismului susceptibil de sincretism și idolatrie. Mai mult, diferențele de concepte (monoteism vs. monism) sunt observate

---

[26] Vezi (Georgescu, 1934: 26-27), unde Azazel este interpretat ca un construct de inspirație egipteană (zeul pustiului, Typhon), de unde concluzia că „acest puternic împrumut a întărit ideea despre existența îngerilor răi, diavolii născuți din îngerii căzuți înainte de căderea omului" (28) și în concluzie: „Azazel din acest pasaj este un demon, un spirit rău, locuitor al pustiei" (34). La început, până la organizarea cultului în templu, este un *spirit al unui spațiu definit*, care *a migrat*, *legat fiind de rit*, în zonele pustii din jurul Ierusalimului.

[27] Termenul nu ar trebui înțeles în sensul teologiei monoteiste actuale. El ar trebui mai degrabă apropiat de ceea ce Lévi numea *Magie Înaltă*, de unde și trimiterea la noțiunea magică de „lovitură întoarsă", pe care ritul o exprimă cu deosebită claritate.

comparând faptele din aceleași două cărți, *Levitic* și *Iov*. În prima, Azazel este „căutat" de YHWH, acesta fiind inițiatorul ritului, iar, în *Iov*, vedem că rolurile se inversează, semn al stabilizării conceptului monoteist. Dacă în primul caz, Azazel deținea libertatea de a duce în ispită fără a cere aprobarea lui YHWH, în cel de-al doilea, Satan se vede obligat să ceară voie să facă aceasta dreptului Iov.

La ieșirea din Egipt avem o demonologie iudaică firavă, aproape incapabilă să țină piept demonolatriei/ idolatriei egiptene, ulterior semite, în lunga peregrinare prin Canaan. După șocul psihologico-religios al exilurilor repetate, stima de sine, construită pe ideea că evreii sunt un popor ales, scade dramatic, cu efect de durată asupra demonologiei monoteiste. Poate mai mult ca oricând, perioada elenistică va marca puternic prin câmpul sincretic al reprezentărilor idolatre. Mai mult ca niciodată, răul prinde *formă* nu doar în statuile zeilor, ci și în patronajul popoarelor prin îngerii răi, aflați în conflict deschis: războaiele oamenilor. YHWH pare retras din creație. Peste Israel va fi împuternicit Arhanghelul Mihael („Cine este ca Dumnezeu"; după Martorii lui Iehova, adevăratul nume pentru Iisus Hristos), în confruntare directă cu conducătorul spiritual al Romei, îngerul rău, Samael („Veninul lui Dumnezeu"; după unii demonologi, adevăratul nume pentru Satan).

În tot acest complex de teorii și simboluri, animalele nu vor fi uitate. Asocierea de imagini și nume nu poate fi mai clară decât în constructul iconic: țap – zeu/ Satyr (Fig. 1) – Azazel (Fig. 3). Este posibil ca *forma* (idolul Pan) și *conceptul* (entitatea Azazel), luate în discuție în partea finală a lucrării noastre, să se fi întâlnit undeva nu mai devreme de secolul III î.Hr.[28] (Fig. 1-2). Acesta ar fi momentul de întâlnire când, în condiții perfecte de criză spirituală, a politeismului și monoteismului, să se fi realizat simbioza între formă și concept. Rezultă nașterea unui construct deosebit: Baphomet.

---

[28] Originar din Arcadia (Peloponez), Pan este stăpân al animalelor, în special al turmelor și păstorilor. Va fi introdus la Atena în secolul al V-lea î.Hr. Coroborând această informație cu analiza criticilor considerate „extremiste" ale teologilor catolici, care cred că „compunerea *Leviticului* este posibilă „abia după exilul babilonian al poporului evreu, adică abia după veacul VI înainte de Hristos" (Georgescu, 1934: 22), avem o perioadă de două trei secole până când procesul sincretic să se întâmple.

Fig. 1. 2. Zoo-antropomorfism[29]:
1. Satyr[30]. 2. Mască romană reprezentând un satyr.

Acolo unde hibridizarea formelor dă naștere unei „specii" în existența căreia credincioșii (idolatrii și nu numai)

Fig. 3. 4. 5. Reprezentări ale metamorfozei imaginii țapului (Dogma):
3. Țapul lui Azazel; 4. Baphomet („Regele Templierilor") în reprezentarea țapului sabbatic al vrăjitoarelor, publicată de Éliphas Lévi [31]. 5. Statuia lui

[29] Evoluție reminiscentă a plasticii eneolitice (3.500-2.500 î.Hr.).
[30] Fragment sculptat pe un sarcofrag roman (sursa imaginii: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1805-0703-125. Accesat la data de 03.04.2023).
[31] Din întreaga descriere a reprezentării iconice a lui Baphomet, nimic mai mult decât o dezvoltare sincretică prin asocierea veterotestamentarului Azazel cu țapul

Baphomet din cunoscutul serial *Sabrina* (2018) difuzat pe Netflix.

lumii antice credeau cu putere, noi nu observăm decât exprimarea palpabilă a manifestării arhetipurilor (Fig. 2) prin intermediul artei sacre. Suprapunerea animalicului peste reprezentarea humanoidă este semnul sau „grafia" unei *însemnări* tratate de noi ca „luare în posesie" a celei din urmă de către cea dintâi. Astfel, în anumite condiții, pe care le-am putea numi fără să greșim, ritualice, nu umanul, ci animalicul deține controlul, marcând existența unei persoane. De aici, sensul „superior" al ideii de posesiune, mai mult sau mai puțin acceptată, manifestată prin metamorfozarea fizică a păcatelor până la producerea fizică a unei mutații, o

Fig. 6. 7. 8. Reprezentări ale transferului imaginii în icon (Ritualul):
6. Cartea de Tarot: Diavolul cu corp pe Satyr; 7. Pentagrama satanică cu inserția capului de țap[32]; 8. Secțiune dintr-o reprezentare a zeiței Tiamath.

(al patrulea din cele șapte animale magice (Lévi, 1996a: 117), vom reține doar că Țapul de Sabbath (al vrăjitoarelor) este, din punct de vedere al magiei europene, „figura panteistă și magică a absolutului... Capul de țap sintetizează caracteristicile câinelui, taurului și măgarului, reprezentând materia unică, moartea trupului și a păcatelor trupești" (Lévi, 1996b: 2). Indiferent de numărul imaginilor subsumate sincretic în reprezentarea iconică, până la final, viziunea lui Éliphas Lévi nu diferă prea mult de *rolul* arhetipal al țapului oferit lui Azazel. Mai mult, undeva spre mijlocul lucrării sale, va trece chiar la identificarea lui Baphomet cu Azazel (Lévi, 1996a: 113-114); (Lévi, 1994b: p. 51).

[32] După Éliphas Lévi, pentagrama întoarsă este „semnul rău al lui 5 (care – n.n.) se compune din doi (Satan și Antihrist – n.n.; (Lévi, 1994b: 182), unde antihriștii sau predicatorii lui Satan sunt reprezentați în varianta zoomorfă deja cunoscută a omului-țap), opunându-se lui trei sau dominând pe trei (Sfânta Treime – n.n.) (...)

metanoia negativă, uneori, definitivă. Ea este prezentă în mai toate reprezentările iconice ale antichității, unde întâlnim demoni humanoizi, dar și în poveștile cu metamorfi atinși de blesteme, păcate etc.

Forma demonului, expresie a magismului sincretic materializat în iconul omului-țap (Fig. 6), a primit suficient timp pentru a se dezvolta treptat, mulțumită și reinterpretărilor particulare ale aspectelor *tari* ale arhetipurilor, a căror origine trebuie căutată în practica magică (Fig. 7). Principalul scop al practicii magice, să nu uităm, este de a capacita în actantul uman potențele elementelor/ arhetipurilor, în cazul nostru, al babilonianului dragon-țap Tiamath[33] (Fig. 8).

Toate particularitățile „arhetipurilor negative" se unesc, parcă, în iconul Tiamath. Combinația celor două simboluri, țapul și peștele/ șarpele, de unde este exclus orice antropomorfism, ne face să credem că, în această etapă a artei iconice (aprox. 2.500 î.Hr.), ne aflăm în regiunea abisală a spectrelor abia perceptibile, dar funcțional-mediatoare, ale imaginarului demonologic, conectat la „lumea" arhetipurilor.

4. Conceptul țapul-Azazel/ om

Suprapunerea unei prezențe zoomorfe peste conceptul spiritual enohian de *înger rău*, în persoana lui Azazel, nu reprezintă altceva, din perspectivă demonologică, decât finalul unui proces complex de recunoaștere și ritualizare a răului. Faptul că avem de-a face aici cu iudaismul „monoteist" nu este decât o conjunctură apărută din aspirația omului spre mai bine. În general, la acest proces aproape omniprezent în spiritualitatea antică, vedem cum se conectează toate cultele politeiste, incapabile de a opri, ci doar de a calma temporar manifestarea liberă a inconștientelor arhetipuri. Dacă am încerca să adaptam conceptele de inconștient personal și

---

Sunt forțele dezechilibrate care se obstaculează una pe cealaltă. Este, de asemenea, chipul țapului ispășitor" (Lévi, 1994a: 100).

[33] Identificat cu Leviathanul biblic, o creatură prin definiție marină (vezi *The Babylonian Legends of Creation* , de EA Wallis Budge, [1921]: https://www.sacred-texts.com/ane/blc/blc07.htm. Accesat la data de 03.04.2023), pentru că, prin definiție, monotesimul „reprimă" orice expresie a combinațiilor monstruoase ale naturilor, chiar dacă nu se va putea opune reprezentărilor iconice ale arhetipurilor tari, precum Azazel, Leviathan sau Asmodeu.

colectiv ale psihologiei abisale la știința demonologică, am susține că acest *complex ritualic* (al „țapului ispășitor”) urmărește eliberarea prin detașarea completă a Sinelui de manifestările necontrolate și deja cristalizate ale inconștientului colectiv în realitatea relațiilor inter-umane. Prin *cristalizare* înțelegem orice manifestare necontrolată (a arhetipurilor inconștientului colectiv), nu de puține ori dublată de efecte exotice, dintre care cele mai comune, formează complexul de posesiune demonică, după cum orice alt simptom (de „bântuire”, levitație, combustie etc.) este capabil de a incapacita temporar, total sau parțial conștientului. Toate aceste manifestări *exotice* depășesc sfera controlului uman, astăzi mai mult sau mai puțin forțat prin bolile psihice. Pentru cei vechi era clar că, deși fructificată ca bază, *cristalizarea* depășește cu mult natura păcătoasă a omului prin *efectele exotice* imposibil de explicat altfel decât drept o intruziune străină. Dacă asociem „natura” păcătoasă a omului cu activitatea inconștientului personal, mai „tânăr” și mai ușor de „calmat” prin rituri de (auto)curățire, *cristalizarea* se dovedește o izbucnire a funcțiilor negative ale arhetipurilor inconștientului colectiv, construite pe această bază „naturală”. Odată produsă, criza și efectele ei nu pot fi controlate de *păcătosul* decăzut în *pătimaș* sau *posedat*, drept care se impune o intervenție exterioară. La nivel psihologic, ritul produce „ruperea de nivel” prin detașarea bruscă de ceea ce „pacientul” percepe drept răul imposibil de controlat sau de numit. De aceea, o va face în locul lui „terapeutul” sau Marele Preot. Prin intervenția ritualică a terapeutului-preot, umbra sau păcatele deja cristalizate se desprind de „viața spirituală” a pacientului/ păcătosului, urmând ca tot ceea ce a oferit vitalitate arhetipurilor inconștientului colectiv să se estompeze. Odată păcatul „mărturisit”/ identificat de către terapeut și „recunoscut” de pacient, dreptul la existență a „naturii păcătoase” cristalizate se stinge. Am putea adăuga că marea ironie a luptei pentru ființare a răului este că, odată recunoscut și demascat, *se neantizează* (de unde *sensul ezoteric* al *tainei* spovedaniei), din *realitate*, „drenându-se” în ceea ce am putea numi starea de *premanifestare* a inconștientului colectiv. Cum din *necesitate* se naște magneticul mecanism al păcatului, ea va fi suficientă pentru a alimenta cu energie vitală un arhetip care, prin

vechimea și puterea dislocate asupra conștientului, nu ar trebui să ființeze.

Vom aminti, fără a dezvolta subiectul, două concepte dogmatice la baza a cărora stă, printre altele, și *motivul țapului ispășitor* sau arhetipul care scapă oricărui control. Primul apare dezvoltat în lucrarea *Herma Păstorul* (aprox. 170 d.Hr.), canonică până în „momentul" alcătuirii listei *Fragmentului Muratorii* (publicat în 1740). Conform lui Herma, atunci când îngerul rău acționează asupra noastră (motivele nu intră în această discuție), libertatea (nu neapărat și conștiința de sine) ne este temporar anulată pentru a făptui lucruri reprobabile. Al doilea concept vine din protestantism. El spune că doar harul lui Dumnezeu ne poate mântui/ curăța de păcate, semn că nu putem fi considerați responsabili de faptele noastre, de unde valoarea relativă a faptelor bune afectate de influența rea a mândriei, slavei deșarte etc. Sunt constructe indirecte, expresii ale unor teoretizări discutabile dogmatic, dar a căror natură teologică exprimă o realitate experimentată, profund înrădăcinată în mentalul sacral colectiv. Ne gândim la faptul că răul, prin actanții săi umani și spirituali, cu sau fără acceptul liber consimțit, primește devenire în realitățile create. Odată intrat în existență, răul incubat se constituie ca *substanță* din energia viului pe care l-a infestat primind, treptat, consistențență (numit păcat, posesiune ori infestare demonică, microb, virus etc.). Astfel, prin efectul victoriilor obținute, oferă certitudinea că dispune de o libertate de acțiune prea mare, de putere absolută (1 *Ioan*, 5, 19), cel puțin până la momentul *demascării* sale. Acesta ar fi momentul când totul ar trebui să se întoarcă împotriva lui prin câteva acțiuni directe, precum *exorcismul, legarea* și *trimiterea substanței* lui, prin transfer, într-un „conteiner" viu, cum este „cazul" țapului pentru Azazel sau, nuanțat, al porcilor din ținutul Gadarenilor (*Matei*, 8, 28-34; *Marcu*, 5, 10-20; *Luca,* 8, 26-39). Finalul întregii acțiuni punitive trebuie să coincidă cu momentul „asumării" energiei rele de către actantul demonic ori uman (în practica magică a „loviturii întoarse") care se crede că a produs-o. Îngerul rău Azazel devine, *volens nolens*, *sin eater*-ul *substanței* străine de creație sau *păcatului* pe care l-a eliberat în lume. Le va consuma pentru ca mai apoi să le elibereze din nou (*Proverbe*, 26, 11), într-un proces a cărui ciclicitate se va stinge odată cu distrugerea ultimului templu.

Vom ajunge la aceeași concluzie, dacă vom aborda tema

noastră din perspectiva istorico-religioasă. Prezența animalului într-un rit deja evoluat (spre monoteism) ar putea fi înțeleasă ca *o reminiscență* al unui cult totemic la populațiile semite de păstori, cult întâlnit peste tot acolo unde, pe întreg parcursul peregrinărilor poporului ales prin Canaan, sunt prezente animale *dedicate* anumitor tipuri de jertfă. În ciuda faptului că nici cultul de la templu nu se poate debarasa de spectrul prezenței totemice a *țapului*, iudaismul va reuși să-l subordoneze singurului dumnezeu: YHWH. Tot ce depășește sfera monoteismului, practicile extra cultice vor crea repulsie sacerdoțiului, atitudine insuficientă pentru eliminarea lor din sfera practicilor magice expiatorii. Pentru că, de la construirea primului templu la *acceptarea* ritualului țapului ispășitor s-a scurs o perioadă lungă de timp, la origine, el este pentru noi expresia imposibilității de *a asimila*[34], cel mult modifica prin impunerea cultică a două jertfe, o „situație ritualică" puternic înrădăcinată în sacralul magico-religios semit. *Split*-uirea prin *dublarea* ritualică a ceea ce la început era marca unui singur cult animist se va obține sub presiunea impusă de prezența lui YHWH. Nu este un element de noutate faptul că, urmând linia directoare a tuturor sistemelor religioase ale epocii – dacă nu este posibilă asimilarea unui zeu de către altul, cel puțin să se obțină subordonarea lui Azazel –, iudaismul a preluat „moda" războiului sacru întâlnită peste tot în spațiul semit și nu numai.

Referințe:

Abelson, J. (2006). *Mistica ebraică / Jewish Mysticism*. București: Editura Herald.

Bădiliță, C., Băltăceanu, F., Broșteanu, M., Slușanschi, D. (coord.) (2004). *Septuaginta. Geneza. Exodul. Levitircul. Numeri. Deuteronomul / Septuagint. Genesis. Exodus. Levite. Numbers. Deuteronomy*. vol. 1. Iași: Editura Polirom.

Biblia după textul ebraic. Exodul. Leviticul / The Bible according to the Hebrew text. The exodus. Leviticus. (2019). Ediție îngrijită de Maria Francisca Băltăceanu și Monica Broșteanu. București: Editura Humanitas.

Bigg, C. (2008). *Creștinii platonicieni din Alexandria / The christian*

[34] Și zeii pot muri. Se întâmplă în două moduri: 1. Prin asimilarea completă (*teofagie*) a atributelor de către un alt zeu, sub influența socio-politică umană; 2. Treptat, prin diluarea sincretică a practicilor sale cultice fapt care-l aruncă în uitare, identică morții sale. În cazul nostru, avem de-a face cu cea de-a doua etapă.

platonists of Alexandria. București: Editura Herald.

Danciu, P.A. (2015). De la 2 Enoh la Apocalipsă. Doi autori, un singur roman / Of 2 Enoh to the Book of Revelation. Two authors, one novel. In *Incursiuni în imaginar*. vol. 6. 73-94.

Danciu, P.A. (2016). Mitul enohian al îngerilor răi, în viziunile lui Herma / Enoch's myth of the angels in Hermas's vision. In *Incursiuni în imaginar*. vol. 7. 67-80.

Danciu, P.A. (2021). Ce este demonologia? O altfel de viziune asupra științei demonologice / What is demonology? A different view on demonological science. In *Incursiuni în imaginar*. vol. 12. 93-109

Feldman, D.H. (2020). *Cabala – Moștenirea mistică a copiilor lui Abraham / Qabalah: The Mystical Heritage of the Children of Abraham*. Traducere în limba română de Walter Fotescu. București: Editura Herald.

Georgescu, I.V. (1934). *Demonologia Vechiului Testament - Azazel / Demonology of the Old Testament - Azazel*. București.

Girard, R. (2000). *Țapul ispășitor / Le bouc émissaire*. Traducere din limba franceză și note de Theodor Rogin. București: Editura Nemira.

Goetschel, R. (1992). *Kabbala / La Kabbale*. Traducere în limba română de Carmen Blaga. Timișoara: Editura de Vest.

Iankl, ben S. (2021). *Ben Elohim – „Fiul lui Dumnezeu" în manuscrise antice ebraice „uitate"*. Traducere din limba ebraică de prof. Zwi Ianculovici. București: Editura Teșu.

Jung, C.G. (2004). *Opere complete. Tipuri psihologice* (*Psychologische Typen*), vol. 6. Traducere din limba germană de Viorica Nișcov. București: Editura Trei.

Laitman, M. (2020). *Dezvăluind Secretele Bibliei. Mecanica internă a Torei / Revealing the Secrets of the Bible. The internal mechanics of the Torah*. Traducere din limba engleză de Dan Agent. Oradea: Editura A.R.I.

Lévi, É. (1994a). *Curs de Filosofie Ocultă / Cours de Philosophie Occulte*. Traducere din limba franceză de Maria Ivănescu. București: Editura Antet.

Lévi, É. (1994b). *Misterele Kabalei. Armonia ocultă a celor două Testamente / Les Mystères de la Kabbale. L'harmonie occulte des deux Testaments*. Traducere în limba română de Maria Ivănescu. București: Editura Antet.

Lévi, É. (1996a). *Dogma și Ritualul Înaltei Magii. Dogma / Dogme et Rituel de la Haute Magie. Dogme*). Traducere în limba română de Maria Ivănescu. București: Editura Antet.

Lévi, É. (1996b). *Dogma și Ritualul Înaltei Magii. Ritualul / Dogme et Rituel de la Haute Magie. Rituel*. București: Editura Antet.

Origen. (1982). *Scrieri alese. Exegeze la Noul Testament. Despre rugăciune. Filocalia / Selected writings. Exegesis on the New Testament. About prayer. Philokalia*. t. 2 din col. „Părinți și scriitori bisericești”, vol. 7. Traducere în limba română de pr. prof. Teodor Bodogae, pr. prof. Nicolae Neaga și Zorica Lațcu. București: Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române.

Origen. (2006). *Omilii și adnotări la Levitic / Homilies and Annotations on Leviticus*. Traducere de Adrian Murariu. Iași: Editura Polirom.

Scholem, G. (2000). *Studii de mistică iudaică / Studies in Jewish Mysticism*. Traducere în limba română de Inna Adescenco. București: Editura Hasefer.

Sherbok, D.C. (2000). *Mistica iudaică. Antologie / Jewish mysticism. Anthology*. Traducere în limba română de Sanda Lepoev și Gheorghe Lepoev. București: Editura Hasefer.

Tipei, J.F. (2002). *Punerea mâinilor. Semnificația actuală în Sfânta Scriptură și în literatura greco-romană / The laying on of hands. Current meaning in Holy Scripture and Greco-Roman literature*. Oradea: Editura Cartea Creștină.

≈≈

Petru Adian DANCIU is a Ph.D in Philology with a thesis on the Romanian folk tale at 1 Decembrie 1918 University of Alba Iulia (2018). He graduated the Faculty of Letters, Philosophy and History, Department of Orthodox Theology, Universitatea de Vest, Timisoara (1999). Master in History and Philosophy of Religions, Faculty of Orthodox Theology, Aurel Vlaicu University of Arad (2009). He is a member of the Speculum Research Center of the Imaginary, Alba Iulia. He is also a Teacher and author of the volume *Teologia numelor divine. Egiptul Antic* (*The Theology of Divine Names. The Ancient Egypt*) (2005), *Demonologia basmului popular românesc. Motivul zmeului* (*The demonology of the Romanian folk tale. The motif of the dragon*) (2019), *Zmei, draci și strigoi. Eseuri de hermeneutică a basmului popular românesc* (*Dragons, devils and vampire. Essays on the hermeneutics of Romanian folk tales*) (2021). Articles and studies published in *Tibiscum. Ethnography and History Studies and Communications*, in the local journals *Interferențe*, *Gnosis* and in the international journals *Journal of Romanian Literary Studies*, *Annales Universitatis Apulensis. Series Philologica*, *Incursions into the imaginary*, *TricTrac: Journal of World Mythology and Folklore*, *SÆCULUM*. He has participated in national and international symposiums in Timisoara, Deva, Alba Iulia, Târgu-Mureș.

GARY AND BURU AS A DOUBLE ALTER EGO IN *THE DANCE OF THE BEAR* BY ION D. SÎRBU

Dana RADLER
Bucharest University of Economic Studies

Email: daniela.radler@rei.ase.ro

Abstract:
Often looked upon from the perspective of his biography in relation with his works, Ion D. Sîrbu published the novel "Dansul ursului" [The Dance of the Bear], apparently a children's book, in 1988. The key protagonists, Buru the Bear and the Gary the donkey are both lively alter egos of the writer. At the surface, the narrative builds on characters whose life is upset by World War II, while in fact the main theme concerns physical and intellectual freedom. This paper draws on studies referring to repression under the communist regime (Mareș, 2011), the novelist's personal correspondence (2020, 1998, 1994) and his confessions (2009), to examine whether, and how, the imaginary has its roots in one's personal experience. What happens to humans, domestic and wild animals when they lose the routine and values of their existence? Who are Gary and Buru, in fact? Is this work truly "a novel for children and grandparents"[1] as the subtitle states? While interest in Sîrbu's personality and works does not fade, this particular narrative opens as a combination of multiple connections, resistance and learning.
Keywords: Ion D. Sîrbu; *Dansul ursului*; Gary and Buru; initiation; freedom; anthropomorphism.

Introduction

In his works, Ion Dezideriu Sîrbu (1919–1989) explores identity, language and culture, as well as the relationship between memory and meaning in life. Autobiographical elements mix with intricate imaginary representations, the narrative being both realistic and fluid. Abundant references to philosophy, history and literary productions make for a dense

[1] Romanian: „roman pentru copii și bunici" (Sîrbu, 1988: 3). The author of this paper translated all quotes from the Sîrbu's novel (1988), as well as references from Romanian periodicals.

canvas, contributing to a construction in which humour coexists with folklore-inspired idiomatic structures. His novels, stories or plays always have a deep moral message. In *Dansul ursului* [*The Dance of the Bear*], first published in 1988, the plot appears straightforward at first glance: three children find out about a lone bear in captivity in Romanescu park, close to Craiova, and decide to set him free. The key events, relationships and dialogues/monologues in the story actually concern the notions of freedom, bonding, growing into adulthood and departure into the hereafter. The author had added the subtitle "a novel for children and grandparents", which was meant to distract the attention of communist censors. This stratagem worked well according to contemporary reviews (Ungheanu, 1988: 2, Popa, 1988: 6, Tuchilă, 1989: 11, Regman, 1989: 89-90, Țicudean, 1989: 48). Secondly, the novelist appears to have stepped away from typical narratives addressing adults: this is a nostalgic reflection by Lucian Rogoz, an elderly forester and main protagonist, on his coming-of-age.

More recently, Ștefania Mihalache discusses the novel as targeting children, grandparents and dissidents (2019). Looking at the main characters, but also at the events unfolded by the narrator, Mihalache brings forward a pertinent, more extensive interpretation of this work compared to earlier reviews. Complementing her contribution, this paper examines main and secondary protagonists learning about their own experiences. The novel was more than a simple literary product for the novelist; it spoke about his own moral fibre. The writer confessed to Maria Graciov, his editor, about his plan for its publication:

> "if [t]he [Dance of the] Bear comes out, I'll leave the Wolf [and the Cathedral] for post-mortem. If not, I'll start writing my memoirs and memos to the Reign. I have not the vocation of a coward, nor have I lost my pride in the intelligentsia. I am not afraid of death, but mortality, I do not wish to vanish licking my superb political scars..." (Mareș, 2011: 343).[2]

[2] Romanian: „Dacă îmi apare Ursul, atunci las Lupul pentru post-mortem. Dacă nu, încep să-mi scriu memoriile și să scriu memorii către Stăpânire. Nu am vocația

Along the same lines, in an interview with journalist Ion Jianu, who was also an informant to the Securitate, which was included in Sîrbu's surveillance file, the novelist openly declares: "Last year [1988] I published the novel *The Dance of the bear* 'for children and grandparents'. It sold out terribly fast. I don't know whether it was appreciated, **and, in particular, whether they got the subtext**" (Mareș, 2011: 367)[3]. In order to have a wider perspective, I use both the novel, other works by Sîrbu and articles/interviews about the writer's biography.

2. Autobiography, identity and hybridity

From the onset, Gary the donkey, a naturally-born mediator and philosopher in disguise, aspires to "freedom and equality among all beings in the world" (1988: 150). He is aware that he is a humanist: "If I look deep inside myself, I am three quarters history and memory" (Sîrbu, 1988: 150). The forest is a welcoming and generous territory, yet the gentle Gary is the one looking for meaning and communicating on his own. There is both a natural, as well as a huge gap between Gary and Buru. While Buru's personality is dominating and permanently mysterious, Gary displays the tender, meditating side of a herbivore. The donkey wisely reflects on his own past in a composite flashback about those who once rode him: from beautiful Esther in the Bible to fictional personae such as Scheherazade, Sancho Panza and Lucius in Shakespeare's *A Midsummer's Night Dream*. Like a fairy tale, there is an indistinct and immemorial background to the narrative, in which both time and morals work together: "[t]ime, one knows, is coloured in blue, ages are grey, good blends with evil, luck with bad luck, and freedom with serfdom, while hours have, in turn, all of the colours in the solar spectrum" (1988: 125). In fact, the writer does provide a particular temporal reference, mentioning the second bombing of Ploiești, which – the journal *Știință și tehnică* points out – took place on 1 August 1943 (1992:

---

de laș și nici mândria de clasă intelectuală nu mi-am pierdut-o. Nu mi-e frică de moarte, ci de murire, nu vreau să pier lingându-mi superbele mele răni politice...".

[3] Text underlined by the Securitate officer; in Romanian: „Anul trecut am publicat romanul «pentru copii și bunici» Dansul ursului. S-a epuizat teribil de repede. Nu știu dacă a plăcut, **dacă a fost, mai ales, subînțeles**".

14). The story thus develops during the turbulent times of the war, in Romanescu park and the forest of Bucov. The main human protagonists are: head shepherd Cosma, auntie Verona and youngsters Lucian Rogoz, Silvia Decuseară and Roland Redont. Typically for Sîrbu's writing, autobiographical sources or those extracted from the past feed the narrative. Gary, the introspective white donkey, bears the nickname assumed by the writer himself in his private correspondence,[4] while Redont is equally suggestive, being the surname of the French architect who designed Romanescu park.[5] The writer himself directly acknowledges Redont's contribution to the city as he mentions the park being commissioned by mayor Nicolae Romanescu (Sîrbu, 1988: 70).

One brief episode in the novel concerns three brothers from Novaci, Nicolae Ursu, Ilie Ursu and Florea Ursu, this surname being identical to that of Sîrbu's maternal grandmother. Nicolae was the given name of his paternal grandfather. Sîrbu states in *Iarna bolnavă de cancer* [*The cancer-ridden winter*] that his grandmother's name was Maria Ursu, a surname meaning "bear" in Romanian (1998: 123). When Trifu, a local worker, wishes to shower and humiliate Buru the bear,

---

[4] See, for instance, Ion D. Sîrbu, *Traversarea cortinei. Corespondență cu Ion Negoițescu, Virgil Nemoianu, Mariana Șora* [Crossing the curtain. Correspondence with Ion Negoițescu, Virgil Nemoianu, Mariana Șora], Editura de Vest, Timișoara, 1994; Ion D. Sîrbu, *Iarna bolnavă de cancer* [*The cancer-ridden winter*], Bucharest, Editura Curtea Veche, 1998.

[5] Ilie Purcaru writes, in his article „Podoaba verde" ["The green jewel"]: "(...) in Craiova, there is, as everyone knows, the well-known Park of the people, the former Romanescu park, one of the most attractive in the country or, the experts say, maybe even on the continent or maybe even in the world. This park, the work of the landscape architect E. Redont, who was awarded the gold medal at the 1900 Paris Exposition, whose small but rich and highly expressive verdant little universe of 600,000 square metres masterfully illustrates an important stage in the development of landscape art in the world (the romantic-era park) [(...) în Craiova există, precum se știe, celebrul Parc al Poporului, fostul parc Romanescu, unul din cele mai frumoase ale țării, ba, zic experții, poate chiar ale continentului, poate chiar ale lumii. Acest parc, operă a arhitectului peisagist E. Redont, distinsă cu Medalia de Aur la Expoziția universală din 1900 de la Paris, oferă, pe 600 000 de metri pătrați, un univers vegetal de o mică bogăție și de o maximă expresivitate, ilustrând magistral una dintre etapele importante (parcul de „stil romantic") ale evoluției artei peisajere pe plan mondial", *Viața Românească*, LXXVII, 1, January 1982: 109.

Lucian releases the bolts of the door and Buru comes out. His mere appearance makes Trifu lose his mind. Soon after, a soldier by the name of Leopold Glaser, a kind and round-headed man, takes care of feeding the beast. Glaser was, in fact, the maiden name of Sîrbu's own mother, Katherine Glaser (Sîrbu, 2020: 276; Sîrbu, 1998: 124; Sîrbu, 1982: 14). The soldier also mentions his family roots in Serbia close to Sichevița, Gîrnic and Rovența where the locals are known as "Pemi" (1988: 227); Sîrbu's mother had actually come from this area (Sîrbu, 2020: 285). Leopold Glaser is a hard-working and creative artisan, able to give life to an automaton, a nymph of a spring. He calls her Kacena, which is a diminutive form of Sîrbu's mother's given name. Glaser proudly declares: "I have named her so since my wife and younger daughter have this name. Kacena is not the name of a nymph or rusalka or Ondina" (Sîrbu, 1988: 223). The craftsman goes on to recall the refrain of an old Czech song popular in old Prague: "Ne pudeme domu, aj rano, aj rano, aj rano" (Sîrbu, 1988: 233)[6]. This could reflect Sîrbu's memories as recounted by his mother or close relatives, since the same line comes up in the story "Cinste" [Honesty] published in 1955 (3). In the novel, Irene Redont, the mother of young Roland, both refugees from France, gets news from Jean Louis Courriol; Courriol was in reality a professor from Lyon who taught French in both Iași and Craiova from 1975 to 1977 and from 1978 to 1980[7] and whom the writer had

[6] In the *Catalogue of folk songs*, the original version runs as follows: "Nepudeme domů, až ráno,/ až bude ustláno, / nepudeme domů, až ráno, / až bude den; / až bude svítání, / pudeme k snídani, / nepudeme domů, až ráno, / až bude den // Nepudeme domů, až ráno, / až bude dohráno, / nepudeme domů, až ráno, / až bude den;/ když vyjde dennice, 1) je konec muzice,/ nepudeme domů, až ráno,/ až bude den./ 1) až vyjde dennice,/ necháme sklenice." [Erben 2/696 We won't go home until morning: "We won't start home until the morning, when it's laid out, we won't start home until the morning, when it's day; when it's dawn, we'll go to breakfast, we won't go home until morning, when it's day. We won't go home until the morning, when it's over, we won't go home until the morning, when it's day; when the diary comes out, 1) the music is over, we don't go home until morning, when it's daylight. 1) when the diary comes out, we leave the glasses" http://folksong.eu/cs/song/22372, accessed 2 February 2023.

[7] Ion Jianu, Cu prof. Jean-Louis Courriol despre limba română la Universitatea Lyon III [With Prof Jean-Louis Courriol about Romanian at University Lyon III], România literară, XIX, 22, 29 May 1986, p.22.

known personally (Mareș, 2011: 245, 263, 280, 287, 302, 303, 317, 321). Enoiu, a persistent Securitate captain who failed to recruit the writer as an informer, emerges in the novel as a military prosecutor (Sîrbu, 1988: 210).[8] Such references, more or less explicit, show that various persons and incidents had left an indelible mark on the author to the point that he felt the need to retrieve them in his narrative. The incident in which the poet Mihai Beniuc turned against philosopher and poet Lucian Blaga is indirectly alluded to. Blaga plainly informs Beniuc that a poet, like a bear, has to leave a lasting mark on his culture; aware of himself, Blaga delivers the metaphor of a poet able to positively utilise his own heritage:

> "I am a bear, have stretched myself as much as possible and pushed my claw into the fir tree of the Romanian Language at maximum height. Now, your turn comes: if you succeed, I will leave on my own and disappear. But if you do not succeed, then please go and study the life of the bears" (1988: 177-178)[9].

In the *Dance of the bear*, the narrator does not expose Beniuc's real identity. It was only revealed in the uncensored version of the original interview published in *Solstițiu* [*Solstice*] in 1990, later included in *Ultimele* [*The last ones*] (Sîrbu, 2020: 124). In the case of „Ursu", the appellative also refers to Neculai Ursu, the head of the 1784 Transylvanian uprising (1988: 188). The narrator alludes to folkloric productions in which the bear turned into a silent reminder of the uprising's motto: "Nobles should be no more, nor serfs" (Sîrbu, 1988: 188).[10] Names are in such cases either strongly connected with a certain family member or a cultural/historical figure; "the Bear" thus acquires a symbolic function meant to support protagonists in their reconnection with folklore and history.

Youngsters Lucian Rogoz, Silvia Decuseară and Roland

---

[8] In her study about the Sîrbu's surveillance 1957-1989, Clara Mareș reveals that he was among the officers monitoring the novelist (2011: 176).

[9] Romanian: „eu sunt urs, m-am întins cât am putut și mi-am înfipt gheara în bradul Limbii Române la înălțimea maximă. Acum e rândul tău: dacă vei reuși, eu plec singur și dispar. Dar dacă nu vei reuși, atunci te rog să te duci să studiezi viața urșilor".

[10] Romanian: „Boieri să nu mai fie, și nici iobagi".

Redont stay at the Cosmas', whose house is at the edge of the old Bibescu estate. Asked to ride four purebred horses, the three meet the domestic fauna of the estate: the dog, Burcuș, the Swiss cows, Dumana and Joiana, a wild and rebellious goat and an old, rather bizarre and capricious donkey, Gary. From the onset, Gary appears to be a highly reflective entity. His thoughts, often indirectly shared with the readership by the author, indicate a curious, humorous and open mind: "[he] had an excellent memory, was a silent, meek and very wise donkey" (Sîrbu, 1988: 54). His relationship with other beasts is completely subjective: he holds an old grudge against horses, which are, in his opinion, thoughtless animals that allow humans to control them. Auntie Verona describes Gary briefly before meeting Lucian and Livia: "[h]e holds the name of a Babylonian king. And knows six modern languages and six other dead languages" (Sîrbu, 1988: 56)[11]. Gary is thus, in fact, an alter ego of Sîrbu. As the novelist had confessed in an interview, this was the nickname the poet and philosopher Lucian Blaga had provided to his disciple, the novelist himself, when the post-war repression of the intellectuals initiated by Stalinist supporters had started in Romania (Sîrbu, 1990: 12, Sîrbu 2009: 155). Moreover, the writer would literally sign his correspondence with teacher Victor Moldovan as "Gary the Donkey" (Sîrbu, 1996: 32); this also emerges in his letters included in *Traversarea cortinei. Corespondență cu Ion Negoițescu, Virgil Nemoianu, Mariana Șora* [*Crossing the curtain. Correspondence with Ion Negoițescu, Virgil Nemoianu, Mariana Șora*], *Editura de Vest* (1994: 481). In a contemplative and jocular manner, Gary often breaks the flow of events with his opinions, the narrator following his thoughts closely and connecting his personality to other familiar cultural personalities via a warm and humorously-outlined profile: "the spirit of Nastratin Hogea, Anton Pann had been reincarnated in him, both being related to the greatest donkeys in history: those of Confucius, Buddha, Christ and Mohammed. While horses served heavy works and wars, donkeys have endured and philosophised" (Sîrbu, 1988: 69). However, such an elevated

[11] Romanian: „Are nume de rege babilonian. Știe șase limbi vii și tot șase limbi moarte".

spirit is not spared from difficult moments. This happens once the Turk Cadîr, a former sailor near Măgurele or Corabia joins the local community and helps the Cosmas in their work. As a couple of actors spot the gentle donkey in the centre of the town, they urge Cadîr to allow the donkey to appear in a play. The donkey himself is excited by the idea and accepts it willingly, so he rehearses a few times. Acting instructions work fine to the point that the director exults that the four-legged animal is far more disciplined and cultivated than those in charge of culture and literature. Such a sarcastic comment connects the experience of the narrator himself with those he had worked with at the Craiova National Theatre for several years. Sîrbu recounts in *The Diary of a diarist without a diary* his unsuccessful attempts to publish his novella, *Șoarecele B* [*Mouse B*]: local editors dismiss one version after another claiming that the plot is unfortunately connected with an inadequate political message (Sîrbu, 2009: 62-63).

Though the appearance of Gary the donkey delights the audience, an apparently slight hesitation stirs wild applause and the donkey brays frantically. The repeated appellative "Gary, Gary" (Sîrbu, 1988: 69) makes fireman Olanciuc, barely waking up, think about the Slavic "garii" meaning "fire"[12] so that his question "Where is the fire?" (Sîrbu, 1988: 69) causes the audience to run in panic. The way the donkey looks indecisively at the audience could be interpreted as an attempt by the novelist to identify peers able to share his own views even if his access to culture was denied at that time. The incident opens up a wider debate about the role of an agent in a show, as the novelist had often presented characters acting as fools in his works. In his article, "A fable of the man: circus" (Sîrbu, 1969: 15), Sîrbu scrutinises the contribution of clowns in performances. The clown looks for humour in an adverse environment and this turns him into "an ongoing victim of universal bad luck" (Sîrbu, 1969: 15)[13]. For Sîrbu, the mission of

[12] In fact, this is a slightly corrupted form of the Russian "горит, горит" [pronounced "ga-rít"], the imperative plural of "горе́ть", suggesting that something is on fire, see https://en.openrussian.org/, accessed 21 January 2023. I wish to thank Irina Sedakova for her prompt support in identifying the term. As Sîrbu had been on the Russian front, he was fluent in Russian (Sîrbu, 2009: 106).

[13] Romanian: „e o victimă permanentă a unui universal ghinion".

the clown's act extends beyond mere simplicity: "[h]e is a man. He is an actor. He is a symbol. He holds the Olympian secret of humour, a secret that neither Bergson, nor others could theoretically translate" (Sîrbu, 1969: 15)[14].

While anthropomorphism often appears in children's literature, connecting the readers and supporting heuristic learning (Kellog Markowski 1975: 460-462), it has also been discussed from a philosophical standpoint (Buzzoni, 2014: 375-395). Chengcheng You examines ethical aspects as well as the way anthropomorphic representations relate to an "autobiographical animal" (2021: 190). In *The Dance of the Bear*, such an imaginary union of the narrator and the animal embodying his life experience comes up as a confession at the end of this chapter:

> "One knows that any donkey has, in his subconscious, the indistinct wish to turn (or re-turn) into a human. And, as a human, to start talking to people. About humanism and humanity, of course. About kindness and love. About exploitation and cruelty… Maybe there, under the lime light, for a few minutes, he had thought about himself as a MAN, finally reaching the place where he could voice his anger. Who knows?" (1988: 91)[15].

In his interior monologue, Gary the donkey thus acknowledges his own hybrid status: a lot closer to humans than most locals might have thought. Cadîr is, from this point of view, an exception: in terms of history and identity, he talks to Gary and feels personally related to him (Sîrbu, 1988: 76). While young Lucian, Silvia and Roland learn to ride well, General Benone Popescu gambles and loses the three horses, even if they were not his property. Oberst von Klause, a Prussian landlord, wins them. Cadîr immediately identifies the

---

[14] Romanian: „E om. E actor. E simbol. El deține secretul olimpic al comicului, secret pe care nici Bergson și nici alții nu l-au putut descifra teoretic.".

[15] Romanian: „Se știe, orice măgar are, în subconștientul său, dorința nebunească ca într-o bună zi să devină (sau să re-devină) om. Și, ca om, să înceapă a le vorbi oamenilor. Despre umanism și omenie, bine-nțeles. Despre bunătate și dragoste. Despre exploatare și cruzime… Poate că acolo, în lumina rampei, pentru câteva minute, se crezuse a fi OM, ajuns în sfârșit în locul de unde se va putea să-și reverse năduful inimii. Cine știe?".

strategy to recover them: this can only happen through more gambling. Judge Osman from Ada Kaleh agrees to play poker with the German owner. After five hours, following dramatic twists and turns, Osman finally wins. According to the unwritten chivalric code, the judge offers the loser the opportunity to play a second game. The Germans arrive in Ada Kaleh the next evening only to lose this too, their final chance. In a pensive and humorous manner, Cadîr later looks upon victory, leaving room for what remains unknown:

> "We [the Turks] have known, for one thousand years now, what good luck and bad luck are; they [the Germans] only taste now from the bitter glass of defeat. Maybe Osman played honestly and won. Maybe he was a villain and won. We are not allowed to ask: the man played his gold, the cards were brought by the German, he rolled up the sleeves of his gown" (Sîrbu, 1988: 119).[16]

The mastermind behind this plan was in fact Gary, who – in an intimate conversation with the Turk – had reminded the latter that gambling was the only solution to recovering the horses. Though alertly presented, this whole episode is but an intermezzo. The second part of the volume concerns a beast as unfamiliar as the park's most recent resident. Shepherd Cosma recounts the story of two dead soldiers he had found, an event that was quite surreal. The forest ceases to be the welcoming territory for little creatures and wild beasts that had inspired Silvia in her fantasy stories. The youth and the adults then learn the news about a large concrete bunker and an unusual hostage: "[a] bear in a park, less than one hundred metres away from swans and boats? A genuine bear – who could be looked upon from above, in humiliating and unfair safety? As in a cinema, circus or zoo?" (Sîrbu, 1988: 140).[17] Their encounter is both unexpected and profound: such an animal is outstanding,

---

[16] Romanian: „Noi, de o mie de ani, știm norocul și nenorocul, ei abia acum gustă din paharul amar al înfrângerilor. Poate că Osman a jucat cinstit și a câștigat. Poate că a fost pezevenghi și a câștigat. Nu avem voie să-l întrebăm: omul a jucat cu aurul său, cu cărțile aduse de neamț, cu mânecile la halat suflecate.".

[17] Romanian: „Un urs într-un parc, la nici o sută de metri de lebede și bărci?! Un urs autentic – ce putea fi privit de sus, dintr-o umilitoare și nedreaptă siguranță? Ca la cinema, circ sau menajerie?".

requiring, when talked about, a capital letter: the Bear[18]. He had been confined because the German general had decided to find him a sow and take cubs back to his country, where bear numbers were low. This unethical plan sets off a swift resolution on behalf of Cosma and the youngsters: to adopt the bear and work for his release. The bear thus stands as an ancient embodiment of freedom for all of the locals. He resembles man in many ways, yet he lives in the forest; however, when deprived of freedom, he might swiftly learn what slavery is. From this point of view, You's observation about anthropomorphism and zoomorphism (2021: 185) as perspectives employed in fairy tales applies equally to *The dance of the bear*.

3. Learning, memory and nostalgia

In a discussion with his teacher, Lupaș, Lucian finds out that bears are different from other wild beasts. When domesticated, these omnivores are as different from one another as humans are:

> "there is a great difference between the bear allowing himself to be led by a Gypsy, a bear-leader and one being an acrobat at the circus. This is the genuine intellectual: he had learned his lesson, he earns bread in art and being rewarded by applause" (Sîrbu, 1988: 176).[19]

Such a portrait matches the novelist himself, validating the hypothesis of a double alter-ego. Gary is thus a voice of the author, being flexible, humorous, sociable and wise. The bear displays other qualities and skills, equally plausible to the personality of the writer: temporarily solitary, physically resilient and curious to learn the tricks of the wise, be they donkeys or humans. The writer himself plainly validates this hypothesis: "[t]he novel is some sort of a *symbolic fable* (from half onwards) where the Bear is me as a youth and the donkey is

[18] In *The diary of a diarist without a diary*, the novelist refers to consistent documentation regarding the bear (2009: 156).

[19] Romanian: „e o mare diferență între un urs ce joacă dus de nas de un țigan, ursar de meserie, și un urs ajuns acrobat în circ. Acesta e un adevărat intelectual: și-a învățat lecția, își câștigă pâinea făcând artă și primind aplauze".

me at the end of my life" (Sîrbu, 1998: 111)[20]. The bear as an emblematic entity for the writer himself coincides with the Securitate's onomastic choice as they unexpectedly reopen his file in April 1973 (Mareș, 2011: 142). This is a rare case in which both an intellectual and the secret services use an identical appellative for the individual in question. While Buru may embody a Transylvanian, an individual feeling at home in the natural environment and alienated in a closed space, Gary represents a complementary entity, anthropomorphically featured by the narrator. Lucian Rogoz declares: "let us leave the bears in their world" (Sîrbu, 1988: 38). Such a statement could suggest that the impetuous nature embodied by Buru might not always be read by other residents of Craiova. This explains then why an intellectual may take temporary refuge in writing, which is the case of the novelist himself. In her study, You pointed out that anthropomorphism may serve anthropocentrism (2020: 187), yet such an observation does not apply to Sîrbu's novel. Though animal protagonists are a means for the novelist to recurrently reflect on the need of a high moral stance in anyone's life, these characters require careful consideration. The way they appear and act in the narrative suggests that the narrator is constantly preoccupied with finding a balance between all creatures populating the earth. Auntie Verona encourages Lucian to be selective and reflective with the appellatives most commonly used by people for various animals: "I kindly ask you never to call the donkey 'donkey!'. Because you commit an error. I don't even call the pig 'pig'!, as I have seen many people in my life who were dirtier and more disgusting than the wildest pigs" (Sîrbu, 1988: 115)[21].

The tragic and unexpected death of Cadîr does not deter the youngsters from pursuing their resolution. In order to stimulate Buru, they plan to use a mirror and observe the bear. Their intention is far from purely experimental, even if the result is dramatic: Buru starts dancing in front of the mirror.

---

[20] Romanian: „[r]omanul este un fel de *fabulă simbolică* (de la jumătate spre final) în care Ursul sunt eu, la tinerețe, iar măgarul sunt eu, acum, la sfârșitul vieții".

[21] Romanian: „eu te rog să nu-i mai spui niciodată măgarului nostru «măgarule». Fiindcă greșești. Eu nici porcului nu-i spun «porcule», fiindcă am văzut în viața mea mulți oameni care erau mai murdari și mai scârboși decât sunt porcii cei mai sălbatici".

The humans are not sure about his reactions, they understand that the bear sees himself, but it is not clear whether he perceives 'the other' in the looking glass as a love interest or a dangerous potential rival. As they observe him, the children realise that the bear's reaction explains a deep need: "[h]e would not dance to entertain himself, it was for the image in front of him, either hearing an instinctive order or being driven by an obscure memory" (Sîrbu, 1998: 215)[22].

According to Gary, the plan to free Buru cannot end well. For the sensible donkey, learning to live freely and learning to submit to slavery is part of one's existence and such an experience cannot be reversible. He thinks that the return from slavery equals an "impossible return" (Sîrbu, 1988: 235). The modest and knowledgeable Equus expresses it plainly: "[w]hoever has fallen cannot stand up, whoever has turned to the claws of human cruelty and stupidity is lost once and for ever!" (Sîrbu, 1988: 235)[23]. Even if Silvia and Lucian combat his depressive mood, Gary thinks that time does not progress linearly, but works in cycles whereby the past is revisited; he thus shares an eastern vision of it. As regards Buru, Gary plays a unique role: that of both an actor and a witness. To support his friend's liberation, Gary independently develops his own communication: he visits Buru's concrete cave each night, yet their silent conversations remain a mystery to the others. When the youngsters finally take Buru out of his confinement, the bear and the donkey gently rub foreheads; this is symbolic for the writer's personal reconciliation with his past. The herbivore understands that the liberation of the omnivore represents a reversal of the act of hunting: while adults hunt and kill bears, the children have developed a strong affection for Buru. When the group loses its sense of direction, it is Gary who takes on the role of the leader and shows them the way. Their journey is obviously one of initiation in which humans and beasts join forces to achieve a common goal. The emotional and intellectual abilities of the main and secondary characters are visible only in terms of positive

[22] Romanian: „nu dansa pentru plăcerea lui, el juca pentru imaginea din fața sa, fie ascultând un ordin instinctiv, fie mânat de o obscură amintire".

[23] Romanian: „Cine a căzut (...) nu se mai poate ridica, cine a fost prins nu se mai poate elibera, cine a încăput în ghearele cruzimii și prostiei omenești e pierdut odată pentru totdeauna!".

versus negative skills and personalities. The narrator portrays Trifu, the Cosmas' helper, as a narrow-minded individual fully insensitive to the changes undergone by the bear. Like the trials traditionally encountered in fairy tales, the group has to overcome potential obstacles: a pack of dogs, two monks, the neighbourhood of local gypsies and three drunken brothers.

The brief encounter between Buru and a small bear tamed by the gypsies reveals huge differences in terms of communication and experience: while the small bear lacks the ability to communicate loudly or take any type of initiative towards freedom, he obviously enjoys the occasion to meet his kin. Buru is, in his turn, surprised by the younger bear, who cannot understand why Buru encourages him to set himself free. Young Roland dispels a tense moment by spreading garlic on the chained beast, which immediately disgusts the older bear. Buru redirects himself towards Silvia who smells of tzuica, a scent that he enjoys.

As he finally reaches the forest, Buru comes across a forgotten experience: odours and sounds that he had left behind a long while before. The bear sits down and relishes the raspberries he has found and this simple gesture embodies a mission accomplished for the three humans. Their satisfaction is truly short-lived: a few days later they learn that Buru has found his way back to the cave in the park. The adolescents finally understand the way that physical versus interior freedom works. Their love has actually become the invisible chain preventing the bear from leaving the human settlement, albeit only a concrete cave. Affection can thus operate not only as a stimulus but also as an obstacle to preserving one's independence. Soon afterwards, Gary prepares himself for his final departure into the unknown. Reflecting on his entire experience, he detaches from his philosophical stance and looks at what could be beyond matter:

> "Not all that is real is rational; not all that is rational is true; not all that is true is good; not all that is good is right; not all that is right is universally valid; not all that is universal is eternal..." (Sîrbu, 1988: 280).

Convinced that youth is the only hope of salvation for mankind, he plunges into his last trip, attempting to leave behind both facts and regrets. This is but a stage, parallel and

similar to that undertaken by Lucian Rogoz, the engineer who takes a moment to look back at his own life: he is not only the head of the forestry unit but a proud father and grandfather. Having recently received a letter informing him about the death of his close friend, Roland, a hydraulic and mining engineer in Savoy, he plunges into the deep memories of his own youth being fully aware that: "[m]emories are not good or evil, pleasing or displeasing: memories are paths and springs in the woods of life: they are as they are and surface whenever you look forward or back" (Sîrbu, 1988: 6)[24].

The bright personality of teacher Enea Giurchescu (Mareș, 2011: 368, Sîrbu, 1974: 4), director of the Boy's High School in Petroșani informs the profile of the pedagogue Eneea Giurcă presented in the novel, a specialist in history and geography (Sîrbu, 1988: 61). Giurcă is the mentor of young Lucian, Silvia and Roland in humanities. In the volume *Ultimele* [*The last ones*], the novelist writes an extensive letter to Lucian Giurchescu, the son of his former teacher. It took him seven months to complete the novel; as with Gary's immersion in the past, the novelist highlights multiple connections that he has reworked:

> "[t]he first chapter is an anaesthetic chapter, which serves as an *ignoration elenchi*, a deviation from the essential. But it is also an undisclosed thought of the writer (who sees, in the fate of the bear, a kind of a parable for the fate of our people). I think that I have written to you: 'Bears leave and die – others die… and leave.' So, the two bears, defectors, perish… because of the competition – and the Bear in the cave gets out of the prison and then – out of stupidity, love, fate – he goes back to it. For good. Here, we call our good sense, which enables us to read through and beyond lines, *la double lecture*.
>
> For the name of Enea Giurcă, I need to tell you that it is a mere name but a dear one: I have truly enjoyed to see before my eyes the severe look of your father, the one to whom I owe my leave from [Petroșani Central] Workshops and re-registration to high school (boarding

[24] Romanian: „Amintirile nu sunt bune sau rele, frumoase sau urâte: amintirile sunt cărări și izvoare în pădurea vieții: ele sunt așa cum sunt și revin de câte ori te uiți înapoi sau înainte".

> and scholarship). I did not take into consideration the real data of the family, I was writing fast, I was glad to be able to let him voice some of the wisdom I think it is greatly needed here. Trust me, I believe in the spirit of the dead, I felt him close, I thought he knew, reading and understanding me correctly, I felt his strict hand on my shoulders" (Sîrbu, 2020: 155).

It is the novelist who clarifies the necessary parallel reading of his volume: under the guise of Buru, Sîrbu did not abandon his country because he could only see himself living in Romania. In *Iarna bolnavă de cancer* [*The cancer-ridden winter*], he reiterates his second identity under the guise of the donkey: "[y]ou must know that if that animal was not a donkey, the [thoughts] passing through his head wouldn't have escaped censorship" (Sîrbu, 1998: 108).[25] Moreover, the posture of a donkey allows his ego to challenge any type of authoritarian inflexibility. In his letter to Lucian Giurchescu, the writer admits that associating Gary with an ass may indicate his lack of reverence towards the fools in the classical theatre, which is exactly what he had cherished (Sîrbu, 2020: 156). Sîrbu thinks that even in prison an individual can experience a particular type of freedom. The visit of the youngsters Lucian, Delia and Roland to Fort 13 reflects the tragic conditions for political prisoners during the Stalinist period. Called "consciences", the one hundred fifty "thin, bent bodies" (Sîrbu, 1988: 230)[26] are contrasted with the well-being of the guards and German shepherds.

Conclusion

Various paired characters such as Gary the donkey and Buru the bear, or head shepherd Cosma and his helper Trifu, present considerably contrasting if not opposed personalities. Binary sets of characters convey, in the form of a children's narrative, better differentiation: reflective versus impetuous or the individual naturally connected to the earth versus a person in the city, lacking the ability to care about the natural environment. While the purpose is to urge readers to reconsider their own

[25] Romanian: „Să știi că dacă «animalul» acela nu era măgar, nu putea trece de cenzură cele ce treceau prin capul său".
[26] Romanian: „trupuri slabe, încovoiate".

abilities and inclinations, the narrator understands all sides of human nature. Even the weak or the less gifted have chances to develop during the course of their existence if they make efforts to do so. Such polarised qualities and weaknesses might suggest a classical narrative; however, given Lucian Rogoz' introduction, the main character, as well as Gary's final internal monologue, the narrative turns out to be a cyclical one. The ending focuses on Gary's passage to the other world as a continuation of the first significant stage in one's existence: childhood. If the latter is but a transitory phase on the way towards adulthood, Gary's final disappearance into the dense forest represents one's progress towards a non-material universe. Both stages are part of a personal journey in which the individual can progress when they become able to learn from personal experience. Protagonists learn to think about obstacles in a rather unusual way: surprising the rival is a particular tactic. When they are in doubt, they examine their chances rationally and accept risk. If they lose, they have at least exhausted possible alternatives. Learning obviously extends beyond adolescence, gender and ethnicity. This is, according to the novelist, the main point in overcoming hardships. The narrative opens to further analysis in relation to Sîrbu's private correspondence, as well as other allegorically-built narratives, either by Sîrbu or other Romanian authors.

Romanian traditions, folklore and humour coming up in the narrative could also be examined at length.

References:

Buzzoni, M. (2014). The Agency Theory of Causality, Anthropomorphism, and Simultaneity. In *International Studies in the Philosophy of Science*. 28, 4. 375-395, DOI: 10.1080/02698595.2014.979668.

Jianu, I. (1986, 29 May). Cu prof. Jean-Louis Courriol despre limba română la Universitatea Lyon III/ With Prof Jean-Louis Courriol about Romanian at University Lyon III. In *România literară*, XIX. No. 22. 22.

Kellogg Markowsky, J. (1975). Why Anthropomorphism in Children's Literature? In *Elementary English* 52/4. 460-462, 466.

Mareș, C. (2011). *Zidul de sticlă. Ion D. Sîrbu în arhivele Securității/ The glass wall. Ion D. Sîrbu in the archives of Securitate*. București: Curtea Veche.

Mihalache, Ș. (2019). Un roman pentru bunici, copii și disidenți/ A novel for grandparents, children and dissidents. In *Caiete critice*. 6-7 (380-381). 36-41.

Regman, C. (1989, February). Cărți-oameni-fapte. Dansul ursului într-o nouă interpretare/ Books-people-facts. The Dance of the bear in a new interpretation. In *Viața Românească*, LXXXIV, 2. 89-90.

Popa, C.M. (1988, October). Buru, Gary și pelicanul roz/ Buru, Gary and the pink pelican. In *Ramuri*, 10 (292). 6.

Purcaru, I. (1982, January). Podoaba verde/ The green jewel. In *Viața Românească*, LXXVII, 1. 108-110.

România și războiul din est (VIII)/ Romania and the war in the east. (1992). In *Știință și tehnică*, 10. 13-14.

Simuț, A. (2016). Ion D. Sîrbu și imaginarul distopic disident/ Ion D. Sîrbu and the dissident dystopian imaginary. In *Transilvania* 3. 20-26.

Sîrbu, I.D. (2020). *Ultimele/ The last ones*. Târgu Jiu: Măiastra.

Sîrbu, I.D. (2009). *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal/ Diary of a diarist without a diary*. Craiova: Scrisul românesc.

Sîrbu, I.D. (1998). *Iarna bolnavă de cancer/ The cancer-ridden winter*. Buurești: Curtea veche.

Sîrbu, I.D. (1998). *Traversarea cortinei. Corespondență cu Ion Negoițescu, Virgil Nemoianu, M.Ș. (1994)./ Crossing the curtain. Correspondence with Ion Negoițescu, Virgil Nemoianu, Mariana Șora*. Timișoara: Editura de Vest.

Sîrbu, I.D. (199, August). Scrisori către un prieten/ Letters to a friend. In *Vatra*, 305. 30-31.

Sîrbu, I.D. (1990, 31 May). L-am văzut pe Blaga plângând/ I have seen Blaga crying. In *România literară*, 23. 12-13.

Sîrbu, I.D. (1988). *Dansul ursului/ Dance of the bear*. București: Cartea românească.

Sîrbu, I.D. (1982, 20 June). În loc de postfață/ Instead of afterword. In *Vatra*, XII, 135. 14.

Sîrbu, I.D. (1974, July). La cumpăna apelor, mirabila sămânță/ At the watershed, miracle seed. Teatrul, XIX, 7. 3-4.

Sîrbu, I.D. (1969, 10 April). O fabulă a omenescului: circul/ A fable of the man: circus. In *România literară*, 15(27). 15.

Sîrbu, I.D. (1955, 4 August). Cinste/ Honesty. In *Gazeta literară*, 31(73). 3.

Tuchilă, C. (1989, 1 June). Dans și parabolă/ Dance and parable. In *România literară*, XXII, 22. 11.

Țicudean, M. (1989). Cărți. Ion D. Sîrbu. Dansul ursului/ Books. Dance of the bear. In *Steaua* XL, 4(503). 48.

Ungheanu, M. (1988, 10 September) Cronica literară. Ion D. Sîrbu.

Dansul ursului/ Literary review. Ion D. Sîrbu. Dance of the Bear. In *Luceafărul*. XXXI. 31 (1374). 2.
You, C. (2021). The Necessity of an Anthropomorphic Approach to Children's Literature, Children's Literature. In *Education* 52. 183–199, https://doi.org/10.1007/s10583-020-09409-6.
https://en.openrussian.org/, accessed 21 January 2023.
http://folksong.eu/cs/song/22372, accessed 2 February 2023

≈≈≈

Dana RADLER: A graduate of the Faculty of Foreign Languages, Dana Radler completed her PhD with a thesis on "Memory and Fiction in John McGahern's Works" (2015). Her current research topics combine memory, gender and culture in fiction as articulated components of modern societies. She has published articles in academic journals in India (2021), Poland (2020), Sweden (2018), Turkey (2018) and Romania (2016–2018) as well as chapters in collective volumes published in Italy (2020), Poland (2019) and Romania (2020, 2019 etc. on modern or contemporary authors. In 2018, she co-edited a thematic issue of the journal *Synergy*. Her first co-edited volume, entitled *Panaït Istrati. Littérature et societé. Panait Istrati. Literature and society*, appeared in 2021. Her first translation, *Sobele de teracotă ale copilăriei mele* by Elite Olshtain, also came out in 2021. At present, she is a Lecturer at the Department of Modern Languages and Business Communication at the Faculty of International Business & Economics, Bucharest University of Economic Studies, where she teaches business English to a variety of undergraduates and Romanian to foreign students.

META-MORFUL – CONSTRUCT AL IMAGINARULUI FANTASTIC ELIADESC

THE META-MORPHUS – CONSTRUCT OF THE FANTASTIC ELIADESCIAN IMAGINARY

Liliana DANCIU
Center for the Research or the Imaginary *Speculum*
1 Decembrie 1918 University of Alba Iulia, Romania

Email: liliana.danciu70@yahoo.com

Abstract:
Romanian folklore and its fundamental myths have aroused a real interest both for the researcher in the field of the history of religions and for the writer. Mircea Eliade found here a rich fund of magical-religious beliefs, untouched by the destructive effects of modern civilization. In the study "From Zalmoxis to Geghis-Han. Comparative studies on the religions and folklore of Dacia and Eastern Europe", the Romanian scholar analyzed the etymology of the word "Dacian", which he connects to a rite of warrior initiation, focused on the sacrificial rite of construction, the magico-cult significance of picking the blackthorn.

Eliade's fantastic prose is anchored on several themes and folklore motifs, among which we mention: Sânzienele (gentle fairies), the fairy-tale battle between good and evil, the magical-cult and destiny relationship between The Savior and The Star (The Forbidden Forest); "craftsman grandmother", midwife and guardian of the threshold between the worlds, with her bear-daughters (La țigănci); Angel of Death, muse and "grace" (In the court of Dionysus, The three graces); the metamorph (the undead-woman, in Miss Christina; the undead, the Flyer, the kite, in the eyes of the profane, an Adamic being, purified from primordial sin, in the Edenic space of the island, in The Serpent; the giant, in A Big Man, etc.).

In this paper we will focus on the metamorph and on how Mircea Eliade builds a true archetypal construct. The metamorph is the result of a metamorphosis, a process defined biologically (transformation of a lower creature into a higher one, passing through the natural stages of development), ontologically (essential transformation of an essential order, transition to another kind of being) and magically (transformation of a human being into the animal). The three types of metamorphosis can be hybridized, a process discovered in Mircea Eliade's prose: in The Three

Graces, the internal organs of the three patients undergo morphological and functional transformations into plants, women living half a year like flowers, young and beautiful, old and withered during the other half. In The Serpent, Andronic is a meta- and poly-morphus: the fairy-tale kite that abducts restless maidens and fierce wives, the satyr of Greek mythology, the male god of nature (Pan), the serpent, messenger of the dead and symbol of sexuality, fearsome undead, Primordial Adam, pure and untouched by any "lust". All these stasis correspond to the imaginary projections of the other characters. The shapes of his transformations are regressive, finally reaching the purest ones: the Edenic man in harmony with nature, the virginal feminine and the creator. Miss Christina is not only the undead that haunts the mansion and excites the imagination of Mrs. Moscu's guests, but the deity of the place, who ensures the connection of the sky, through its brightest star, Luceafărul, with the earth, the vast Bărăganu plain. The ignorant masculine (Egor) intervenes and destroys the magical connection between the hypostasis of the feminine (the old woman, the young woman, the child, the field), interposing the aggressive and destructive virility.
Keywords: metamorphus; Mircea Eliade; fantastic; folklore; vampire.

Metamorfoze descensionale, inferioare

Marii campioni ai (auto)transformărilor, simboluri ale nelimitării și transgresării oricăror limitări sunt marii zei cosmogonici și cosmocrați din miturile întemeietoare cu caracter universal. Ei se dedublează în structuri polarizante pentru a face posibilă crearea lumii și a omului și, folosind această structură dublă, să se proiecteze „în afară". Dualismul divin se oglindește în dialectica acțiunilor contrare menite a păstra echilibrul dintre tendința creatoare și cea distructivă a unui mare și unic zeu – cazul lui Zurvan, ai cărui fii, Ahura Mazda (principiul bun, creator) și Angra Maynu (principiul distrugător, răul), reflectă dubla esență a „tatălui". Această dedublare a unității primordiale în scop creator este evidentă și în cosmogonia populară românească, în ipostaza gemenilor divini Fratele/ Nefratele, necesară pentru inițierea dialogului și exteriorizarea logosului în act. Consecința inevitabilă a acestui act este opoziția esențială și valorică dintre proiecția imaginală ideală a lumii și materia, inferioară, rea, din care a fost făcută, dar și sacrificiul necesar „fundării" ei.

În mitologia greacă, zeii dovedesc adesea capacitatea de a se metamorfoza, temporar și descensional, în ființe inferioare,

oameni sau animale, pentru a nu fi recunoscuți în demersurile lor erotice, războinice, vindicative. În spațiul epopeic homeric, zeii intervin în istoria personală a indivizilor și cea colectivă a umanității, preluând comportamente, apucături și mentalități specific umane. Celebre sunt metamorfozele lui Zeus, menite a înșela vigilența Herei și a seduce muritoare și zeițe deopotrivă; eroii comunică cu protectorii lor divini care li se arată în ipostaze antropomorfe (posedă temporar corpuri) sau zoomorfe (animale sau păsări totem). Când Dumnezeu își trimite îngerii (întotdeauna sub aparența unor tineri străini bine îmbrăcați, distinși) în lumea oamenilor pentru a-și comunica vrerea, mesagerii/ intermediarii divini erau tratați cu respectul cuvenit Celui care i-a trimis, căci prin ei se manifesta Creatorul. În această logică spirituală, când Iacob se ia la trântă cu îngerul, el luptă cu Dumnezeu însuși, devenind simbolul omului care stă drept înaintea divinității.

În categoria metamorfozelor temporare putem include legendele populare românești cu Dumnezeu și Sfântul Petru, personaje divine cu aparență antropomorfă, călătorind incognito pe pământ sub chipul unor bătrâni venerabili. Scopul moralizator secundar (profan) al textelor pune în umbră substratul mitic al narațiunii ancorate într-un cronotop exemplar. Pământul se afla încă aproape de cer, populat cu oameni care nu-și pierduseră definitiv spiritualitatea, zeii și oamenii urcau la cer și coborau pe pământ în mod regulat, Creatorul nu devenise un *deus otiosus*, ci își cerceta deseori creația, iar sfera spirituală și cea materială a existenței nu fuseseră izolate și, mai grav, nu intraseră în conflict. În basmele populare românești, adevărate rezervoare de fragmente de gândire mitică și șamanică, trecerea din lumea realității sensibile în „lumea cealaltă" se face pe aceeași verticală descendentă și implică un catabasis obligatoriu pentru a reuși înălțarea spirituală. Lumile sub-pământene, cu legile fizice ale condiției umane magic suspendate, sunt populate cu metamorfi temporari: eroii „ologiți" ritualic în lumea profană trebuie doar să folosească un brâu magic pentru a-și recăpăta potența (fizică, sexuală, interioară), iar în sacru, să se dea de trei ori peste cap pentru a se transforma în albină sau muscă și, pentru a reveni la forma inițială, să facă același gest, devenind egali – dacă nu superiori – ființelor spirituale „autohtone", înzestrate cu o

capacitate „naturală” de a lua forma unor nori și flăcări de diverse culori sau a unor banale elemente din peisajul înconjurător (livadă, viță de vie, fântână etc.).

În categoria metamorfozelor descendente intră și transformarea tovarășilor lui Ulise în porci, cu deosebirea că aici metamorfoza nu e parțială, ci totală, iar eul uman este anulat de instinctul animalic. Când revin la forma inițială, bărbații nu-și amintesc nimic din cele întâmplate, experimentarea condiției animalice reprezentând un hiatus în conștiință, prin anularea spiritului și raționalității, pentru a rămâne doar manifestarea principiului vital care animă corpul și a sufletului senzorial (Aristotel, 1996: 32-87). Nu este și cazul lui Apuleius, eroul unei metamorfoze magice accidentale, prin care eul uman devine prizonier conștient într-un corp de măgar, prilej și pretext livresc pentru a surprinde realitatea socială și morală a timpului. Nu mai puțin simbolice sunt metamorfozele evocate în romanul antic *Amor și Psyché*: pe de o parte, tribulațiile sufletului, inclusiv coborârea în Infern, în vederea purificării premergătoare înălțării la statutul de zeitate și câștigării nemuririi, pe de altă parte, întrupările nocturne ale zeului. Motivul mitic al metamorfului va fi valorificat genial de Ion Creangă în *Povestea porcului*, unde eroul, spirit solar captiv în materia întunecată htoniană, este condamnat să se manifeste în dublă ipostază: porc, în regimul diurn al formelor materiale și al imaginii, respingător în ochii hylicilor; tânăr frumos, în regimul nocturn, frumusețe „ascunsă” ochiului fizic, accesibilă doar celui interior. În basmele populare, dracul „împielițat” este un metamorf, temporar sau definitiv, care explică supranatural răutatea exagerată sau inteligența superioară a unor semeni; „povestea porcului” face trimitere la frumusețea interioară „împielițată” temporar într-o aparență inestetică sau neconformă mentalității comune, devenind o poveste despre un anumit mod de „a vedea” lumea sau, mai degrabă, despre un tip de infirmitate sufletească a tinerei soții care o face „să nu vadă” dincolo de aparențe.

Metamorfozele care redau regresii în stadii morfostructurale inferioare nu afectează personalitatea profundă, ființa interioară a celui ce se transformă conștient, de unde concluzia că ele ar putea fi „expresii ale dorinței, cenzurii, idealului, sancțiunii ivite din adâncul inconștientului și luând

formă în imaginația creatoare" (Chevalier, 1995: 296). În aceste exemple, metamorfoza poate fi interpretată ca modalitate de a camufla o identitate superioară, o posibilitate de (auto)cunoaștere și explorare a propriilor capabilități, neexperimentate încă sau insuficient abordate.

Metamorfoze ascensionale, superioare

Metamorfoze de ordin superior sunt obținute prin intermediul unor procese, diferite procedural și ca finalitate: 1. alchimia, proces de purificare treptată a materiei primare până la obținerea Pietrei Filosofale, a unității androgine ființiale, în plan spiritual, a individuației, în psihologia jungiană; la Eliade, prin întâlnirea zeului din apele interiorității și hierogamia eului solar cu sufletul lunar; 2. metempsihoza, capacitatea sufletului de a migra, după moarte, în corpuri diferite, păstrându-și nealterată esența, în scopul îmbunătățirii karmei și Eliberării; 3. inițierea oferă trasee de transformare interioară, cu efect gnoseologic și ontologic similar, implicând „«moartea» la nivelul experienței profane și «învierea» la experiența religioasă, adică accesul la cunoașterea metafizică" (Eliade, 1993: 264), după modelul maieuticii socratice care facilitează „«moartea» ignoranței și renașterea pentru cunoaștere" (Eliade, 1993: 265). În timp ce metamorfoza afectează doar aparența, iar eul rămâne neschimbat, participând la un program existențial străin uneori de programul interior, alchimia, inițierile, filosofia presocratică și metempsihoza presupun procese complexe de trecere de la o stare inferioară la una superioară, de la o existență în alta, anularea eului mundan anterior, captiv al unei lumi de iluzii și pre-judecăți, dar conservarea principiului conștient călăuzitor al sufletului.

„Arta transformării" vizează obținerea aurului, printr-o alchimie externă, respectiv a nemuririi, atingerea virtuții spirituale și „trans-mutarea" reală a individualității într-o stare spirituală, printr-o alchimie internă. În acest proces interior, omul se eliberează de condiționarea existenței profane în materie, aflată sub semnul hazardului (norocul, în viziune eminesciană; soarta, în credința populară), inima sa devine aur pur, iar el se înalță la condiția divină pierdută de *Om adevărat*, *Om primordial*, *Om transcendent* (Chevalier & Gheerbrant, 1994: 84). Aspirantul pătrunde în „peștera inimii", unde trebuie

să descopere „oul filosofal", închis asemeni „oului lumii" sau „embrionului de aur" în adâncul „peșterii cosmice". Imitație a pântecului pământului, unde bronzul „se coace" și devine aur (Eliade, 1991: 10-15), inima devine creuzetul din interiorul corpului uman, unde, urmând ritmul cosmic, se produce, inițial, o involuție, o regresie în haosul primordial, într-un amestec nediferențiat al componentelor, la stadiul embrionar, pentru a urma evoluția într-un stadiu superior. În acest proces, coagularea este urmată de dizolvare, inspirația este alternată cu expirația, activitatea fiind urmată de pasivitate. Ieșirea embrionului din spațiul cosmicizat și întoarcerea lui în vid se produce pe verticală, de-a lungul axei lumii, prin deschizătura de sus a creuzetului alchimic, respectiv creștetul capului viitorului iluminat.

În calitate de principiu activ și influență celestă, focul spiritual (sulful) fecundează principiul pasiv, influența telurică, apa seminală (mercurul), iar echilibrarea contrariilor produce Opera în Alb (*albedo*, Mica Operă sau micile mistere), respectiv Opera în Roșu (*rubedo*, Marea Operă sau marile mistere). În ezoterismul chinezesc, atingerea acestui nivel de cunoaștere corespunde înfloririi Florii de Aur, ieșirii din Embrion pentru a atinge o stare suprafirească. Cele patru operații „clasice" care stau la baza procesului alchimic interior sunt: purificarea subiectului, dizolvarea lui până la stadiul primordial de ființă universală (volatilizare sau sublimare, combustie, incinerare), urmate de resolidificarea și recompunerea noii ființe sub semnul divin al purității absolute. În simbolismul lor cromatic, aceste operații sunt următoarele: calcinarea, putrefacția, regresia elementelor în stadiul nediferențiat (*nigredo*); dizolvarea și obținerea unei materii noi purificate (*albedo*); distilarea, urmată de conjugare (*rubedo*); sublimarea (aurul, *citrinitas*).

Cartea tibetană a morților, Bardo Thödöl (1992), descrie un proces de eliberare spirituală de sub influența negativă a Iluziei Cosmice și contopire cu Spiritul Universal, derulat după moarte. Ideal este ca omul să se elibereze încă din timpul vieții, dar, dacă nu reușește, primele 49 de zile după ce sufletul a părăsit corpul sunt esențiale. Călătoria sufletului cuprinde mai multe etape: 1. Coborârea în zonele mizerabile ale existenței; 2. Lumina Clară a Realității; 3. Recunoașterea propriilor gânduri în

apariții; 4. Experimentarea singurătății și nefericirii; 5. Atracția lucrurilor impure ale Infernului; 6. Renașterea în Regatul Gloriei; 7. Eliberarea. *Bardo Thödöl* învață omul, încă din timpul vieții, de pericolele vii și puternice întâlnite de principiul conștient după întreruperea legăturilor cu psihicul. Starea de *bardo* este o zonă de trecere, lume de proiecții halucinante, prietene și/ sau dușmane, blânde sau violente, conforme propriului tip de gândire, pe care „călătorul" trebuie să le recunoască ca atare, ca să poată depăși această tranziție și să ajungă în sfera unei noi renașteri, fie într-un nou trup, fie într-o post-existență superioară. Cel mai reprezentativ aspect al acestei stări liminale este intrinsec semantismului termenului: „bar-do" = „între doi", stare intermediară, între poli, spirit și formă, reflectând eterna condiționare în dualitate a ființei umane, dar și setea ei de libertate.

Conform schemei clasice lăsate de Arnold van Gennep, riturile de trecere se descompun în rituri de separare sau preliminare (funeralii), de limită sau de prag (graviditate, logodnă, inițiere), postliminare sau de agregare la o nouă realitate (de după naștere, căsătorie, de după moarte). Marile evenimente din viața omului sunt marcate prin rituri de trecere care presupun ieșirea dintr-o stare sau mod de a viețui și intrarea într-altul, cu un stadiu intermediar, menit, pe de o parte, desprinderii, pe de alta, integrării. Inițierile urmau același traseu triadic, separare-prag-agregare: alungarea/ înstrăinarea de comunitate, experimentarea tranzitoriului („gestația"), culminând cu renașterea sau nunta. În orfism, inițierea presupune o hierogamie sau o (re)naștere sacră, iar în brahmanism același rezultat purta numele de „cel născut de două ori". În opinia lui Mircea Eliade, ambele rituri implicau un „simbolism obstretic" inerent riturilor inițiatice. Pentru filosoful presocratic Plutarh, „a fi inițiat înseamnă a muri" într-un stadiu inferior și a renaște într-o stază superioară. În ermetism și cultul mithraic, inițierea neofitului se făcea parcurgându-se șapte trepte, tot atâtea sfere planetare pe care sufletul trebuia să le urce după moarte.

„Moartea" inițiatică provoacă o inevitabilă coborâre în Infern, unde sufletul, asemeni șamanului și poetului Orfeu, pendulează tragic între formă și spirit, lumină și întuneric, trădându-le pe amândouă doar pentru a rămâne fidel propriei

esențe creatoare capabile „de a zămisli, dacă vrea, un alt cosmos, al său, după chipul și asemănarea lui" (*Thödöl,* 1992: 24-29). Eliberat de condiția umană, respingând atât anularea în Absolut, cât și goana după alte forme iluzorii, artistul devine ipostază a Zeului Creator, prelungind mitul în literatură, pentru a scoate în lumină lumi imaginare, tot atâtea lumi posibile. Consemnările lui Mircea Eliade despre universul ficțional al nuvelei *La țigănci* oglindesc această perspectivă orfică despre o literatură care „fundează propriul ei univers, întocmai după cum miturile dezvăluie fundarea Lumilor, a modurilor de a fi" (Eliade, 1993: 586). Asemeni lumii referențiale, plămădite din imaginația zeului creator, spirit și formă, universul ficțiunii se dovedește, la rândul său, ambivalent, căci „este și nu este o lume «reală», o lume adică în care trăiește, sau poate trăi omul de toate zilele. Dar tocmai ca și mitul, *La țigănci* (și alte nuvele de acest gen) revelează semnificații nebănuite, dă sens vieții «de toate zilele»" (Eliade, 1993: 586).

Pentru a sublinia caracterul grosier al lumii materiale, gnosticismul opune Neființa, ca „non-manifestat", „posibilitate de a fi", Ființei, „manifestatul", „manifestarea Neființei, astfel înțeleasă" (Guénon, 2005: 36). Odată cu „ruperea" unității primordiale, s-a realizat distincția, diviziunea și opoziția Bine/ Rău, relativizarea perspectivei/ realității. Separarea lui Adam Kadmon în cele două insule de ființare distincte, Adam și Eva, conduce la apariția lui Adam Protoplast și Căderea lui inevitabilă – explică René Guénon în aceeași lucrare –, nimic mai mult decât crearea distincției dintre Bine și Rău, exteriorizarea interiorității și îmbrăcarea ei în forme distincte, limitate. În acest univers stăpânit de iluziile Demiurgului, omul poate experimenta trei stări ale ființei sinonime cu trei modalități de existență în tot atâtea lumi: lumea hylică, lumea psihică, lumea pneumatică. Prin cunoaștere, omul depășește ignoranța și, implicit, iluziile lumii formelor, născându-se a doua oară – principiul funcționează în toate doctrinele inițiatice eliberatoare, care implică o transformare exemplară, o trecere spre un stadiu superior, echivalent unirii cu Spiritul Universal și depășirea modificărilor formale ale ființei prin nașteri materiale.

Meta-morfii lui Mircea Eliade

Încă din liceu, Eliade e preocupat de alchimie (scrie

narațiunile *Cum am descoperit piatra filosofală?*, *Memoriile unui soldat de plumb*, improvizează un laborator), e atras de mistica indiană, pentru ca între anii 1935-1937 să publice un ansamblu de lucrări științifice pe tema transformării transcendente a omului prin stăpânirea unor tehnici arhaice soteriologice, precum yoga, alchimia (babiloniană, tantrică, chineză), șamanismul. Teza de doctorat despre yoga va fi publicată în limba franceză sub titlul *Yoga. Essai sur les origines de la mystique indienne* (1936), subiect reluat mai târziu în operele *Le Yoga. Immortalité et liberté* (1954) și *Patañjali et le Yoga* (1962). Ansamblul de lucrări despre „știința sacră" a alchimiei se deschide cu *Alchimie asiatică* (1934) și *Cosmologie și alchimie babiloniană* (1937), ale căror idei vor fi reluate savant în *Traité d'histoire de religions* (1949) și *Forgerons et alchimistes* (1956). Urmând exemplul metalurgistului arhaic care grăbea ritmul de „coacere" a metalelor, desăvârșind Opera Naturii, omul a creat tehnici capabile să lucreze „asupra unei Materii pe care o consideră vie și sacră, munca lor având drept scop transformarea Materiei, perfecționarea, transmutarea ei" (Eliade, 1996: 8-9). Simbolismul obstretic al tehnicilor „metalurgice" și alchimice de transformare a Materiei Vii sunt analizate în tandem cu cele spirituale, de meta-morfozare și renaștere a inițiatului într-un „corp nou" (*Naissances mystiques*), în yoga, budism sau de reintegrare într-un Kosmos de care s-a înstrăinat (*Mitul reintegrării*, 1942), eterna fascinație a Paradisului pierdut (*Le mythe de l'éternel retour*, 1949), propensiunea spre depășirea condiției umane și accederea spre Unitatea primordială (*Méphistophélès et l'Androgyne*, 1962). Tehnicile arhaice de transformare și transmutație sunt urmărite de Eliade în yoga, alchimie și, nu în ultimul rând, șamanism (*Le chamanisme et les techniques de l'extase*, 1951).

Folclorul românesc și miturile sale fundamentale au trezit un real interes pentru cercetătorul în domeniul istoriei religiilor și scriitorul Mircea Eliade. Aici a găsit un fond bogat de credințe magico-religioase, neatins de efectele distructive ale civilizației moderne. În studiul *De Zalmoxis à Gengis-Khan* (1970) cercetătorul român a analizat etimologia cuvântului „dac", conectată unui rit de inițiere războinică prin care tinerii se metamorfozau în lupi sau adoptau ritualic comportamentul unui lup (Eliade, 1995: 144-145), s-a oprit asupra ritului

sacrificial al construcției și semnificația magico-cultică a culesului mătrăgunei. Proza fantastică eliadescă este ancorată pe mai multe teme și motive folclorice, dintre care amintim câteva: Sânzienele, lupta basmică dintre bine și rău, raportul magico-cultic și destinal în cuplul mitic Salvator-Stea (*Noaptea de Sânziene*); „baba meșteroaie", moașă și păzitoare a pragului dintre lumi, cu ale ei fiice-ursitoare (*La țigănci*); Îngerul Morții, muză și „grație", călăuzitoare în ritul de trecere spre o stare superioară (*În curte la Dionis*, *Cele trei grații*, *La țigănci*); metamorful (strigoi și femeie, spirit al locului și stea, în *Domnișoara Christina*; strigoi, Zburător, zmeu, în ochii profanilor, zeu, Omul Primordial, neatins de păcatul primordial, în spațiul edenic al insulei, în *Șarpele*; ființă umană și uriaș, în nuvela *Un om mare* etc.).

Conform schemei gnostice a metamorfozelor exemplare, universul uman al nuvelelor eliadești e populat cu indivizi captivi în stări liminale. Gavrilescu părăsește „accidental" starea hylică și intră în cea psihică, însoțit de lumina cunoașterii, incapabil să o perceapă și să realizeze existența Adevărului Unic. Dorina părăsește starea de veghe, pătrunde în vis și chiar în somn, dar, din teamă, „uită" porunca și încalcă interdictul, ratând unirea cu Spiritul Universal. Egor este transportat spre zona spirituală și cea pneumatică prin puterea supra-umană a spiritului neliniștit, dar nu e pregătit să treacă dincolo de aparențe și să renunțe la propria-i corporalitate. Domnișoara Christina este un alt caz de prizonierat într-un stadiu liminal, spirit prins între lumi, care, atras de corporalitate și viață senzorială, respinge Lumina și dizolvarea ființei în totalitatea primordială. Ei nu depășesc Lumea Formării, nu se metamorfozează exemplar, ci regresează în Lumea Hylică, unde, fără a lua un corp nou, îmbracă forme noi pentru a încerca să dobândească Eliberarea. Sau, cum e cazul strigoiului feminin din *Domnișoara Christina*, se întoarce în starea de in/pre-creat după „uciderea" ritualică a „corpului" conținut în pântecul pivniței-mormânt. În starea psihică, pășind pe insula hierofanie a Edenului, Dorina nu se mai simte corp, ci suflet atins de beatitudine, individual, însă, distinct de sufletul lui Andronic, semn că încă aparține lumii formelor.

La fel pățește și Gavrilescu în spațiul insular al colibei, unde nu reușește să se detașeze de lumea iluziei și aparenței.

Creaturi imaginare terestre, aeriene și acvatice

Ceea ce ar fi trebuit să devină o „naștere mistică" se dovedește o expulzare tragică într-o altă stare tranzitorie între forme. Dorina experimentează cele trei stări specifice celor trei lumi: starea de veghe, în lumea hylică, starea de vis, în lumea psihică, starea de somn profund, în lumea pneumatică. Primele două stări și ultimele două sunt cunoscute în melanj, dovadă a persistenței stării de tranziție, fără o agregare propriu-zisă. Gavrilescu trece în „vis", specifică lumii psihice, abia la final, respins de profan și sacru deopotrivă, ajutat de o călăuză spirituală menită a-i ghida pașii. Christina vine din lumea pneumatică, dovadă că primele „întâlniri" cu Egor nu pot avea loc decât în somn: „De aici, din lumea mea, eu voi veni în fiecare noapte la tine; la început *în somn*, Egor, și pe urmă în brațele tale, dragostea mea" (Eliade, 1995-1999: 49). Prin scrierea cuvântului „somn" cu caractere diferite, Eliade îi subliniază sensurile simbolice. Egor și Christina se află la antipozii ființării, ea, în lumea pneumatică, el, în lumea hylică, dar visul reprezintă starea liminală accesibilă amândurora. Prin încercarea disperată de a tranzita lumile spirituale spre hylic, Christina imită cumva comportamentul Sophiei gnostice atrase irezistibil de materie. Christina e însetată de repaosul pe care forma i-l poate oferi și, în același timp, de dorința de a-și exprima carnal esența: *feminitatea*. Egor, în schimb, e incapabil să depășească forma și rămâne prizonierul aparențelor. Pe de altă parte, Andronic cunoaște formele și se folosește de ele pentru a se metamorfoza și a le transgresa limitele, pătrunzând în esența lor comună, unitară, ca un adevărat yoghin. Formele reprezintă tot atâtea identități arhetipale ale imaginarului uman – dragon zburător și vasilisc, șarpele casei, marele șarpe cosmic, acvatic și htonian, întemeietor, spirit păzitor al locului, strămoș ancestral și influență demonică, Kundalini și păzitor al nadirului – pe care el le unifică într-un întreg ființial.

În acest studiu ne vom opri asupra metamorfului și a felului cum Mircea Eliade clădește un adevărat construct arhetipal. Metamorful eliadesc este rezultatul unei duble metamorfoze, interioară și exterioară, ascendentă și descendentă, proces realizat pe trei planuri: biologic (transformare a unei creaturi inferioare într-una superioară, trecând prin etapele firești de dezvoltare și evoluție), ontologic (transformare esențială de ordin ființial prin trecerea la un *fel de*

a fi superior) și magic (regresia temporară a unei ființe umane într-o creatură non-umană). Cele trei modalități de metamorfozare se hibridizează adesea în proza lui Mircea Eliade: în *Cele trei grații*, organele interne ale celor trei bolnave suferă transformări morfologice și funcționale asemeni plantelor, femeile trăind ca florile, jumătate de an, tinere și frumoase, cealaltă jumătate, bătrâne și ofilite. În *Șarpele*, Andronic este meta- și poli-morf: deopotrivă zmeul din poveste care răpește fecioare neliniștite și neveste aprige, satirul mitologiei grecești, zeul masculin al naturii (Pan), șarpele, mesager al morților și simbol al sexualității, strigoi înfricoșător, Adam primordial, spiritual și neatins de „pofte" carnale. Toate aceste izomorfisme sunt rezultatul proiecțiilor imaginare ale celorlalte personaje, expresii arhetipale țâșnite din inconștientul colectiv. Formele transformărilor sale regresive sunt încărcate de simbolism arhetipal: zeul creator, cosmic și atemporal, expresie a sufletului și dorințelor sale ascunse, omul edenic în armonie cu natura, femininul virginal și creatorul. Domnișoara Christina nu este doar strigoiul care bântuie conacul și excită imaginația invitaților d-nei Moscu, ci zeitatea locului, care asigură conexiunea cerului, prin steaua lui cea mai strălucitoare, Luceafărul, cu pământul, întinsul câmpiei Bărăganului. Masculinul ignorant (Egor) intervine și distruge conexiunea magică dintre ipostazele femininului (bătrâna, tânăra, copila, câmpia), interpunând virilitatea agresivă și distructivă (Danciu, 2022: 183-191).

Gavrilescu și ratarea meta-morfozei inițiatice

Nuvela *La țigănci* apare în 1959, la Paris, odată cu studiul *Naissances mystiques*. Gavrilescu are tot atâția ani câte zile măsoară starea de trecere spre un *alt fel de a fi*, descrisă în *Bardo Thödöl* sau *Cartea tibetană a morților*. Starea de *bardo* constă în tribulațiile sufletului pe parcursul traversării etapelor tranzitorii spre o nouă existență. Conform unei interpretări simbolice, Gavrilescu a murit, dar sufletul său nu conștientizează încă acest aspect. El experimentează această stare liminală, trecând prin toate fazele: ratează unirea cu lumina divină (*Chikai Bardo*) care-l lovește în creștet ca o sabie; intră în etapa propriu-zis tranzitorie, o lume populată cu proiecții iluzorii de natură karmică sau psihică (*Chanyd Bardo*); se lasă condus spre marea

Roată a timpului, în căutarea unei noi matrice existențiale (*Sidba Bardo*) (Berechet, 2017: 226-230).

În acest studiu, propunem o „răs-tălmăcire" a simbolismului stării de *bardo*, valorificată de Mircea Eliade în *La țigănci* pentru a crea un dublu paralelism, existențial și estetic, între lumea mitului și lumea literaturii, pe de o parte, între universul creat de zei și cel creat de scriitor[1], pe de altă parte. Prin acest simbolism sacru caracteristic actului creator, omul învinge inerția existențială prezentă în inconștientul său colectiv prin totalitatea experiențele umane avute până la Omul Primordial, devenind „anistoric", salvându-se din sterilitatea istoriei (Jung, 2020: 1104-1105). În opinia lui C.G. Jung, Bătrânul este personificarea inconștientului colectiv inerțial care se opune schimbării și creativității. Până să urce în tramvai, mintea lui Gavrilescu e fascinată de subiectul „eroic" din conversația pasionată a unor tineri. În tramvai – vehiculul care-l transportă liniar în profan –, Gavrilescu se așază în fața unui bătrân ostil țigăncilor, care se arată scandalizat de imoralitatea lor. Se creează astfel o stare de disconfort menit a estompa impulsul creator/ „eroic". Inerției i se opune ceva misterios din interiorul ființei umane care dorește să treacă dincolo de istoria personală și de Omul Primordial pentru a deveni „anistoric", dovadă că subiectul Lawrence rămâne „viu" în mintea lui Gavrilescu în toate fazele inițierii. Pentru a realiza aceasta, Gavrilescu trebuie să calce peste trecut, iar el, din nefericire, e prea legat de trecut (Elsa = Lesa), urmând a rămâne blocat acolo.

Din punctul nostru de vedere, Gavrilescu nu a trăit 49 de ani, ci a traversat o stare de *bardo* de 49 de ani (cât 49 de zile din *Cartea tibetană a morților*), captiv al *iluziei* dualității,

---

[1] „Nuvela fundează o lume, un Univers independent de geografia și sociologia Bucureștiului de prin anii 1930-1940. Nu trebuie căutat la ce se referă, în realitatea care ne este accesibilă nouă, diferitele episoade, nici ce reprezintă cutare sau cutare personaj. Este prezentarea unui Univers nou, inedit, cu legile lui proprii – și această prezentare constituie un act de creație, nu numai în înțelesul estetic al expresiei. Pătrunzând în acest univers, învățând să-l cunoști, savurându-l – ți se revelează ceva. Problema care se pune criticului nu este: cum să descifrez «simbolismul» povestirii? Ci: admițând că povestirea m-a «fermecat», m-a convins, cum să interpretez mesajul pe care-l ascunde realitatea ei (mai precis această nouă specie de realitate care mi se dezvăluie citind «aventura» lui Gavrilescu?" (Eliade, 1993: 585-586).

echivalentă cu o „cădere" în moarte spirituală pricinuită de „păcatele" tinereții. Pătrunderea accidentală în interioritatea țigăncilor echivalează cu șansa experimentării unui *incipit vita nuova*. Existența liniară, rutinieră îl sfâșie „între doi" poli: două femei, Hildegard și Elsa; două identități, artist și profesor; două destinații aproape zilnice, Vama Poștei (acasă) și Strada Preoteselor (locuința elevei); două proiecte existențiale, *a fi* și *a avea*, *a trăi* și *a visa*. Este ținut prizonier într-o constantă risipire a ființei și anulare a creativității, lipsit de dragoste și împlinire, consumat în teamă și proiecții iluzorii, la cheremul hazardului (personajul se plânge neîncetat că nu a avut noroc). Gavrilescu este, eufemistic și simbolic, un *mort-viu*.

Timp de 49 de ani, Gavrilescu a rămas într-o stare de tranziție care l-a șters atât din ecuația unei existențe banal împlinite, cât și din cea trans-mundană. În coliba țigăncilor, el are șansa să înceapă o existență saturată de ființă, deschisă posibilității de a fi fericit, în conformitate cu „programul" destinal al sufletului. În sens metafizic și ontologic, să depășească starea de „mort" și să devină cu adevărat „viu". Din nefericire, principiul său conștient rămâne prizonierul spaimelor și proiectelor iluzorii ratate, astfel că nu reușește să se detașeze de capcanele întinse de Maya, Iluzia Cosmică. Derutat și însingurat pe noul traseu ființial, sufletul se lasă călăuzit spre pădure și în vis de o imagine familiară împrumutată din trecut, Hildegard. E limpede că Gavrilescu e direcționat spre viitoarele reîncarnări succesive, inevitabile pentru ca sufletul să înțeleagă „lecția". El a ratat meta-morfoza în timpul existenței sale profane, în Istorie, a ratat menirea de artist și de îndrăgostit, alegând o existență minoră, străină de voința inimii.

Aplicând schema teoretică a lui Arnold von Gennep, considerăm că Gavrilescu traversează un rit de limită, săvârșit chiar pe prag – coliba țigăncilor -, precedat de rituri de pregătire pentru limită, urmat de rituri de agregare nereușite. Ștefan Borbély recunoaște în *La țigănci* „structura unui rit corectiv de esențializare, prin intermediul căruia un «artist» rătăcit în sferele inferioare ale vocației și iubirii, e pus în situația de a recupera o plenitudine pierdută prin intermediul unei triple probe de «ghicit». Nepregătit fiind, protagonistul ratează fiind redat vieții" (Borbély, 2003: 126).

După 49 de ani de tranziție, Gavrilescu este forțat să

iasă, fie într-o trans-existență superioară, fie printr-o reluare a stării de tranziție, într-o altă matrice existențială. Numele său ocultează o formă superioară de tranzitare a lumilor și conectare a acestora, câtă vreme trimite la Arhanghelul Gavril, un adevărat Hermes al spațiului de credință iudaic și creștin[2]. Sufixul „-escu" denotă „starea civilă", căderea în profan a călătorului între lumi și metamorfoza lui descendentă în Gavrilescu. Deși intuiește vag păcatul comis, anti-eroul eliadesc nu accede la valoarea semantică intrinsecă a numelui și, prin urmare, nici la esența ființei sale. Lumina soarelui care-l lovește în creștet ca o sabie reprezintă puterea iluminării care îl atinge, fără ca neofitul de ocazie să se lase pătruns de ea. Nici în momentul când păzitoarea pragului îl întreabă „Ce-ți dorește inima?", Gavrilescu nu realizează că pătrunde în teritoriul interiorității și al metamorfozei, al centrului propriului suflet. În tradiția arabă, „inima era privită ca sediu al inteligenței, nu al acelei facultăți individuale care este rațiunea, ci al Inteligenței universale (*El-Aqlu*) în raporturile sale cu ființa umană pe care o pătrunde din interior, deoarece se află astfel în chiar centrul său și pe care o luminează cu strălucirea ei" (Guénon, 2017: 51). În planul existenței exterioare, ca individualitate smulsă din întreg și înstrăinată de acesta, agresat de lumina ucigătoare a minții raționale, Gavrilescu simte nevoia să se refugieze în penumbra interiorității, unde „inima este asimilată soarelui și creierului lumii" (Guénon, 2017: 51), Centrul ființei, unde sălășluiește Principiul, Ființa pură. Acolo Gavrilescu trebuia să reconcilieze

[2] „În cartea profetului Daniel, Gavril este numele îngerului care interpretează vedenia (*Daniel*, 8, 16). Gavril arată lui Daniil înțelesul celor șaptezeci de săptămâni de ani până la venirea lui Mesia Hristos (*Daniel,* 9, 21-27). După tradiție, același înger vestește lui Ioachim și Anei că vor deveni părinții Mariei, viitoarea mamă a lui Mesia. În Noul Testament, Gavril descoperă preotului Zaharia, nașterea lui Ioan Botezătorul, considerat înainte mergătorul lui Mesia (*Luca*, 1, 19). Tot Gavril revelează Fecioarei din Nazaret că-l va naște pe Fiul lui Dumnezeu (*Luca*, 1, 28). Arhanghelul Gavril pare să fi fost identificat de tradiție drept îngerul înveșmântat în alb, care, pogorându-se din cer, a răsturnat piatra de pe ușa mormântului lui Iisus și s-a așezat deasupra ei, fiind cel dintâi care a dat Mironosițelor vestea Învierii. Dacă Mihail se află în ceruri de la începuturi până la sfârșit în lupta de apărare a raiului divin, Gavril este îngerul care se află în prim-planul nașterii/ învierii lui Iisus, de la început și până la sfârșitul său terestru. De aceea, Gavril și-a câștigat un loc binemeritat în iconografia creștină alături de Mihail, căpătând dreptul de a fi numit arhanghel" (Danciu, 2018: 69-86).

contrariile, să găsească armonia primordială și să se unească cu Sinele Universal.

Coliba devine totodată ipostaza „peșterii inimii" unde, în urma operațiilor alchimice de purificare, dizolvare (combustie, incinerare, câtă vreme personajului îi este îngrozitor de cald), resolidificare și recompunere în ipostaza unei noi ființe, pure, absolute. Acolo face din nou toate lucrurile pe dos: folosește rațiunea în locul intuiției, prejudecățile lumii iluzorii în detrimentul observației individuale, se teme continuu și se lasă acaparat de trecut, cu inima golită de „prezent" și „viitor". Dacă ar fi ghicit țiganca, hierogamia sulfului cu mercurul ar fi avut loc și nașterea Embrionului de aur s-ar fi realizat. Pentru că ratează „ghicirea" miresei interioare, ingredientele se amestecă din nou în creuzet prin hora nebună a fetelor care-l amețesc în vârtejul lor. O nouă ratare antrenează un nou amestec și o nouă regresie în stadiul nediferențiat. „Nunta în cer" este ratată, astfel că prin „resolidificare" și „recompunere" nu se obține androginul, unitatea ființială.

Nici nașterea șamanică/ alchimică – mai exact „o renaștere în ipostaza androginității interioare" (Danciu, 2017: 162), o ființă nouă, metamorfozată spiritual – nu mai are loc în coliba-uter a țigăncilor. Ceea ce ar fi trebuit să fie o unitate indestructibilă, expresie a perfecțiunii ființiale, se dovedește un avorton, expulzat înapoi în profan, exponent al „ratării totale"[3]. Gavrilescu nu depășește limitele existenței din timpul istoric și nu manifestă deschidere spre conștiința integrantă a lui Unu într-o existență superioară pe coordonatele spirituale ale Marelui Timp. Pentru că rămâne prizonierul condiției duale, Gavrilescu nu suferă metamorfoza spirituală, el nu devine un meta-morf. El este „șters", deopotrivă din profan și din sacru.

Andronic/ Arsenic, meta- și poli-morful absolut

„Scrisă fără plan", „produsul pur al imaginației" (Eliade,

[3] „Gavrilescu trece din lumea albă a soarelui orbitor, prin umbra teilor trecuți de etapa înfloririi, pe care el a ratat-o, sub umbra deasă și răcoroasă a nucilor, care urmează a da, mai târziu, toamna, miezul ascuns al fructului în coajă. El a ratat înflorirea din anii tinereții, iar acum i se cere, la maturitate, să acceadă la fructul cunoașterii, trecând dincolo de suprafața dură a învelișului acestuia. Ratarea lui este totală și previzibilă, de altfel, întrucât cel ce ratează înflorirea nu poate da nici rod" (Danciu, 2017: 168).

1991: 353) spontane, nuvela *Șarpele* (1937) urmează micro-romanului *Domnișoara Christina* (1936), scris la fel de spontan, în doar două săptămâni. În aceeași perioadă, Eliade se dedică intens scrierii „conștiente", elaborate a romanului *Ștefania*, un volum din trilogia intitulată *Viața nouă*, dar rămâne profund nemulțumit de rezultat. Eliade vizualizează subiectul fiecărei opere, dar, uneori, acesta se dezvoltă cumva de la sine, cu ușurință și spontaneitate, independent de voința și planul scriitorului, ca și cum universul operei există deja în potență în interiorul creatorului, își cere dreptul la existență și se zămislește singur[4]; alteori, scrisul este elaborat cu instrumentele rațiunii, iar universul ficțional devine o arhitectură logică, lipsită de farmec, respinsă de creatorul profund. În intervalul 1935-1937, Eliade se întreabă dacă ar putea publica *Romanul adolescentului miop* și *Gaudeamus*, după adaptări și calibrări de conținut inevitabile. În primăvara lui 1936, apare *Yoga*, apoi, în cursul aceluiași an, termină documentarea pentru *Alchimie asiatică* (1935) și *Cosmologie și alchimie babiloniană* (1937) și procură materialul necesar unei lucrări despre originea legendelor, *La mandragore*.

Revenind la cele două proiecte literare „spontane", produse ale imaginației creatoare atotputernice, constatăm că ele aduc în atenție tema metamorfozei prin intermediul a două personaje inedite: tânăra moartă care nu se poate detașa de lumea formelor, aflată în căutarea unui avatar material și a unui mire, „ființă «spirituală» comportându-se ca un corp viu" (Eliade, 1991: 348); tânărul Andronic, și ipostaza sa arhetipală de șarpe, căutându-și mireasa, vrăjind celelalte personaje, care, transfigurate, descoperă că natura este aceeași și totuși are „o dimensiune în plus, inaccesibilă existenței profane" (Eliade, 1991: 355). Dacă în *Domnișoara Christina* se revelează un mod de a exista împotriva legilor naturii și universului, într-o stare liminală de mort-viu, în *Șarpele*, cosmosul se revelează în

[4] „Secretul creației este, ca și acela al libertății voinței, o problemă transcendentă (...)", câtă vreme pentru artist „arta este ceva înnăscut, ca un instinct care-l cuprinde, făcând din el un instrument. În ultimul rând, nu el, omul personal este factorul volitiv în el, ci opera de artă. Ca persoană, n-are decât să aibă umori și dorințe și scopuri proprii, în schimb, ca artist, este «om» într-un sens superior, un om colectiv, purtător și modelator al sufletului inconștient activ al omenirii" (Jung, 2003: 107).

totalitatea sa plenară, prin „modul lui autentic de a fi; mod de perfectă, beatifică spontaneitate, care nu e nici iresponsabilitatea existenței animalice, nici beatitudine angelică" (Eliade, 1991: 355). Lumea este concomitent ceea ce pare și ceea ce se revelează individual, realitate transparentă și codificată, iar acest bogat și ambivalent simbolism este transpus în complexul arhetipal al șarpelui, hierofanie a sacrului material și natural, expresie a vieții originare, a regimului nocturn al imaginarului.

Șarpele vizibil reprezintă manifestarea „naturală" a șarpelui invizibil, mare zeu creator, atemporal, stăpân al principiului vital și al forțelor naturii, ilustrând sacrul natural și material. René Guénon constata că în arabă există un cuvânt unic pentru a desemna „viață" și „șarpe", „el-hayyah", iar unul dintre numele divine este El-Hay, care trebuie tradus prin „Cel de Viață Dătător" (Guénon, 2008: 162-164). În calitate de zeu creator al vieții, își manifestă caracterul dublu, guvernând deopotrivă masculinul și femininul, sexualitatea și fertilitatea, libidoul, zonele abisale ale sufletului uman. Apariția șarpelui într-un spațiu locuit, noaptea, sub razele lunii, venit dinspre lac este o manifestare a sacrului în profan care afectează calitatea realității înconjurătoare. Deși aparent rămâne aceeași, este schimbată în mod esențial: „timpul trece mai încet în asemenea împrejurări", afirmă Andronic, „spațiul se modificase: era incoherent, prea plin în unele locuri, gol și primejdios în altele" (Eliade, 1995-1999: 184-185). Dorina constată suspendarea temporară a logicii: „firul faptelor se rupsese de mai multe ori până acum" (Eliade, 1995-1999: 185), în timp ce pentru domnul Solomon se produce o adevărată suspendare a conștiinței, vid în care nu reușește să introducă niciun eveniment. În aceste condiții, timpul liniar este abolit fiind reinstaurat timpul circular, omul regăsindu-se în miticul *ab initio*: „Totul e acum exact ca la început!".

În scena apariției șarpelui de la miezul nopții, participanților li se revelează în mod inconștient ceva fantasmatic țâșnit din subteranele înspăimântătoare ale lumii subpământene a morților, expresia materializată a propriilor spaime și impulsuri obscure țâșnite din inconștient și prinzând formă în conștient. Cu o groază vecină cu venerația, doamnă Zamfirescu exprimă concepția arhaică despre „șarpele ăsta

necurat" (Eliade, 1995-1999: 181), venit din lumea morților cu un mesaj de la vreun suflet neliniștit, care poate cere drept plată o altă viață; vederea șarpelui mare și sur scăldat în lumina lunii provoacă în adâncul Dorinei vrajă, teroare, sentimentul transgresării unui interdict grav, „groază și dezgust" (Eliade, 1995-1999: 179), dar și sentimentul duratei temporale manifestate ca un cerc de jur împrejuru-i; dimpotrivă, conștientul d-rei Zamfirescu, amprentat de prejudecăți sociale, legi morale și religioase, primite de tinerele din familiile micii burghezii bucureștene în perioada interbelică, este invadat de imagini arhetipale obscene și violente: „D-ra Zamfirescu începu să tremure. Dacă o alege pe ea? Să se apropie șarpele să-l simtă urcându-i-se pe sâni, coborând îndrăzneț, cu lunecarea lui nouă și îngrozitoare?! Nu, nu, asta nu se poate; de ce tocmai pe ea, de ce așa?!..." (Eliade, 1995-1999: 181); în sufletul bovaricei Liza, apariția șarpelui o aruncă într-o adevărată fascinație erotică, trezind Kundalini „adormit" atâția ani lângă Stere, provocând o sexualitate exacerbată; pentru tânărul și curatul Vladimir, șarpele constituie materializarea propriei sexualități, de care nu se mai teme, ci îl umple de mândrie; în căpitanul Manuilă, imaginea șarpelui produce o regresie spre propriile origini, la un eveniment traumatic petrecut în copilărie, legat de magia țigănească; Stere nu reușește să ordoneze amintirile care-l invadează într-o devălmășie specifică nediferențierii primordiale; domnul Solomon devine catatonic, doamna Solomon, isterică.

În cadrul nocturn, sub razele lunii, Andronic și geamănul său natural, șarpele, pot coexista, pentru că, în planul multiform al vieții materiale, arhetipul își poate manifesta astfel pluralitatea arhetipală. Șarpele și omul sunt o unitate arhetipală, iar Dorina înțelege intuitiv acest aspect în imaginea șarpelui încolăcit pe trupul bărbatului, a celor doi privindu-se în ochi și comunicând tainic. Acest complex arhetipal ambivalent, om-șarpe, trimite la imaginea zeului Aïon, din cultul solar al lui Mithra, chiar dacă incompletă, sugerând un interval lung de timp sau „conceptul exprimat de «duréé créatrice» din filosofia lui Bergson, conform căruia creația și timpul sunt identice" (Jung, 2020: 1112) . Însuși Andronic introduce în discuție motivul metamorfului: natural, prin diferitele izomorfisme preluate inconștient din lumea animală, după miezul nopții: „nu mai știu ce se întâmplă cu mine... uneori mi se pare că sunt o pasăre,

alteori mă cred un viezure, o maimuță. (...) Și aproape întotdeauna uit ce-am făcut, nu mai mi-aduc aminte unde am petrecut nopțile" (Eliade, 1995-1999: 190-191); supranatural, sugerând că noaptea se transformă monstruos și îi crește barba. Să facă referire la o formă de licantropie controlată, un pricolici din credințele populare care se dă peste cap și devine vâlva lupilor sau zmeul basmelor populare românești (dragonul autohton) care răpește fecioare neascultătoare? Tânărul este adesea caracterizat prin epitete care-l transpun în lumea basmelor și eresurilor populare: „fermecător" (Eliade, 1995-1999: 174), „năzdrăvan" (Eliade, 1995-1999: 175). Andronic exercită asupra tuturor un soi de vampirism energetic, câtă vreme, în prezența lui, domnul Solomon se simte brusc vlăguit, o fascinație erotică și un magnetism electrizant asupra femeilor din grup și chiar scepticul căpitan Manuilă rămâne uimit de energia, vitalitatea, forța și fantezia acestui „mare blestemat" și „vrăjitor".

Grupul de petrecăreți întâlnește, la apusul soarelui, în pădure, acest tânăr neobișnuit care poartă ochelari cu lentile opace. Toți interpretează aspectul drept excentricitate de tânăr modern. Eliade nu insistă asupra acestui aspect, lăsând cititorul să interpreteze „semnul" pentru a primi revelația. Andronic le dezvăluie numele unui misterios prieten, cu un nume neobișnuit, Arsenic, din pricina căruia multe femei s-au sinucis. Fiind pe tărâmul miturilor și simbolurilor, sugestia thanatică, negativă, toxică, veninoasă a numelui acestui „prieten", coroborată purtării ochelarilor de soare, conduce la concluzia că ar fi vorba de varianta metamorfică a unui basilisc/ vasilisc[5]

[5] Vasiliscul/ basiliscul este un construct zoomorf fabulos (corp de reptilă cu cap de cocoș, coadă de șarpe, umblând pe două picioare, fără să se târască), cu atribute preluate de la zeități egiptene: înfățișarea „încoronată", împrumutată de la vipera cu coarne, iar privirea ucigătoare, de la zeița-cobră care personifica ochiul arzător al lui Ra, capabil să ardă și să fertilizeze deopotrivă natura. Privirea lui ucide viul și respirația otrăvește natura, astfel că, unde se află el, e deșert. Prin acest atribut, vasiliscul se apropie de Seth, dragonul cel rău, stăpân al deșertului și al morții. Vasiliscul reunește atribute zoomorfe, divine și antropomorfe, devenind un hibrid oximoronic interesant – un exemplu arhaic de coincidentia oppositorum. În opinia unor cercetători, este un produs fantezist, a cărui „istorie" începe cu interpretarea eronată a simbolismului basiliscului egiptean, pentru a atrage atenția publicului european ignorant, ființă fabuloasă devenită celebră în secolul al XVII-lea datorită domnului Bertier (vezi Dubouclez, 2021). Simbolul vasiliscului este prezent și în

(„șarpele regal”). Arsenic este geamănul distructiv al lui Andronic, care guvernează sexualitatea bazică, instinctuală, posedă și consumă femeia: șarpele otrăvitor din natură, devoratorul de viață, al cărui corespondent uman zdrobește inimi, seducătorul. Etimologic, cuvântul „arseniu” provine din grecescul „arsenikos” = „masculin” sau „puternic”. Natura masculină îi definește ființial pe gemelarii serpentini. Pe de altă parte, Arsenic are, la rândul său, un dublu, câtă vreme substanța chimică ce-i definește identitatea, folosită în cantități potrivite, vindecă, imunizează organismul și alungă spiritele malefice (usturoiul conține arseniu). Cum în natură, toxicitatea maximă a arsenicului e legată, printre altele, de sulf, devine evident că în plan simbolic (alchimic), masculinitatea exacerbată otrăvește, distruge, posedă, nu fecundează (sulf), principiul pasiv, femininul (mercur).

Sub aspect nominal și în planul comportamentelor exemplare, **ARSENIC** pare, mai degrabă, perechea **ARGHIREI**, „frumoasa din lapte”, supra-nume care o recomandă drept mireasa moartă a șarpelui venit din mormânt ca să bea lapte sau vin cu miere. Povestea tragică a frumoasei Arghira, spusă de Andronic în pivnița mănăstirii, evocă moartea suspectă a *adevăratei* fete a Moruzeștilor, reluată ritualic, mai târziu, de Zaharia Fărâmă în narațiunea exemplară *Pe strada Mântuleasa*. În planul simbolismului nominal, etimologia numelui Arghira ne trimite la grecescul „argyros” = „argint”, iar în mitologia greacă, Argyra era una dintre nimfe, stăpână a apelor. Apa, șarpele și luna formează o triadă simbolică menită să articuleze o nuntire „în abis”, în moarte. Sulful (elementul foc, masculin), în versiunea lui toxică, se unește cu „argintul viu” (mercur, element acvatic, feminin), dar nu se produce Iluminarea, nici meta-morfoza. El este „șarpele rău ce poartă moartea”[6],

---

alchimie, reprezentând focul năprasnic propice topirii elementelor și regresiei în starea de nedeterminare primordială.

[6] Mai multe despre metamorfozele suferite în planul imaginarului mitico-religios de șarpe/ dragon/ balaur, ca întruchipare a răului, preluat din mitologia sumeriană (Tiamat), babiloniană (șarpele inelat), egipteană (Set), greacă (Python), pentru a deveni un construct demonic format din caracteristicile lor monstruoase. Acesta va apărea ca adversar al lui Dumnezeu, răsculând îngerii împotriva Lui, în capitolul Iov, în ispitirea primilor oameni, Apocalipsă, dar și în legende și basme europene (Ingersoll, 2006: 113-122).

Ahriman din filosofia zorostriană, al cărui profil mitic va contura mai târziu constructul răului absolut în iudaism, Satan. Arsenic consumă atributul vitalității Arghirei care devine o „mireasă moartă", singură și tristă, izolată într-un palat din adâncurile pământului, o Proserpină autohtonă condamnată să rămână o eternitate în Infern. În lumea de dincolo, a sacrului manifestat oniric, Dorina nu are voie să rostească numele profan al zeului, pentru a nu trezi manifestările bazice (toxice) ale geamănului negativ.

Andronic se detașează de geamănul său întunecat, subpământean și steril, își potențează exclusiv latura masculină „solară" pentru a împlini hierogamia cu dublul său feminin, Dorina, mireasa divină, într-o natură edenică. În profan, lumea iluzorie a formelor care se generează și se distrug la nesfârșit, cu o identitate socială și o personalitate bine individualizată, identitatea spirituală a Dorinei este aceea de mireasă. Excursia de la mănăstire are menirea de a crea cadrul perfect pentru ca Manuilă să o ceară de soție. Nunta profană nu va avea loc, ci doar nunta în cer, în interioritatea sacră a unei insule înconjurate de ape. Dorina este geamăna lui Andronic, împreună ei formează un întreg, acea unitate androgină perfectă, Adam Kadmon, omul primordial, care nu cunoștea dualitatea, ci era asemeni lui Dumnezeu. Conform tiparului mitic, Eva era „viața", abisalul sufletului acelui Adam Primordial; fără s-o realizeze la nivel conștiinței, Dorina e parte integrantă a unei unități ființiale exemplare. Analiza numelor celor două personaje dovedește acest aspect, câtă vreme toate sunetele prenumelui DORINA sunt conținute în prenumele **ANDRO**N**I**C, într-o ordine aleatorie, sunetul **N** este dublat, iar **C** este unic în cel masculin. Numele devine o matrice identitară sacră care oglindește androginia[7].

---

[7] Această androginie interioară este urmărită de Nadejda Ivanov în analiza microromanului *Șarpele* prin prisma psihanalizei junghiene: „En fin de compte, nous considérons que le Nouveau Monde en l'état d'androgynie, dans la prose fantastique du roman Le serpent, se configure dans un contexte de découverte de Soi. Ainsi, le sacré est une expérience personnelle intérieure, comprise comme une métamorphose suite à la confrontation avec l'inconscient. «Tombés» aux racines de l'être, les personnages font face aux numineux annoncés par l'autre soi caché, «enchaîné» par la réalité, de sorte que la manifestation de l'archétype anima-animus est comprise par la conscience des êtres comme une irréalité répulsive et

Creaturi imaginare terestre, aeriene și acvatice

În plan uman, la baza coloanei vertebrale, deasupra chakrei somnului, stă încolăcit șarpele Kundalini, iar corespondentul său cosmic este șarpele Ananta, încolăcit la baza axei lumii, păzitor al nadirului. În ipostaza timpului ciclic, Ouroboros, șarpele devine simbol al duratei. Ca izomorfism acvatic, șarpele/ dragonul[8] stăpânește ambivalent apele, cerești, terestre sau infernale (Arsenic) alături de „mireasa lui moartă" (Arghira), iar în versiune eterică, devine dragonul înaripat (zeul pasăre-șarpe din mitologia sud-americană). Prin identitatea profană de aviator, și abilitățile de a comunica cu animalele (păsări, șerpi) și elementele naturii (arborii), Andronic stăpânește spațiul aerian, dar cunoaște deopotrivă „otrava" nopții și a pădurii care-i curge prin sânge. El e stăpânul vieții care „se prelungește întreagă chiar și în somn" (Eliade, 1995-1999: 192): controlează visul cald erotic al doamnei Solomon, domină voluptuos și sălbatic sexualitatea dezlănțuită a Lizei, coordonează impulsurile necontrolate ale sexualității imature experimentate de Vladimir a cărui fantezie pendulează între feminitatea agresivă a Lizei și cea ocrotitoare a maturei Aglo.

În visul Dorinei, Andronic este absent, căci acolo ea trebuie să întâlnească ipostaza eternă a zeului, nu avatarul uman, versiunea teriomorfă sau acvatică a șarpelui. La fel ca personajul feminin din *Amor și Psyche*, Dorina primește o interdicție care, odată încălcată, va provoca un blestem teribil: nouă ani nu-și va mai întâlni Alesul divin. Asemeni lui Gavrilescu, Dorina nu reușește să se detașeze de identitatea profană și judecă tot ce vede prin prisma prejudecăților și a propriilor spaime. Ea traversează un tărâm „străin" de condiția sa umană și primește un inel, elemente specifice unui rit de

---

effrayante. Et seule l'imagination les sauve de la monstruosité de l'image de l'altérité, en fixant le personnage dans une auto-analyse de l'être, vu, au premier regard, comme une herméneutique psychique. Le salut de la terreur historique équivaut avec l'acceptation de cette réalité irrationnelle rêveuse avec ses angoisses psychiques. En conséquence, la transcendance vers le sacré est une conséquence de l'ajout de cette image fantôme anima-animus, qui offre la libération de l'être intégré dans le Grand Cosmique (Ivanov, 2022: 170-188).

[8] O analiză elaborată despre simbolismul ambivalent divers al dragonului în diverse credințe mitice, răspândite pe întreg globul, propune Octavian Simu, prezentând caracteristici morfo-funcționale ale acestei creaturi fabuloase, în spațiul cultural și mitic asiatic, occidental și românesc, unde zmeul/ balaur este învins de erou în ipostaza Sfântului Gheorghe (Simu, 2006).

agregare într-un tărâm al esențelor printr-o hierogamie thanatică. După ce străbate cu bine anticamera morții, lăsând în urmă propria reflecție iluzorie, fata „se trezește" din somnul adânc asemeni profunzimilor insondabile ale lacului pentru a-și întâlni mirele divin. Andronic i se revelează acum drept „fiul zmeului din povești" (Eliade, 1995-1999: 202), care o va purta „peste nouă mări și nouă țări", „la capătul celălalt" al axei lumii, unde „începe nunta" (Eliade, 1995-1999: 202). Ca zmeu basmic, Andronic ipostaziază dragonul și puterea acestuia de auto-transformare (Ingersoll, 2006: 59). Dorina nu a lăsat în urmă zgura condiției umane și, din teamă și uitare, pronunță în sacru numele profan, dovedind ignoranța. Logodnicul divin dispare, urmând ca fata să traverseze un nou rit de trecere pentru a renaște într-o variantă superioară, demnă de unirea cu zeul: 9 ani cât 9 luni de gestație a fetusului pentru a deveni ființă umană aptă de a fi trimisă în lume.

Singura nuntire posibilă a Dorinei rămâne cu Andronic pentru a reconstitui Omul Primordial, unitatea ființială de dinaintea Căderii. Hierogamia are loc în edenul insular, într-o natură paradisiacă, scăldată, inițial, de lumina Luceafărului de Dimineață, ulterior, în lumina aurorală a soarelui. Unitatea primordială are la bază iubirea (Venus) totală, dincolo de fire, care conduce la împlinire. Această natură paradisiacă trezește în interiorul Dorinei starea paradisiacă a începuturilor, „o stranie, amețitoare și nelămurită bucurie", sentimentul că i se „deschidea dintr-o dată o cale nouă, dumnezeiască pe care o putea de acum bate cu piciorul ei de femeie", aievea, nu în vis, fără teamă, durere sau rușine , ci doar „o copleșitoare, amară bucurie a ființei ei adânci ca și cum s-ar fi trezit cu un alt suflet, niciodată bănuit, într-un alt trup, mai fericit, mai dumnezeiesc" (Eliade, 1995-1999: 211). Pe insulă, Dorina redevine Eva, iar, Andronic, Omul Primordial care nu cunoaște păcatul și moartea: „-Tu nu știi ce înseamnă să fii om, adăugă el îngândurat. E atât de bine... (...) -Să nu mori niciodată, spuse el privind cerul. Să fii ca steaua ceea, frumoasă și nemuritoare..." (Eliade, 1995-1999: 2014). Acest Andronic este, când timpul în curgerea-i nesfârșită, simbolizat de cercul serpentiform reprezentând Ouroboros: „de la începutul începuturilor", când martor al zidirii mănăstirii: „Parcă m-aș fi născut odată cu înălțarea mănăstirii" și „am trăit aici *încontinuu*" (Eliade, 1995-

199: 171). Ca modalitate de prelungire a existenței în timp, metempsihoza este înlăturată. Andronic se dovedește un spirit/ zeu al locului, poate șarpele păzitor al locașului sfânt, al naturii, sacralizând spațiul cu prezența lui hierofanică, activ în dimensiunea nocturnă retras în timpul zilei, asemeni vietății care-i definește esența ascunsă.

Concluzii

Opera fantastică a lui Mircea Eliade este populată de ființe cu apetitul auto-transformării, surprinse în stări tranzitorii, cu aspirații inconștiente spre o trans-existență în care să li se reveleze ceva absolut. Întâlnim metamorfi și metamorfi, distincția, în opinia mea, operând la nivelul material, respectiv metafizic al existenței lor. În general, sunt ființe complexe cu aparență antropomorfă, care nu sunt prizonierii lumii materiale, capabile a se transforma în altceva sau altcineva, odată ce au înțeles că aparțin unei Unități primordiale indestructibile. Eliade *revelează* sensuri tainice de depășire a (auto)limitărilor impuse artificial de cunoașterea raționalistă și empirică a timpului modern. Prin creație, omul modern se eliberează de condiționările trecutului și istoriei și devine „anistoric".

Referințe:

Aristotel (1996). *De anima. Parva naturalia.* Traducere și note de N. I. Ștefănescu, Șerban Mironescu și Constantin Noica. București: Editura Științifică.

Berechet, L. (2017). *Supraviețuirile sacrului. Scenarii posibile în literatura lui Mircea Eliade/ The Survival of the Sacred. Possible Scenarios in Mircea Eliade's Literature*. Iași: Editura Institutul European.

Borbély, Ș. (2003). *Proza fantastică a lui Mircea Eliade. Complexul gnostic/ The Fantastic Prose of Mircea Eliade. The Gnostic Complex.* Cluj-Napoca: Editura Apostrof.

Cartea tibetană a morților (Bardo Thödol)/ *Le livre tibétain des* morts (Bardo Thödol).(1992). Traducere din limba franceză și studiu introductiv de Horia Al. Căbuți. Arad: Colecția revistei „Arca".

Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (1995). *Dicționar de simboluri, mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere* I-III/ *Dictionary of symbols, myths, dreams, customs, gestures, shapes, figures, colors, numbers I-III*. Traducători: Daniel

Nicolescu, Micaela Slăvescu, Doina Uricariu, Laurențiu Zoicaș, Victor-Dinu Vlădulescu. București: Editura Artemis.

Danciu, L. (2017). *Romanul din roman: Noaptea de Sânziene de Mircea Eliade/ The novel from the Novel: The Forbidden Forest, by Mircea Eliade.* București: Editura Ideea Europeană.

Danciu, L. (2018). "La țigănci" – The parable of the eliadesc prophetism. In *Swedish Journal of Romanian Studies*, vol.I. nr. 1. 69-86.

Danciu, L. (2022). Mircea Eliade: semantismul ezoteric al numelor în proza fantastică/ Mircea Eliade: the Esoterical Semanticism of Names in Fantastic Stories. In Iulian Boldea, Cornel Sigmirean, Dumitru-Mircea Buda (editors). *Literary Discourse Today. Dialogue and Multiculturalism*. Section: literature. Tîrgu Mureș: Arhipelag XXI Press. 183-191.

Dubouclez, O. (2021), *Istoria vasiliscului/ History of the Basilisk.* În românește de Vlad Alexandrescu. București: Editura Univers.

Eliade, M. (1991). *Memorii 1907-1960/ Memoirs 1907-1960.* București: Editura Humanitas.

Eliade, M. (1991). *Alchimia asiatică/ Asian Alchemy*. București: Editura Humanitas.

Eliade, M. (1993). *Jurnal 1941-1969/ Diary 1941-1969*. București: Editura Humanitas.

Eliade, M. (1995-1999), *Proza fantastică I. Domnișoara Christina. II. Pe strada Mântuleasa. III. La umbra unui crin/ The Fantastic Prose. I. Miss Christina. II. On the Mântuleasa Street. III. In the Shade of a lily*. Iași: Editura Moldova.

Eliade, M. (1995). *Nașteri mistice (Naissances mystiques)*. Traducere de Mihaela Grigore Paraschivescu. București: Editura Humanitas.

Eliade, M. (1996). *Făurari și alchimiști/ Forgerons et alchimistes.* Traducere din limba franceză de Maria și Cezar Ivănescu. București: Editura Humanitas.

Gennep, van A. (1996). *Riturile de trecere. Studiu sistematic al riturilor de poartă și de prag, de ospitalitate, de adopție, de sarcină și de naștere, de copilărie, de pubertate, de inițiere, de ordinație, de încoronare, de logodnă și de căsătorie, de funeralii, de anotimpuri etc./ Les rites du passage*. Traducere de Lucia Berdan și Nora Vasilescu. Iași: Editura Polirom.

Guénon, R. (2005). *Demiurgul și alte studii tradiționale/ The Demiurge and Others Traditional Studies.* Traducere din limba franceză de Daniel Hoblea. București: Editura Herald.

Guénon, R. (2008). Simboluri ale științei sacre/ Symboles fondamentaux de la science sacrée. Traducere din limba franceză de Marcel Tolcea. București: Editura Humanitas.

Guénon, R. (2017). Scrieri pentru regnabit (1925-1927)/ Writings for regnabit (1925-1927). Traducere din limba franceză de Daniel Hoblea. București, Editura Herald.

Ingersoll, E. (2006). *Dragonul în folclor/ Dragons and dragon lore*. Traducere și note de Ioana Avădanei. Iași: Editura Dochia.

Ivanov, N. (2022). Le roman Le serpent de Mircea Eliade : rituel de récupération de l'androgynie. In *Caietele Echinox* - Les Imaginaires du féminin/ masculin, Nr. 42. 170-188.

Jung, C.G. (2003). *Opere complete. 15. Despre fenomenul spiritual în artă și știință/ Über das Phänomen des Geistes in Kunst und Wissenschaft*. Traducere din limba germană de Gabriela Danțiș. București: Editura Trei.

Jung, C.G. (2020). *Viziuni. Note ale seminarului susținut între 1930 și 1934 de C.G. Jung/ Visions. Notes of the Seminar Given in 1930-1934 by C.G. Jung. Part 2*. Editor: Claire Douglas Vol. 2. Traducere din engleză de Sofia-Manuel Nicolae, Oana Badea. București: Editura Trei.

Simu, O. (2006), *Dragonul în imaginarul mitologic/ The Dragon în the Mythological Imaginary*. București: Editura Vestala.

≈≈

Liliana DANCIU is a Ph.D in Philology, with a thesis on the novel "The Forbidden Forest" by Mircea Eliade at 1 Decembrie 1918 University of Alba Iulia (2017). She graduated from the Faculty of Letters, Philosophy and History, Department of Philology, University of Craiova (1995), MA in Romanian Language and Literature, Faculty of Humanistic and Social Studies, Aurel Vlaicu University of Arad (2013). Since 1995, she is a high school teacher, Romanian Language and Literature Department. Member of the Research Center on the Imaginary "Speculum", Alba Iulia. Author of the volume *Romanul din roman: Noaptea de sânziene, de Mircea Eliade* (*The Novel in the novel: "The Forbidden Forest" by Mircea Eliade*) (2017), *Zmei, draci și strigoi. Eseuri de hermeneutică a basmului popular românesc* (*Zmei, devils and undead. Essays on hermeneutics of the Romanian folk tale*) (2021). She published articles and studies in various scientific and cultural journals, such as the *Journal of Humanistic and Social Studies*, *Annales Universitatis Apulensis. Series Philologica*, *Incursions into the Imaginary*, *Journal of Romanian Literary Studies*, *TricTrac: Journal of World Mythology and Folklore*, *SÆCULUM*, *Gnosis*. She has participated in several scientific sessions, colloquia, symposiums, etc., in Romania (Arad, Alba Iulia, Târgu Mureș etc.) and abroad (Rome).

FUNCȚIILE NARATIVE ALE SOLOMONARULUI ÎN PROZA LUI VASILE VOICULESCU ȘI CEA A LUI MIHAIL SADOVEANU

THE NARRATIVE FUNCTIONS OF THE WIZARD IN VASILE VOICULESCU'S AND MIHAIL SADOVEANU'S FICTION

Alina BAKO
Lucian Blaga University of Sibiu

Email: alina.bako@ulbsibiu.ro

Abstract:
The wizard, as he appears in folklore studies, is connected to narratives regarding weather predictions and, implicitly, the study of astrology, including ancient wisdom regarding the stars and their influence on the human being. The different understandings of the term were studied by Șăineanu, Tudor Pamfile, I. A. Candrea, Densușianu, Mircea Eliade or Mihai Coman, evincing certain common traits: master of the floods, fellowship with a dragon/snake, key instruments such as the cane and the bridle, appearing to be a human being, alongside a white mare etc, all of these elements being traced back to the legend of „preminte Solomon". Like any other magical character, they are neither entirely benevolent nor malevolent, protecting both humans and animals. Regarding Romanian prose writings we will analyse three such hypostases: the first one can be found with Mihail Sadoveanu, where in Hanu-Ancuței the image of old man Leonte Zodierul appears associated with the one of the dragon, the second one represents the camouflaging in the character of the traveling salesman Ioniță and his white mare, and the third can be found with Vasile Voiculescu in "Ultimul berevoi"/ The last witch doctor. In the unfolding of the epic, the wizard holds both an important narrative function, like in the prose of Voiculescu, and a catalysing one, as in the case of Sadoveanu. The typologies established by Barthes correspond to the role that writers confer to such a character. The central wizard character brings order to the action, concentrating all narrative events around himself, while the catalysing one merely augments the epic space and aids the redistribution of narrative events.
Keywords: wizard; Romanian prose; narrative functions; epic space; dragon.

Creaturi imaginare terestre, aeriene și acvatice

Solomonarul, așa cum apare în studiile de folclor, este legat de prevestirea fenomenelor meteorologice și, implicit, de studiul astrologiei, cu vechi cunoștințe despre astre și influențele lor asupra ființei umane. Diferitele accepțiuni ale termenului au fost studiate de Lazăr Șăineanu, Tudor Pamfile, I. A. Candrea, Ovid. Densușianu, Mircea Eliade sau Mihai Coman, remarcându-se câteva trăsături comune în construirea imaginii acestuia: stăpân al diluviilor, asocierea cu un balaur/șarpe, instrumentele predilecte care îl însoțesc, toiagul și căpăstrul, toate trăgându-și originea în legenda lui „preminte Solomon". Andrei Oișteanu afirmă că cea mai veche referire în literatura română la solomonar este într-o versiune la *Țiganiada* lui Ioan Budai-Deleanu, iar asocierea cuvântului cu regele Solomon într-o legendă din 1857, *Die Erben von Salamonis Weisheit* culeasă de Fr. Muller din zona Sighișoarei (Oișteanu, 2004: 222). Ca orice ființă magică, nu este în întregime malefic sau benefic, protejând deopotrivă oamenii și animalele, fiind înfățișat mai ales în întruchipare umană, uneori însoțit de o iapă albă.

Imaginea solomonarului apare în proza românească de inspirație folclorică, unde vom demonstra că îndeplinește diferite funcții narative, necesare în buna funcționare a tramei narative. Roland Barthes discuta în cunoscutul său studiu funcționarea în cadrul narațiunii a două categorii de funcții esențiale: cele cardinale și cele catalizatoare, pe care le definea astfel:

> „ses unités n'ont pas toutes la même « importance »; certaines constituent de véritables charnières du récit (ou d'un fragment du récit) ; d'autres ne font que « remplir » l'espace narratif qui sépare les fonctions- charnières : appelons les premières des fonctions cardinales (ou noyaux) et les secondes, eu égard à leur nature complétive, des catalyses. Pour qu'une fonction soit cardinale, il suffit que l'action à laquelle elle se réfère ouvre (ou maintienne, ou ferme) une alternative conséquente pour la suite de l'histoire, bref qu'elle inaugure ou conclue une incertitude" (Barthes, 1966: 9).

Constatăm că, având în vedere felul în care sunt

construite cele două categorii majore, acestea ar putea corespunde rolului pe care un personaj de acest tip, precum solomonarul, îndeplinește un rol în desfășurarea epică. Vom numi, astfel, drept funcții esențiale ale acestui personaj – solomonar două: cea cardinală, în cadrul căreia instanța narativă ordonează acțiunea, în jurul său înlănțuindu-se evenimentele epice, și cea catalizatoare, în care se augmentează evenimentul epic și ajută la redistribuirea faptelor narative.

Studiul de față identifică aceste funcții narative astfel: cea cardinală în proza lui Vasile Voiculescu *Ultimul berevoi,* iar cea catalizatoare în proza lui Mihail Sadoveanu, în *Hanu-Ancuței*, prin personajele Ifrim și fiul acestuia, moș Leonte Zodierul, fiind asociat balaurului, precum și în camuflarea personajului comisului Ioniță alături de iapa sa albă, însemn al practicilor magice.

Solomonarul – portret în racursi

Imaginea solomonarului trebuie discutată în context european, originea ei fiind asociată de Andrei Oișteanu, la începuturi, cu Medeea, din perspectiva atributelor magice pe care aceasta le conține. Sunt precizate trăsăturile prin care este alăturată solomonarului, căruia îi și transferă aceste caracteristici: „se deplasează prin văzduh purtată de balauri", „puterile sale hidro-meteorologice sunt nelimitate", „îmblânzește balaurul" (Oișteanu, 1989: 23). Solomonarul trimite la numele lui Solomon, idee aparținându-i lui Simion Florea Marian, pe care o reia și Oișteanu, care definește felul în care apare personajul precum *un inițiat*. Este adusă în discuție și teoria lui Traian Herseni conform căreia îmblânzirea balaurilor se face doar de magicienii deveniți în imaginarul colectiv solomonari, mai târziu. Cele două entități, balaurul și solomonarul, au coexistat, uneori imaginile contaminându-se, întrepătrunzându-se. În aceeași direcție, maleficul și beneficul nu devin tutelare pentru niciuna dintre cele două, teoria lui Herseni fiind aceea că „Solomonarii, în forma lor nealterată de creștinism, nu sunt considerați ca fraternizând cu diavolul, nici ca recurgând la mijloace necurate, nici ca fiind dușmani ai speței umane. Ei nu urmăresc și nu pedepsesc decât pe cei răi" (Herseni, 1979: 9). Un alt element comun este „cartea" cea care conține învățăturile magice prin care solomonarul poate supune

balaurul, tot o ființă magică. Imaginea vrăjitoarei și a relației cu animalele este prezentă în literatură, în *Țiganiada* lui Ioan Budai Deleanu (Deleanu, 2008: 23)[1]. Balaurul și solomonarul sunt prezenți, chiar dacă satiric, în versurile din epopee:

> „Băláurii-înhămați zboară ca vântul/ Precum striga-i mână și-i duce./ Într-ăunî ceas cungiură pământul/ Muntenesc, dar' nice-o rază-i luce/ De-a-și găsi fiiul dorit. În urmă / Foarte-amărâtă cursul său curmă. / Supt o râpă-adâncă să pogoară / Și luând de pe bălauri căpestre, / Le face semn ca din ochi să piară; / Ducându-să-apoi fierele măiestre. Scoasă-o vrăjită din sân piscoaie / Și cât poate, de trei ori țipoaie. (...) Corcodèl pe dânși avea poruncă / Să povățuiască-în rânduială,/ Corcodel care cu bobi aruncă/ Și cu vrăjituri oameni înșală. / Ori cine ce va fura el știe, / Spuindu-i dracu din răspântie" (Deleanu, 2008: 89).

Budai-Deleanu imaginează un personaj feminin malefic ce stăpânește „balaurii" înaripați, o altă Medee care posedă virtuți magice. Solomonarul este asociat însă aici femininului, Brândușa devenind o astfel de ființă care antrenează bestiarul în căutările sale. Sub influența creștinismului, magicul conține o latură demonică, aspect regăsit și în majoritatea producțiilor folclorice românești.

Diferitele nume date solomonarului, precum și asocieri ca cea legată de Zamolxis trimit la originea ancestrală și înzestrarea unor ființe umane cu atribute divine „undeva între orizontul omenesc și cel sacral. Solomonarul nu e nici divinitate, dar nici om obișnuit. De aici caracterul său mitic ciudat, situat între natură și cultură, între omenesc și divin" (Coman, 1996: 12).

---

[1]„Aici poetul lasă pe țigani iară și începe de Parpangel și ne spune că mama lui au fost o vrăjitoare foarte minunată... M. P. Brândușa, precum o scrie poetul, e un fel de Circe (Chirchi), precum să află la Odisèa lui Omer, care pe soții lui Ulis prefăcusă în porci și alte. Vrăjitoarele noastre de astezi încă pun multă putere în firele de vite. Acest feliu de vrăjitori și cu acest feliu de țerămonii să află la mulți. Cuvântul sitiresc este vulgar și obicinuit pe multe locuri, însă numa în noima aceasta, adecă sâlesc cu meșterșug sau vrăjituri; și fiindcă norodul crede că prin râpe, vâltori și răspântii lăcuiesc duhuri necurate, drept aceasta zic și despre vrăjitori că sitiresc (adecă chiamă cu sâla) dracii de pe acele locur".

Creaturi imaginare terestre, aeriene și acvatice

Oișteanu lega numele de cel al regelui Solomon, văzând în acesta inclusiv o modalitate prin care se putea face o acceptare rapidă din partea religiei creștine. „Șolomonarii aceștia sunt oameni foarte învățați, cari poartă vremile cele grele. Șolomonar se face cel mai mic dintre șapte frați călugări, care merge la o școală șolomonărească unde învață a ceti și scrie șolomonărește" (Oișteanu, 2004: 233) sau la Pamfile „Pe unde trecea șolomonarul călare pe Bălaur, cerul era negru de înnorat, plouă și fulgeră și bătea piatra de smicură" (Pamfile, 1916: 315-316). Aceeași ipostază a celui care stăpânește grindina este reluată în legendele populare românești, așa cum menționează și Tony Brill „Grindina o fac solomonarii care umblă prin nori călări pe balauri" (Brill, 2005: 147), imagine care păstrează unei ființe care are abilități de a zbura, îmblânzind balaurii.

Nu întâmplător, Ion Taloș observa că imaginea solomonarului poate fi regăsită la un „grup restrâns de popoare: sârbo-croați, la români și la maghiari" (Taloș, 1976: 39). Acesta identifică numele comun de *garaboncias dijak*[2] la sârbi, croați și maghiari, la români termenul folosit de *solomonar* fiind total diferit și cu alte origini, așa cum am arătat mai sus. Studiile mai vechi (Gherman, 2020) (Candrea, 2001) discută felul în care apare imaginea solomonarului în culturile popoarelor europene, remarcând o trăsătură unică: „Solomonarul e însă unica ființă demonică la români despre care se spune că urmează o școală. El are desigur unele trăsături comune cu *fahrende Schuller*, cunoscut în folclorul german al secolelor al XV-lea și al XVI-lea și cu *planetnik*, cunoscut în folclorul polonez. E însă identic cu *garaboncijas dijak* al maghiarilor și cu *garaboncijas dijak* al sârbo-croaților. Credințele și legendele celor trei popoare ne arată că această ființă a urmat o școală în care a dobândit puteri supranaturale" (Taloș, 1976: 46).

***Funcția cardinală* a solomonarului**

Prima funcție pe care constatăm că o îndeplinește solomonarul în proza aleasă este cea de restabilire a unui echilibru, de vindecare a unei lumi, de reorganizare și indicare a unei direcții într-o nouă etapă în procesul de civilizare.

Proza *Ultimul berevoi* de Vasile Voiculescu se

[2] Asociat cu latinescul *negromanzia* identificat vrăjitorului.

construiește în jurul imaginii berevoiului, termen asociat cu solomonarul, a cărui extincție este anunțată, simptom al pierderii magiei lumii tradiționale, idee configuratoare pentru prozele fantastice ale lui Vasile Voiculescu. Primul element al discursului narativ trimite la o punere la îndoială, un pas esențial de tipul *dubito, ergo cogito*: „Greșise ceva? Porni să se cerceteze" (Voiculescu, 1966: 331). Acest proces de introspecție echivalează cu o autoscopie, o pătrundere în profunzimea ființei. Parcurgerea unor etape în sens invers, în care sunt prezentate generațiile cărora le aparține, devine o formă de descoperire a unei genealogii vizionare. Este o reiterare a procesului de creație, în sens invers, dinspre lumină spre întuneric, dinspre ordine spre haos: „Subțiindu-se ca o luminiță pe găurica unei chei, pătrunse până în cele mai ascunse ale lui" (Voiculescu, 1966: 331). Aproape un proces de psihanaliză scoate la iveală un șir de oameni din care se trăsese. Ideea moștenirii aduce cu sine și oprobiul îndurat din cauza darului și blestemului: „Meșteșugul îl moștenise din neam în neam, odată cu pizma și ura lumii, ursite tuturor câți ridică măcar un creștet deasupra ei" (Voiculescu, 1966: 318). Sunt enumerați strămoșii cei mai apropiați, la început „taică-su, Berevoi cel tînăr, vestit vraci și descântător, care pentru multele-i pâre grămădite asupră-i, că leagă ploile, ia mana vitelor și pune cuțit dușmanilor, fusese nevoit să pribegească în Ardeal, unde se și prăpădise" (Voiculescu, 1966: 331), izgonit de oamenilor din cauza magiei. Urmează bunicul „Berevoi cel Mare, meșter zodier și cetitor în stele, căruia îi slujeau spiriduși închiși în sticlă, ucis de vodă fiindcă prorocise domnia unui boier, ceea ce mai târziu s-a și izbândit" (Voiculescu, 1966: 331). Destinul înaintașilor este tragic, prevestind propriul sfârșit. Sunt expuse calitățile solomonarilor: calitățile hidrologice, supunerea animalelor, citirea în stele și în zodii, precum și ajutoarele spiriduși captivi, aflați la cheremul vrăjitorilor. Ajungând la capătul șirului de oameni din care se trage, la „străbunii cu căciuli așijderi împletite, din care odinioară cei mai viteji se aruncau singuri, cu piepturile goale, în sulițe, să ducă de vii veste la zei despre năpastele căzute asupra neamului" (Voiculescu, 1966: 332), solomonarul este prezentat ca descendent al preoților geto-daci, prin introducerea elementului „căciulii împletite", regăsit inclusiv în basmele

românești.

Funcția cardinală, de ordonare a lumii, se împlinește și prin recursul la memorie. A-ți aduce aminte înseamnă a institui o lume, iar uitarea echivalează cu ștergerea unei civilizații. Răspunsurile la întrebările sale nu vin, deși căutarea este profundă. Sensul pe care îl dă Voiculescu acestui periplu este acela că uitarea duce la pierderea unei lumi. „Ce uitase ? Ce nu împlinise ? Dar Berevoii din veac, toți mucenici ai vrăjitoriei, trecură triști, fără să-i răspunză. Și durerea lor îi spintecă sufletul" (Voiculescu, 1966: 31). Imposibila comunicare între spațiile unei memorii ancestrale scurtcircuitează soluția unei întoarceri în timp. Vindecarea poate fi găsită doar în prezent, prin sacrificiul de sine, timpurile nu se mai amestecă, ci creează un vid. Irumperea personajului magic în realitate se face brusc: „Solomonarul cu căciula împletită în cap descânta în picioare" (Voiculescu, 1966: 324). Poziția verticală, ordonatoare, cardinală implică ideea de centru, de acțiune care devine formă plecând dintr-un punct ce posedă taina magică a cuvântului civilizator. Funcția personajului este, așadar, aceea de a direcționa evenimentul narativ, de a produce intrarea în scenă a celui care disturbă pentru a provoca o reașezare a lumii. Spațiul pe care îl descrie Voiculescu este unul deschis, în care comunicarea între cele două lumi este una permisă, un flux de energii necesare. „Pe ușa deschisă spre stelele ce clipoceau în gura ei se strecură în patru labe, cu răgazuri și luări aminte, o matahală neagră. Călca parcă pe tălpi nesimțite de pâslă" (Voiculescu, 1966: 326). Ființa care pătrunsese în spațiul pregătit anume pentru a începe ritualul este un simulacru, căci „se cunoștea că e un om îmbrăcat într-o blană de urs, ca într-o manta trasă pe mâneci. Căpățâna fiarei i se sprijinea cu colții rânjiți în creștet. Obrazul, în jos, îi era acoperit de o mască neagră" (Voiculescu, 1966: 327). Simularea pe care o încep actorii, improvizând, este menită să reconstituie un eveniment sacru, chiar dacă avea loc într-o lume degradată. Acest *performance* are rolul de a propune un scenariu în care omul este îmblânzește fiara, valoarea orfică a cântecului susținând o inițiere în marile mistere universale. Nu întâmplător, instrumentul muzical este fluierul, legat de legenda zeului Pan, obiect al civilizației pastorale, păstrător al tradițiilor folclorice românești: „Unchiașul trase fluierul din brâu și începu un cântec. Boarii se strânseră horă în jurul

jivinei" (Voiculescu, 1966: 324). Spectacolul pus în scenă implică mai mulți membrii ai comunității, semn că orice ritual nu se face în singurătate, ci este cu atât mai puternic cu cât produce conexiuni între mai multe ființe. Valoarea orfică a cântecului de fluier acționează ca un *pharmakon* cu sens de mediere între cele două niveluri ale realității. Ideea unui scenariu care să refacă, diluat, lupta primară conține, în sine, o camuflare a sacrului, în termenii lui Mircea Eliade. Armele statornice, acelea care presupun implicarea într-o luptă adevărată, sunt lăsate deoparte, folosindu-se simbolismul instrumentelor. „Jocul magic" este o replică la ritualul de revrăjire a lumii care fusese dezvrăjită (în sensul dat de Weber de *Entzauberung der Welt*):

> „Lăsaseră ciomegele neatinse. Țineau în mâini numai câte o trestie. Și porniră într-un joc săltat. Învârtiți toți în jurul ursului, lărgeau ori strâmtau roata după ritmul fluierului. Înaintau îndrăzneți spre fiară și numaidecât se dau speriați înapoi. Sălbătăciunea, la mijloc, se repezea pe rând la fiecare. Păstorul atacat o lovea cu trestia, care se rupea. Jocul magic era ca ursul să nu fie încă biruit de om. Și fiara aprigă nu numai că se apăra, dar trecea prin bătul fraged, se da la ciobani". (Voiculescu, 1966: 322)

Ca orice ritual, implică și „băutura vrăjită", element nelipsit al scenariului mitic, cea în măsură să medieze trecerea din spațiul real în cel fabulos: „În răstimpuri culegea buruieni și rădăcini de pe coclauri, iarbă cu smei, brâncă de urs, turta lupului. Din ele plămădi băutura vrăjită care dă virtute și chezășuiește biruința. Și-o strânse într-o cadă pitită după ușa salonului. Când a fost gata, i-a întrulocat pe toți și a făcut câteva probe, închipuind cum avea să se desfășoare rânduiala solomoniei" (Voiculescu, 1966: 321). Interesant este că ritualul nu are loc imediat, ci cere o pregătire anume, o repetiție a spectacolului înaintea marii reprezentații. Funcția cardinală, de ordonare, pe care o îndeplinește personajul presupune a anume responsabilitate. Ritualul nu poate avea loc oricum, trebuie respectate regulile care uneori fuseseră uitate pentru o revrăjire a lumii satului. Încercarea este consumatoare de viață, căci presupune o aneantizare a ființei care săvârșește ritualul.

Scenariul pe care îl folosește Voiculescu are trăsături de basm: căutarea unui urmaș vrednic, greu de găsit, sugerându-se

astfel excepționalitatea: „Trebuia altfel și altceva. Ca la o mare cumpănă, se scormoniră straturile de oameni vechi, se prefirară bordeiele cu moșnegi, până ce într-un corn de cătun uitat s-a scornit un unchiaș fără ani, fără nume, în mințile căruia stăruiau bătrânele solomonii" (Voiculescu, 1966: 318). Portretul care se prefigurează este al unei ființei a cărei identitate este ștearsă, singurul element care contează fiind neuitarea „bătrânelor solomonii". Domeniile în care bătrânul solomonar fusese consulat sunt aduse în fața cititorului astfel: „Hărțuit de popi, prigonit de învățători, târât de doftori pe la judecăți, ajuns de hula tineretului, ca să scape, se-ngropase de viu în hobaia asta, unde, lepădându-și numele, trăia sihăstrit, cu câteva oi, o vacă și-un cârd de găini la un loc și tăinuia cu mare grijă meșteșugul" (Voiculescu, 1966: 317). Așadar, religia, educația și medicina, în formele lor oficiale respingeau metodele alternative de cunoaștere oferite de lumea veche. Întoarcerea în mijlocul naturii, asemeni zeului Pan, devine o formă de îndepărtare de civilizație. Nu întâmplător elementul de identificare este căciula, care a fost asociată *pileusului* dacic „scufa țuguiată" sau celei a regelui Solomon, înzestrată, de asemenea, cu virtuți magice. „Puținii care-l mai cunoșteau îi ziceau „moșul cu căciulă-mpletită". Atâta știau despre el, că, vară-iarnă, poartă un fel de scufă țuguiată, împletită gros din fire de lână, ca un ciorap lucrat în iglițe.- Am moștenit-o din moși-strămoși, răspundea el cui îl poreclea Căciulă împletită. Altădată, când m-am pomenit eu, numai oamenii de seamă purtau așa ceva. Acum am rămas singur cu cinstea asta" (Voiculescu, 1966: 317-318). Important este, în viziunea noastră, nu ritualul, ci personajul care direcționează întreaga acțiune. Detaliile despre el devin surse ale unei viziuni panoramice a lumii, una în care sacrul nu mai funcționează, iar revrăjirea lumii se face prin repetiții continue pentru o mare confruntare, care însă rezolvă doar pentru moment impasul. Secătuirea de puterile magice echivalează cu o apocalipsă, în care echilibrul nu mai poate exista, producându-se extincția lumii, așa cum o știa ființa umană până atunci.

***Funcția catalizatoare* a personajului sadovenian**

Un alt tip de personaj – solomonar este regăsit în proza lui Sadoveanu, îndeplinind o funcție de data aceasta

catalizatoare. Aceasta devine un medium între cele două ipostaze ale lumii, contribuind la accelerarea unor procese narative. De exemplu, Ifrim Zodierul și fiul acestuia, moș Leonte Zodierul din *Hanu Ancuței* sunt întruchipări ale solomonarului, cititor în stele. Trăsătura de astrolog este regăsită și în alte reprezentări folclorice și exploatată de Sadoveanu:

> „Când am văzut întâi balaurul... grăi cu liniște moș Leonte. Eram așa, flăcău trecut de douăzeci de ani, și părintele meu mă învăța meșteșugul lui, căci și el a fost zodier și vraci care nu se mai afla pe lume. Și pe după Sânt Ilie, stând cu el la târlă pe dealul Bolândarilor, îmi arăta ziua buruienile și rădăcinile pământului, iar noaptea stelele cerului. Atuncea am văzut întâi balaurul" (Sadoveanu, 1982: 22).

Se remarcă ideea transmiterii cunoștințelor de la o generație la alta, precum și învățăturile legate de botanică și, implicit, homeopatie, și cele legate de astrologie. Imaginea solomonarului este dublată de prezența unei entități feminine malefice: „Zvârlise cortelul și deodată îi crescuseră la mâni ghiare agere cu care-și amenința soțul. Mi s-a părut că văd în părul ei cornițele cu care voise odată să-l împungă, în același timp tatăl meu răcnea cu voce înaltă sub cuțitul lui Pârlea țiganul" (Sadoveanu, 1982: 29). Solomonarul pare a chema în ajutor balaurul, reîntregind imaginea cu care acesta este prezentat de obicei, ca îmblânzitor de dragoni. Fluxul narativ este rapid, coagulându-se un vârtej amețitor: „a văzut balaurul venind în vârtej sucit, cu mare iuțeală" (Sadoveanu, 1982: 22). Descrierea balaurului este fantezistă, amestecând elemente meteorologice, de la vânt, văzduh, grindină și ape:

> „Cu coada subțire ca un sul negru pipăia pământul, și trupul i se înălța în văzduh, iar gura i se deschidea ca o leică în nouri. Și mugind, venea cumpănindu-și coada; iar în răsuflările lui sorbea și juca în slavă clăi de fân, acoperișuri de case și copaci desrădăcinați. Și de sub mugetul lui lepăda o revărsare de grindină și ape, parcă ar fi luat pe sus albia Moldovei ș-ar fi prăvălit-o asupra noastră" (Sadoveanu, 1982: 29).

Solomonarul este pus la adăpost : „Eu m-am repezit la

tata să-l desleg, - și-abia am avut vreme să mă tupilez lângă el, sub căruța cu roatele fără ciolane" (Sadoveanu, 1982: 29), iar cel sacrificat este boierul, căci:

> „balaurul, alungând în partea cealaltă pe boier, l-a cuprins, l-a sucit și l-a izbit amestecându-i barba cu vârtejul, - pân' ce l-a lepădat aproape mort într-o râpă mai încolo. Și cum s-a întâmplat asta, năvala de ape și piatră a stătut, și numai mugetul fiarei a mai rămas stăpânind, - și-am văzut-o cum se ducea către miazănoapte, ca un stâlp, pe urmă ca un fum, până ce încet-încet s-au alinat cuprinsurile" (Sadoveanu, 1982: 29-30).

Intervenția naratorului se dorește a fi lămuritoare, însă planează asupra întâmplărilor incertitudinea, ezitarea în stabilirea adevărului:

> „Apoi dintr-aceea i s-a tras moartea lui Bolomir. Iar unii oameni au scornit că părintele meu ar fi chemat balaurul, din sălașul lui. Ca solomonar cuminte, tata îi lăsă pe oameni să vorbească, - însă el știa mai bine decât oricine de care poruncă ascultase dihania furtunilor, într-adevăr, de drăcușorul cel bălan nu s-a mai auzit nimic, și nimene nu l-a mai văzut niciodată" (Sadoveanu, 1982: 30).

Vocea comunității îl învinuiește pe bătrânul solomonar de chemarea balaurului, însă povestitorul-martor identifică adevărata sursă a ordinului. Funcția catalizatoare a personajului reiese, așadar, și din această situare în intermedialitate, în transferul pe care îl regăsim dinspre imagine spre cuvânt, restabilirea echilibrului unei lumi printr-o acțiune civilizatoare.

Un alt personaj care posedă o astfel de funcție este comisul Ioniță, ce mediază dialogul pe tot parcursul narațiunilor din *Hanu-Ancuței*. De data aceasta, însoțitor al solomonarului este iapa albă, care apare în două ipostaze: alături de comis, dar și călăuză în tărâmul de dincolo pentru Duca-Vodă. Istoria povestită este simplă, la granița dintre realism și magie: la moaștele Sfintei Paraschiva s-au plâns „niște sărmani năcăjiți", iar chiar de ziua sfintei „a căzut de pe vânt demonul" anunțându-l pe vodă că i s-a apropiat sfârșitul. Plecarea lui este însă inutilă, căci chiar dacă face un schimb

pentru a primi „o sanie cu oplene ș-o iapă albă" nu reușește să își salveze viața, căci: „A intrat cu iapa cea albă în singurătăți și codri, a poticnit într-o râpă, ș-a trecut pe tărâmul celălalt, în locul blăstămurilor" (Sadoveanu, 1982: 30). Este astfel pedepsit, ca urmare a blestemului unei comunități, îndeplinindu-se un act justițiar. În cazul acestor două personaje, comisul Ioniță și Duca-Vodă, singurul element care poate reprezenta, chiar și diluat, o apropiere de imaginea tare a solomonarului este iapa albă[3], cea regăsită și în folclorul românesc, ca însoțitor și element de recunoaștere a acestei ființe aflată la granița între două lumi.

Concluziile care se impun din această incursiune în proza românească prin intermediul imaginii solomonarului și a funcțiilor narative pe care le îndeplinește sunt legate de două aspecte esențiale: primul este acela că, preluând un model folcloric, Voiculescu și Sadoveanu reinterpretează o viziune europeană asupra unor fenomene și construiesc un spațiu al fantasticului, cu puternice rădăcini universale. Astfel, solomonarul, așa cum apare în spațiul românesc, nu este o imagine singulară, ci are afinități evidente cu reprezentări din zona central și sud-est europeană, așa cum am arătat în introducerea prezentului studiu. Al doilea aspect este legat de identificarea celor două funcții care, de fapt, individualizează

---

[3] „După credințele locuitorilor din Țara Moților, solomonarul apare mai întâi călare pe o iapă albă, caută un anumit iezer și de acolo îl invocă pe balaurul care îl va transporta ulterior; există și un portret al lor: nu-și mărturisesc profesiunea în fața oamenilor, dar aceștia îi pot recunoaște ușor, pentru că au înfățișare îngrozitoare, ochi roșii bulbucați, fruntea lată și încrețită, piept lat, trup puternic, statura mijlocie ori mică; au două cozi, una alcătuită din pene și amplasată la subsuoară, cea de a doua în prelungirea șirei spinării; toată înfățișarea le este de oameni sălbatici, cu păr zburlit și aspru ca acela al porcului; hainele lor sunt murdare și numai petice; de multe ori umblă îmbrăcați, chiar și în mijlocul verii, cu șapte pieptare, într-o mână cu o carte, în cealaltă cu un toiag; sunt scurți la vorbă, rareori pot fi auziți vorbind, când primesc ceva de pomană nu mulțumesc, iar pâinea căpătată nu o mănâncă, ci o aruncă pe ape; nu dorm niciodată prin casele oamenilor, ei locuind în munți, prin peșteri, prin păduri, în colibe sau prin țarine; ei sunt oameni blestemați de Dumnezeu, pentru că s-au pus în slujba diavolului, vânzându-și sufletul, ca să capete în schimb putere asupra văzduhului și a balaurilor" arată Romulus Bogdan Antonescu în *Dicționarul de simboluri și credințe tradiționale românești*, https://cimec.ro/Etnografie/Antonescu-dictionar/Dictionar-de-Simboluri-Credinte-Traditionale-Romanesti-r-z.html, accesat în 20.02.2023, ora 14.17.

cele două tipuri de proză, oferind posibilitatea stabilirii unor proiecții narative cardinale sau catalizatoare, extinzând discuția la alte tipuri de personaje.

Referințe:

Antonescu, B.A. (f.a.). *Dicționarul de simboluri și credințe tradiționale românești*. Disponibil pe: https://cimec.ro/Etnografie/Antonescu-dictionar/Dictionar-de-Simboluri-Credinte-Traditionale-Romanesti-r-z.html, accesat în 20.02.2023, ora 14.17

Barthes, R. (1966). Introduction à l'analyse structurale des récits. In *Communications. Recherches sémiologiques: l'analyse structurale du récit*. 8 (DOI : https://doi.org/10.3406/comm.1966.1113).

Brill, T. (2005). *Tipologia legendei populare românești/ The typology of the Romanian folk legend*. București: Editura Saeculum I.O.

Candrea, I.A. (2001). *Iarba fiarelor: Studii de folclor. Din datinile și credințele poporului român; Preminte Solomon; Poreclele la români/ The Grass of the Beasts: Studies in Folklore. From the traditions and beliefs of the Romanian people; Preminte Solomon; Romanian nicknames*. București: Academia Română, Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu", Fundația Națională pentru Știință și Artă.

Coman, M. (1996). *Bestiarul mitologic românesc/ The Romanian mythological bestiary*. București: Editura Fundației Culturale Române.

Deleanu, I.B. (2008). *Țiganiada*. București: Editura Grammar.

Gherman, T. (2020). *Meteorologie populară. Observări, credințe și obiceiuri/ Popular meteorology. Observations, Beliefs and Customs*. București: Editura Paideia.

Herseni, T. (1979). Le dragon dace/ *The Dacian dragon*. In *Ethnologica*, 1. 19.

Oișteanu, A. (1989). *Motive și semnificații mito-simbolice în cultura tradițională românească/ Motives and mytho-symbolic meanings in traditional Romanian culture*. București: Editura Minerva.

Oișteanu, A. (2004). *Ordine și haos. Mit și magie în cultura tradițională românească/ Order and chaos. Myth and magic in traditional Romanian culture*. Iași: Editura Polirom.

Pamfile, T. (1916). *Mitologie românească. I. Dușmani și prieteni ai omului/ Romanian mythology. I. Enemies and friends of man*. București, Leipzig, Viena: Libr. Socec et Comp., C. Sfetea și Libr. Națională Otto Harrassowitz. Gerold et Comp.

Sadoveanu, M. (1985). *Hanu Ancuței/ Ancuta ' s Inn.* București: Editura Albatros.
Taloș, I. (1976). Solomonarul - în credințele și legendele populare românești/ Solomonarul - in Romanian popular beliefs and legends. In *Anuarul de Lingvistică și Istorie Literară, XXV*.
Voiculescu, V. (1966). *Ultimul berevoi. Povestiri (volumul 2)/ The Last Magus. Novels.* București: Editura pentru Literatură.

≈≈

Alina BAKO is an Assistant Professor at the Department of Romance Studies, Faculty of Letters and Arts, at the „Lucian Blaga" University of Sibiu. Her specialties are Twentieth-Century Romanian literature, Comparative Literature, Geocriticism, and World Literature. She published 6 books and anthologies, over 15 book chapters, over 40 articles in different Journals, and she participated in more than 45 national and international conferences. She wrote articles in the main field of literary geography, discussing concepts like geocriticism, geofeminism, world literature, research papers published in ISI-Web of Knowledge Journals like The *Slavonic and East European Review* (SEER) or *World Literature Studies* (WLS).

CREATURI FANTASTICE ȘI DIFICULTĂȚILE TRECERII UNUI PRAG ÎN BASMELE ROMÂNEȘTI

SUPERNATURAL CREATURES AND HARDSHIPS IN SURPASSING A THRESHOLD IN ROMANIAN FAIRY TALES

Maria HOLHOȘ
Center for the Research or the Imaginary *Speculum*
1 Decembrie 1918 University of Alba Iulia, Romania

Email: holhos_maria@yahoo.com

Andra Gabriela HOLHOȘ
Centre for the research of the imaginary *Speculum*
Sports High School, Alba Iulia

Email: andra_g_avram@yahoo.com

Abstract:
In the Romanian fantastic fairy tales volumes "Fata răpită de Soare" (The Girl Kidnapped by the Sun), "Frumoasa Lumii" (The Beauty of the World) and "Inimă Putredă" (Rotten Heart), belonging to the I. Oprișan collection, several imaginary creatures from the earth, the air and the water can be identified. These creatures' shapes and characteristics acquire fantastic dimensions and features, and their presence in the structure of the fairy tale marks a symbolic threshold. The human character in a crisis meets a numen being who mediates the passing from here to there, to the other realm. Thus, one passes from a familiar space to a contrasting, timeless one, representing a way towards self-knowledge. There will be confrontations in a fictional world with evil presences or benefic entities. Both in the ascendant and descendant spatial structures, the characteristics of the imaginary creatures usually get hyperbolic dimensions, thus increasing the suspence and emphasizing the dominant features.
Keywords: fantastic; hyperbolic; confrontation, good, evil, creatures.

Aria cercetărilor pentru culegerea basmelor din colecția

Creaturi imaginare terestre, aeriene și acvatice

I. Oprișan a cuprins inițial „Împrejurimile" Bucureștiului și ale Bârladului. S-a extins apoi cuprinzând *olaturile* (ținuturile, regiunile) din interiorul și din afara granițelor țării. În ultimul deceniu al secolului al XX-lea s-au întreprins cercetări și în Republica Moldova, în compania unor folcloriști din Chișinău. Au fost culese peste cinci sute de creații populare, textele au fost înregistrate cu aparatură științifică și apoi transcrise cât mai aproape de pronunția regională. Nu s-a eliminat și nu s-a adăugat nimic, s-au păstrat cuvintele parazitare, iar la sfârșitul textului s-a precizat un scurt dialog cu povestitorul. În realizarea acestei colecții se resimte ecoul recomandărilor făcute în urmă cu mai bine de un secol: „Un culegător bun de basme va fi numai acela care nu va amesteca limba și lipsa de stil a literaturii numite artistice în graiul naiv al poporului, acela care nu va sădi flori exotice în câmpia înflorită a geniului popular." (Gaster, 2003: 251). Cu această colecție s-a realizat un impresionant florilegiu, fiind cuprinse basme rare sau altele necunoscute, îmbogățind patrimoniul cultural național. Tematic, această colecție, alcătuită din nouă volume, poate fi considerată o continuare pentru lucrarea lui Ovidiu Bîrlea, *Antologie de proză populară epică* (1966).

În basmele populare din primele trei volume ale colecției I. Oprișan (*Sora Soarelui, Frumoasa Lumii, Inimă Putredă)* pot fi remarcate o varietate de creaturi terestre, acvatice și aeriene înzestrate cu însușiri fantastice. Rolul acestora în structura basmelor este foarte variat, deseori punând la încercare calitățile protagonistului. În multe basme din această colecție personajele fantastice intermediază trecerea eroului pe celălalt tărâm: „un univers paralel, sub pământ, deasupra acestuia sau la capătul lui, în care trăiesc atât ființe umane, cât și nonumane..." (Olteanu, 2021*a*: 459). Prezența acestor creaturi fantastice anticipează momentul trecerii printr-un anumit prag descris cu forme surprinzătoare și plasat în cele mai neașteptate zone geografice. Acest prag devine pentru protagonist și un avertisment că de aici lucrurile se schimbă, vor exista alte reguli de supraviețuire. Pătrunderea pe alt tărâm este urmată de fapte de armă, salvări memorabile și de cele mai multe ori căsătorii-recompense. Potrivit basmelor populare, în general, se pot identifica două tipuri de fantastic. Unul este prezent în introducere, manifestându-se ca o tulburare a ordinii

într-un mediu determinat și este considerat „un fenomen de implozie" (Ursache, 1980: 268). Celălalt tip de fantastic manifestat în spațiul narativ, pare tot o tulburare a ordinii, de data aceasta de către protagonist, fără să mai fie limitat spațiul de acțiune, acesta devine „un fenomen de explozie." (Ursache, 1980: 269). În aventura eroică de restabilirea ordinii protagonistul întâlnește ajutoare sau opozanți, uneori creaturi fantastice. Identificând anumite corespondențe sau alte ori discrepanțe în descrierile acestora, creaturile fantastice pot fi grupate după unele caracteristici.

Ființe metamorfozate

În această categorie pot fi incluse personaje umane sau animaliere care se metamorfozează voluntar sau involuntar. Există protagoniști ai basmelor metamorfozați de către anumite ajutoare cu scopul de a trece un prag în misiunea propusă. Costăchel devine invizibil doar cu ajutorul unor obiecte miraculoase (biciul, pălăria, opincile). În opinia folcloriștilor „invizibilitatea este culmea capacității de a te metamorfoza" (Olteanu, 2021c: 107), eroul din basm reușește astfel să depășească pragul dintre cele două lumi, uneori ajungând într-un spațiu edenic. (*Povestea cu Costăchel*) Zona spre care se îndreaptă personajul uman, în proba impusă sau aleasă, este una amenințată de primejdie, de obicei precizându-se că viața este pusă în pericol, iar metamorfozarea devine o alternativă salvatoare.

O fată de împărat a fost schilodită la porunca mamei vitrege. Ea era înzestrată cu darul de a pardosi cu aur și de a umple locul cu mărgăritare atunci când vorbea. Este salvată, fiind transformată de un personaj inițiator în porumbiță. (*Cu oarba din grădină*) Un alt personaj, Pămblicuță, reușește să se salveze transformându-se în porumbel. Transformările personajelor sunt provocate uneori de atitudinile celor din jur. Fiul de împărat a fost metamorfozat în balaur cu douăsprezece capete (*Cu Trandafir și Busuioc*). Nevoia, ultima fiică a unei bătrâne, a fost bătută de mama ei, încât s-a putut ascunde într-o cutie. (*Cu vișină*) Metamorfozările primesc cele mai neașteptate forme. O tânără se transformă în vulpe, apoi în cal. (*Împăratul cu păsările dragostelor*) O zmeoaică îi preface pe cei opt feciori ai împăratului în cai, iar pe fiica acelui împărat în pasăre. (*Cu*

Bogdan) Metamorfozările sunt variate, deseori neașteptate, punând în lumină ingeniozitatea creatorului în general: „Întâlnim în basmele noastre oameni care se transformă în animale, animale care se transformă în oameni. Și aici lucrează fanntezia noastră.” (Cocchiara, 2004: 338).

Câteva basme se diferențiază prin seria de metamorfozări. Nicodim, fiul cel mic al împăratului își petrecea timpul stând după sobă, în cenușă. Se dovedește mai viteaz decât ceilalți doi frați în misiunea de a aduce pentru împărat luna, stelele și căldăruța de botez. În lupta cu al treilea zmeu se transformă în roată de plută, în flacără roșie, în muscă și în cotoi. Revine la înfățișarea lui de flăcău de optsprezece ani. (*Nicodim Viteazu*) Mezina împăratului, după ce a luat creanga din salcia mirositoare de sub pământ este blestemată de înger și devine băiat. (*Povestea cu cătcăunele*) Un alt voinic, Stan, trădat de soția lui se metamorfozează într-un armăsar și apoi într-un rățoi de aur pentru a scăpa de răzbunarea soției și concubinului. (*Stan, fecioru lui Gorgan*) Baltazar se poate strecura pe o ureche a calului năzdrăvan și apoi să iasă pe cealaltă ureche. Acest ritual transformă viteazul și calul, devenind de aur și cu puteri supranaturale, încât s-au ridicat în zbor până în înaltul cerului. (*Baltazar*) Aceste episoade de înălțare a personajelor din basme au rolul de a le diferenția de cei neinițiați deoarece: „...ascensiunile, urcările de munți sau scări, zborurile în văzduh etc. semnifică întotdeauna transcenderea condiției umane și pătrunderea în niveluri cosmice superioare.” (Eliade, 2017: 123). Un fiu de împărat pentru a îndupleca fata unui împărat să-l urmeze este metamorfozat în pește, apoi în corb și la urmă în păduche. (*Povestea cu galbin Împărat*) Un împărat pentru a verifica vitejia celor trei fii se metamorfozează pe rând în urs, apoi în lup și în ultimul rând într-un balaur cu nouă capete. În același basm fiica împăratului Lege Bună se transformă pe rând în „breană”, apoi în iepuroaică și în lindină. (*Povestea cu Verde-mpărat și Roșu-mpărat*) Un basm popular se particularizează prin mulțimea și diversitatea metamorfozărilor personajelor, ca într-un joc al competițiilor. Viteazul Nimica se tranformă pe rând în: unchiaș, călugăr, rățoi, stejar. Tânăra care îl ajuta și îl însoțea, deși era fiica unui căpcăun, se transformă în: lan de orez, mănăstire veche, lac, fântână. Zgripțuroaica-căpcăuneasa, urmărind tinerii, se transformă în: scorpie apoi în țap. (*Cu*

Nimica) În alt basm viteazul Spic-de-Grâu și fratele său de cruce sunt transformați de fetele furate de zmei în niște agrafe. (*Spic-de-Grâu*) Dorind să-și salveze cele trei surori răpite de zmei, viteazul Mazăre Văsălie a trecut pe celălalt tărâm, coborând pe o „hudă". Acest lucru a fost posibil doar cu ajutorul fraților de cruce cu chipuri și îndeletniciri ciudate: Bulbuc, Strâmbă Lemne și Mută Dealuri. Eroul pătrunde în alt tărâm, o structură spațială descendentă: „Dacă l-o slobozât acole, s-o dus acolo, pe ceie lume, acolo unde-o fost buricu pământului." (*Mazăre Văsălie*) Toate erau schimbate, iar zmeii înainte de a se lupta îl întrebau cum vrea să iasă din casă ca pisica sau ca un câine, implicând tot o metamorfozare a personajelor. Tânărul voinic, Lacrimă, din basmul omonim, ajutat de uriașii Sfărâmă Piatră, Stâmbă Lemne și Sfarâmă-Fier, ajunge pe celălat tărâm pătrunzând printr-un portal inedit, un puț fără fund. Eliberează fetele furate de Statu-Palmă-Barbă-Cot. Alt personaj cu puteri miraculoase, un vrăjitor, îl ajută pe Gheorghiță să ajungă pe celălalt tărâm printr-un mușuroi de cârtiță. Tânărul viteaz reușete să afle că puterea vrăjitorului se află într-un ulcior vechi, eliberând apoi fata împăratului dusă pe celălalt tărâm. (*Gheorghiță Viteazul*) Ionică se transformă în armăsar de aur apoi în rățoi de aur. (*Ionică Ram dă Tei*) Mimică se transformă în porc, altă dată în cal și apoi în bob de mei. (*Mimică*). Un alt basm ne surprinde prin transformarea protagonistului în vier, taur, cal, porumbel. (*Petre Urmă Galbănă*) Un personaj se transformă în: cal de aur, cloșcă și pui de aur, vilă cu mai multe încăperi, porumbel, floare, bobi de grâu, vulpe. (*Cu Buchetaș*)

În unele basme este prezentată consecința dramatică a nerespectării unor interdicții. Un băiat sărman plecat în pribegie cu sora lui după ce a fost amenințat cu moartea de către părinți devine foarte însetat. Sora lui îl avertizează să nu bea apă din urmă de cerb. El ignoră spusele surorii sale, dar după ce a băut apă din urma animalului s-a transfrmat în cerb. (*Cu cerbu*; *Cerbul de aur*; *Cerbulețul*)

Creaturi cu glas uman

Dintre animalele terestre prezente în basme pot fi amintite în primul rând animalele domestice. Oaia protectoare, considerată „o viețuitoare pură, curată - de unde și asocierea cu albina" (Coman, 1986: 14), din poruncă divină hrănește doi copii

nou-născuți alungați de la palat de către împărătească și trimiși cu servitorul să fie aruncați de pe muntele de sticlă (*Munții dă sticlă*). În alt basm personajul animalier oaia devine protectoare pentru nou-născut. Oaia năzdrăvană se dovedește cu atribute fantastice: „posedă omniscienta, înțelege graiul omenesc, percepe semnele destinului." (Coman, 1986: 17). Din cer a trimis Dumnezeu pe rând câte o oaie cu lapte să hrănească cei trei prunci ai împăratului. (*Cu trei împărați*) Vaca este prezentă sub diferite forme și etape ale vârstei. Vaca bătrână neagră, amintind de vaca uriașă Audhulma (Bătrâna Vacă) apare în basme cu anumite calități umane: înțeleaptă, sfătuitoare și cu putere de sacrificiu (*Mitologia Nordică* 1992: 8) (*Cu Murgoci și Cerban*). Sunt prezente și alte ipostaze bovine: viețelușa care vorbește (*Povestea cu copilul dăruit de naș c-o viețelușî*), juncu Murgoci, boii Galben, Cornea, Cerbancare. Aceste animale înzestrate cu forța supranaturală mijlocesc împlinirea unor porunci severe date de stăpânii hapsâni cu speranța că le vor găsi pierzania: au luat soarele și l-au mutat două-trei straturi, au mutat palatul împăratului, s-au transformat în oraș. (*Cu Galben bou*) Doi tauri care ocroteau o viețelușă, deși erau nemulțumiți de apariția tânărului Ionel, își folosesc forța supranaturală și ară un deal de marmură. (*Povestea cu copilul dăruit de naș c-o viățelușî*) Prezența acestor animale în scenariul basmelor este des analizată de folcloriști, semnalând înzestrarea lor cu trăsături specifice făpturilor umane: „vaca ori boul năzdrăvan, eroi ai unor motive distincte, [sunt] dotați cu calități morale umane" (Vrabie, 1986: 92). Bovinele primesc deseori un rol neașteptat și, precum în mitologia egipteană boul Apis se bucura de o deosebită importanță, în basmele românești ele „păstrează sensul profund de reînnoitoare ale vieții." (Călinescu, 2006: 99).

Personajul animalier cel mai prezent în basmele populare și cu rol de ajutor pentru protagonist este calul năzdrăvan: înfățișat în basmele fantastice „ca un animal dotat cu însușiri intelectuale excepționale, un sfătuitor al omului și un inițiat." (Călinescu, 2006: 99). El este înzestrat cu glas uman, sfătuind protagonistul în momentele dificile pentru depășirea unor obstacole sau pentru îndeplinirea unor probe. Din mitologia greacă suntem familiarizați cu varietatea lumii hipice: zeul Poseidon transformat în armăsar și zeița Demeter transformată în iapă, în altă conjunctură Saturn este

transformat în armăsar. Din mitologia celtică aflăm că Odin, zeul morților, era reprezentat pe un cal cu opt picioare. Caii Arion și Pegasos sugerează iuțeala, rapiditatea în deplasare. Calul năzdrăvan poate zbura până în înaltul cerului, uneori fiind înzestrat cu mai multe inimi (*Povestea cu Costăchel*). Pentru viteza cu care se deplasează primesc nume sugestive: Calul Vânt și Calul Gând. (*Iuda Nevăzută*) Uneori calul este înzestrat cu aripi, până la douăsprezece sau în cazuri mai rare chiar douăzeci și patru, dar nu sunt alese la întâmplare deoarece „distribuirea numerelor în basm e guvernată de semnificațiile lor magice și mitice, foarte pregnante, de odinioară." (Nișcov, 1996: 91). Calul înaripat „exprimă fantezia: o forță de reprezentare care se poate elibera de forțele pământene și se avântă spre regiuni supraterestre." (Mayer, 2008: 26) El călăuzește eroul basmului spre cele mai tainice locuri. Alteori calul poate fi de aur, de argint sau de aramă. Iapa are puteri miraculoase, transformă atât mânzul cât și călărețul într-un vârtej de vânt, un alt cal are o oglindă fermecată în ureche, din urechea unui cal protagonistul poate lua cute (gresie), perie, basma care se transformă în obstacole în calea urmăritorilor. Surprinzător, un cal adăpostea în urechile lui luna, stelele și căldărușa de botez căutate de mezinul împăratului. (*Nicodim Viteazu*) Impresionat de revederea stăpânului, un cal lăcrimează și dorește să-i fie din nou de folos stăpânului. (*Fata Nevăzută, Nemaiauzită din cer căzută*) Din dorința de a-și ajuta stăpânul, calul viteazului Ipidean se transformă într-un buștean, dorind să-l ajute pe stăpân să o răpească pe Ilvozanca, personaj feminin simbol al tinereței veșnice. (*Ipidean împărat*) Calul-roșu este cel care o ajută pe mezina împăratului travestită în Făt-Frumos pentru a duce creanga din salcia mirositoare de sub pământ. Calul-roșu își cheamă și mama, iapa nebună cu dimensiuni hiperbolice, care vorbește și este înzestrată cu unele calități umane: înțeleaptă și generoasă. (*Povestea cu cătcăunele*) Alți cai năzdrăvani îl duc pe Simon până în al nouălea cer la moșia zmeului pe care o împarte robilor. (*Bivolon*) Cu dimensiuni hiperbolice este descris calul viteazului Tuliman: „Ș-are și calu bun. 'Ce: E tot gros, tot cât el, o juma' dă casă are dă grosâme." (Oprișan, 2005*b*: 78). Acest cal se dovedește ager și priceput, chiar inventiv în lupta cu dușmanii: „calu le prindea cartușile toati numai pă copitele din spate [...] și când le da cu copitele

înapoi le trimitea lor în frunte și-i omora tot cu cartușâli lor" (Oprișan, 2005*b*: 79). Alt cal are dimensiuni mai uimitoare, este cât un munte, iar pentru a veni în ajutor stăpânului se transformă în vier să-l însoțească toți purceii la curtea împăratului. (*Cu plopu de gheață*) Deseori calul năzdrăvan apare inițial cu un aspec deplorabil: „răpciugos, răpănos acolo, amărât, numa pielea și oasâli.". (*Ciutură-Butură-Nodu-Pământului*) Ritualul purificării prin foc, mâncând jăraticul oferit de tânărul voinic, completat de reversibilitatea timpului îl transformă într-un cal „ca pepinili, gras, frumos" (Oprișan, 2005*b*: 79), dovedindu-și adevăratele înzestrări, confirmând prin sfaturile lui că este inițiat.

În ajutorul protagonistului se alătură unele personaje animaliere dând un sfat, făcând posibil momentul de depășire a unei dificultăți sau chiar a unei probe. O pasăre îl sfătuiește pe tânărul Petrică să caute într-o movilă pentru a găsi o schelă de aur (*Cu Galben bou*). Un lup vorbitor îl duce pe Ivan, fiul cel mic al împăratului, ca vântul și ca gândul. (*Cu împăratu roșu*).

În secvențe cu dimensiuni miniaturale sunt prezente personaje animaliere, ajutătoare, care intervin în diverse momente sprijinind un personaj pozitiv sau alteori unul negativ: cocoșul, pisica, câinele, ogarul. Dintre vietățile sălbatice amintim: iepurele, vulpea, ursul, lupul, armăsarul sălbatic, purceaua mistreață, șoarecele, corbul, vulturul, ciocârlanul, pajura, porumbelul, cioara, vrabia. Sunt prezente și vietățile mai mici: tăunul, musca, peștii, Cu glas uman mai întâlnim în basmele populare din această colecție papura, pomul raiului, copacul corn.

În unele situații animalele susțin personajele negative, fiind caracterizate pentru ferocitatea lor: cățelușa cu măsele de oțel, calul zmeului cu un corn în frunte. Nerespectare unei interdicții din natură poate provoca urmări dramatice asupra oamenilor. Astfel vânătorii care depășeau anumite limite erau pedepsiți de o pasăre năzdrăvană: „Da' o pasăre ceva ce nu s-a văzut! O pasăre frumoasă, cu niște pene aurii – așa spunea – foarte frumoasă" (Oprișan, 2005*c*: 31), această pasăre vorbea, dar îi pedepsea pe vânătorii care îndrăzneau să urce spre vârful muntelui. Doar Omul de Fier cu Vioara de Unde Nu Știu reușea să o îmblânzească pe această pasăre năzdrăvană ce avea puterea în trei viermi așezați într-o cutiuță din pieptul unui iepure

extraordinar de frumos. La fel și purceaua Gorgoveanca, mare cât o pădure avea în corp un iepure, în acesta era un porumbel, care la rândul lui avea în piept trei gândaci, reprezentând puterea a trei zmei. Sufletul Împăratului Necurat se afla în doi porumbei aflați într-o cutie din burta unui iepure, aflat la rândul lui într-un mistreț. Împăratul zmeilor avea puterea într-un pui, aflat într-o rață, iar aceasta se afla într-un câine-porc. Adăpostirea sufletului într-o succesiune de făpturi se remarcă și în cazul altui personaj ciudat, Jumătate Om-Jumătate-Iepure, cel cu nouă capete. El avea sufletul în nouă gândaci adăpostiți într-o tabacheră, aceasta se afla într-o prepeliță, situată la rândul ei într-o ladă, iar aceasta se afla într-o purcică. (*Ghelbojanca și cu Izmaim*) Un șarpe mic (*Sfântul Soare*) aflat într-un stejar aprins de un zmeu, cere ajutor lui Ionică, rugându-l să proptească un lemn de trunchiul stejarului pentru a putea coborî. Este verificată a doua virtute din tabla valorilor morale și anume bunătatea sau generozitatea despre care Zoe Dumitrescu-Bușulenga susținea că este „un atribut exclusiv al oamenilor de rând." (Dumitrescu-Bușulenga, 2011: 36-37). Salvat, șarpele se dă peste cap și „să face un balaur dă șarpe d-un metru gros – grosimea lui." (Oprișan, 2005*a*: 34). Din dorința de a-l răsplăti pe tânărul cioban, balaurul salvat îl îndeamnă pe tânărul cioban să intre în gura lui, făcând posibilă trecerea în *țara șerpească.* Rămâne credincios băiatului sfătuindu-l cum să se comporte cu familia șerpească, să-și aleagă recompensa și să o păstreze pentru a nu-i fi luată. Un alt șarpe prins de un împărat plecat la vânătoare reușește să-l înduplece pe fiul împăratului să-l elibereze. Îl duce pe fiul de împărat în alte ținuturi, unde întâlnește lup, urs și vulpice înzestrate cu glas uman, de fapt erau tineri blestemați să se transforme în animale. (*Dobrița*) Un șarpe năzdrăvan se prefăcea în urs: „Când s-a dat namila aia de șarpe peste cap și s-a făcut un urs dă fier vorbitor, și când venea pe drum, zarancaia pe drumuri: zang, zang, zang... Când a intrat în oraș, rămânea toată lumea împietrită, nu mai era cu suflet..." (Oprișan, 2005*c*: 247). Un alt șarpe devine un prag spre alt tărâm: „în pădurea asta este un șarpe grozăvit și noi n-avem pă unde să trecem, nici în stânga, nici în dreapta, făr' sângur trecem prin gura lui" (Oprișan, 2005*c*: 287). Acest ritual se repeta de trei ori, iar emoția protagonistului creștea când ștergea șarpele cu batista pe frunte și-l săruta, probă a curajului și

smereniei, reușind astfel să ajungă în ținutul Sticlișoarei, cea care avea fântâna cu apă miraculoasă. (*Cocoana Sticlișoara*) Șarpele, personaj animalier din basme ne amintește de „Șarpele Cosmic, Jörnungan, care înlănțuie lumea" (Eliade, 2011: 139), adversarul principal al popularului zeu germanic Thörr, predecesorul zeului războinic Odhin. La fel de înspăimântători erau: șarpele Python de la poalele Parnasului, cei doi șerpi care l-au ucis pe Laocoon și fiii lui, de Hydra, Meduza, șarpele uriaș ucis de Regulus.

Balaurul este descris cu înfățișare și putere înspăimântătoare, devenit monstrul nefast, adversarul tradițional al eroului. Balaurii, cunoscuți în basmele populare cu rolul de „gardieni, masați cu deosebire în zona izvoarelor, a fântânilor" (Olteanu, 2021*b*: 177), ne amintesc de păzitorul merelor din grădina Hesperidelor sau de cel al lânei de aur. Omnișcienți, înzestrați cu mai multe capete, uneori ajungând până la nouăzeci și nouă, aceste reptile uriașe pun la încercare curajul eroului sau alteori al unui frate de cruce. Tuliman, frate de cruce cu Făt-Frumos, acceptă să se lupte el cu balaurul care avea nouăzeci și nouă de capete. Auzise ursitoarele care anunțau primejdia pusă la cale chiar de împărat, tatăl lui Petrișor Făt-Frumos, din invidie pentru vitejia fiului. Imensitatea reptilei este descrisă în timpul confruntării cu Tuliman: „scoate balaurul capu și să râdică până la capacu casei sus, deasupra lui. Și el să ridica și s-arunca cu paloșu și-i tăia câte-un cap și el scotea pă ăllantu șî-i tăia [...] și merseseră pân curte sângele dă dădea la brâu și să suisără și pă sala casei de a intrat în casă pân la genunche, sângele" (Oprișan, 2005*b*: 82). Polisimbolismul balaurilor se deduce din rolul pe care îl îndeplinesc conform mitologiei populare, sunt stăpânii trăsnetului și descătușează ape. Balaurii împreună cu șerpii, scoicile, peștii sunt „embleme ale apei [...] pătrunși de forța sacră a abisului" (Eliade, 2017: 219), mai mult, balaurul simbolizează „duhul apelor, a căror armonioasă unduire nutrește viața și face posibilă civilizația." (Oprișan, 2005*b*: 220). Un alt balaur cu nouă capete păzește o fântână cerând jertfă umană, motivul jertfei ritualice. Neîfricatul voinic Stan al lui Gorgan ucide șarpele-balaur apoi: „L-a jupuit pă șarpe. Ș-a fost pielea lui cât o față de arie" (Oprișan, 2005*b*: 126). În unele basme se folosește termenul șarpe-balaur, în acest sens „numereoase atestări populare vorbesc despre acest salt ontologic, despre transmutarea șarpelui real într-o vietate fabuloasă" (Coman, 1986: 183). Condițiile care asigurau prefacerea

șarpelui în balaur erau *recluziunea* sau asceza (izolarea de oameni, viețuitoare, lumina soarelui) și *fierberea* (mai mulți șerpi se luptă între ei și produc piatra scumpă/ mărgeaua fermecată/ diamantul). Un alt personaj insolit este fiul unui bătrân de peste trei sute de ani, acest fiu era un balaur care se metamorfoza în om cu funcția de împărat într-un ținut din adâncuri. El pedepsea oamenii transformându-i în stană de piatră. (*Voinicel de flori în revărsat de zori*), amintindu-ne de monstrul Aillen, cel care adormea cu harpa lui localnicii din Tara în ajunul sărbătorii de Samain. (Pons, 2004: 46) În opinia unor folcloriști, patronii spațiului terestru sau acvatic, „aceste reprezentări fantastice sunt mai degrabă victime ale unei agresiuni umane în spațiul și în timpul mitic" (Olteanu, 2021*b*: 178).

Creaturi cu înfățișare angelică

Zâna Zorilor se arăta ciobanului Ioan sub forma unei păsări, ciripind voioasă. Luând chip uman își mărturisește iubirea pentru cioban și dorința de a se căsători. Vrăjită de zmeoaică să trăiască pe fundul unui heleșteu, evada din mediul acvatic transformându-se în pasăre cu speranța că, acceptată de soție, va scăpa de blestemul zmeoaicei. (*Ioan Voinicu)* O altă zână a fost transformată într-o fâță de pește. (*Cu Galben bou*) Mediul acvatic este uneori populat de zâne. Accesul acestora în văzduh este posibil datorită înzestrării unora dintre ele cu aripi (*Povestea cu Costăchel*) sau ubicuității personajelor din basme. Astfel zâna mai mică a zburat spre ținutul unde „câinii nu latră și cocoșii nu cântă" (Oprișan, 2005*a*: 124), tărâmul celălalt, accesibil doar celor înzestrați. Ajutoare pentru eroii basmelor, zânele „sunt active între sferele cerești și Pământ, ca mijlocitoare" (Meyer, 2008: 48). Tot zâne se dovedesc a fi uneori fiice ale unor vietăți cu însușiri miraculoase. Un exemplu este fiica cea mică a pajurei cerută de soție tocmai de Ionel, salvatorul pajurei din incendiul care cuprinse pădurea. (*Ionel și pâinea fermecată*) Dobrița era o zână blestemată să ia înfățișarea unui șarpe. Ea se căsătorește cu fiul de împărat care l-a eliberat pe fratele ei închis de împărat în pivniță. (*Dobrița*) Tot în acest basm este amintită Zâna Soarelui din Ostrovul Mărilor dorită de zmeu. Refuzând căsătoria cu zmeul ea se transformă într-o muscă pentru a se salva. O altă zână, Ilvozanca, se arată oamenilor sub înfățișarea unei păsări. Amenințată cu moartea de către fiul împăratului aflat la vânătoare

își recunoaște identitatea. (*Ibidean împărat*)

O zână se arată vânătorilor sub forma unei creaturi stranii, jumătate purcică-jumătate femeie: „Cu traista-n gât aduna alune, sărea din alun în alun ș-aduna alune și le băga în traistă." (Oprișan, 2005*c*: 236). Pentru a-l amăgi pe tânărul Izmaim, fiul împăratului, spre seară zâna se arată sub alt chip: „o fată mândră și frumoasă pă soare puteai să țâi ochii da pă ea nu." (Oprișan, 2005*c*: 237-238).

Ursitoarele, „zâne care vin în cele trei zile după nașterea fiecărui copil și-i croiesc ursita" (Olinescu, 2004: 185), sunt prezente și în basmele populare românești, amintind de parcele romanilor sau moirele grecilor: Lachesis (torcea firul vieții), Clotos (ținea în mână o nuia) și Atropos (avea un fus și foarfece). Uneori prezicerile lor sunt benefice, alteori generează adevărate drame în viața celor ursiți. Cei doi tineri, Făt-Frumos și Fata Născută din Piatră, deoarece nu au fost ursiți la naștere, nu pot face excepție, sunt ursiți în tinerețe, în timp ce se odihneau. La miezul nopții se aud glaurile celor trei tinere ursitoare, rostind sentința irevocabilă. După încheierea ritualului ursitoarele au zburat în înaltul cerului, întocmai ca niște zâne. (*Fata Născută din Piatră*) Asemeni Orișniților din mitologia bulgară (Olteanu, 2008*b*: 153) își fac apariția la miez de noapte, invizibile și dispar la primul cântat al cocoșilor. În mitologia română se crede că ursitoarele mai au rolul de a prezice anumite înzestrări noului născut: „prima îi dă omului minte și noroc sau prostie și ghinion, a doua îl face să fie frumos sau urât, iar a treia îl dotează cu bogăție ori sărăcie, cu glorie sau robie." (Cosma jr., 2015: 129). Uneori ursitoarele se certau între ele. Ceea ce ele stabileau mai putea fi schimbat doar de Dumnezeu.

Creaturi demonice

Prezența forțelor malefice este frecventă în basmele populare, procedeu preluat și în basmele culte, dovedindu-se astfel că „basmul e desfășurarea unor acțiuni ale unor eroi pozitivi, luminoși, împotriva forțelor obscure, întrupate simbolic în personaje negative: balauri, duhuri rele, zmei, vrăjitoare, draci etc" (Dumitrescu-Bușulenga, 2011: 43). În traseul inițiatic „eroul de basm trebuie să treacă hotarul celeilalte lumi și să ajungă pe un alt tărâm" (Braga, 2020: 36) unde viețuiesc, de obicei, personaje malefice. Celălalt tărâm „poate fi situat fie în adânc sub pământ, fie în văzduh, fie chiar în continuarea lumii familiare" (Braga, 2020: 36), iar portalul dintre cele două lumi poate primi cele mai

neașteptate forme și dimensiuni.

În basmele populare românești, dintre personajele demonice, „zmeii sunt personaje de primă mărime, nelipsite dintr-un basm fantastic." (Olteanu, 2021*b*: 75). Zmeul este descris cu dimensiuni și chip înfricoșător, cu intenția de a crea panică în sufletul celor care doresc să-l înfrunte: „o namilă mare de om – un zmeu bătrân. Bătrân și mare și solid." (Oprișan, 2005*a*: 178). Chipul zmeului rămâne greu de conturat, deoarece în basmele populare sunt caracterizări incomplete, dominante fiind doar câteva detalii referitoare la dimensiunea corpului și puterea acestuia, „din comportarea lor, par a avea înfățișare umană, exceptând coada și pluricefalia" (Bîrlea, 1981: 178). Zmeul, personaj al basmelor românești, „este un erou rău și puternic cu trăsături totuși de om" (Chițimia, 2010: 119), el se aseamănă uneori cu cel prezent în literatura populară bulgară: „demon incubus, zburător, reprezentat ca un bărbat frumos, partea inferioară a trupului fiind de șarpe" (Olteanu, 2008*b*: 173), luând diverse înfățișări la fel ca orice ființă demonică: animal, foc sau părți ale unor vietăți ori lucruri. Forța lor uimitoare este completată de planuri hrăpărețe, producând suferință și tristețe pământenilor. Sunt situații în care „zmeii se comportă asemeni unor umanoizi metamorfozați în bestia înspăimântătoare care-i terorizează pe oamenii din lumea noastră." (Olteanu, 2021*b*:76). Uneori sunt prezentați cu două, șase sau chiar nouă capete. (*Petre Urmă Galbănă*) Cea mai frecventă agresiune a zmeilor este: „răpirea fetelor pământene, pe care o practică automat, parcă sub efectul unui blestem (dar și sub influența vechilor modalități de parafare a căsătoriei)" (Olteanu, 2021*b*: p. 76). Surprinzător este faptul că, în general, sunt exponenți ai răului, nefericiți pentru că nu sunt iubiți, dar devin grijulii față de fetele răpite. Ei își fac apariția pe calea aerului, de obicei inoportun. Palatele de pe celălat tărâm aparțin zmeilor sau sunt păzite de făpturi malefice. Palatul de aur (*Frumoasa Lumii*) este păzit de un demon voinic „chior de un ochi și cu un ochi în frunte" (Oprișan, 2005 b: 7).

Zmeii, la fel ca alte personaje ale basmului fantastic, sunt înzestrați cu „un mijloc de apărare, de persecuție sau de mistificație" (Câlinescu, 2006: 23), ceea ce reprezintă metamorfozarea. Spre exemplu, un zmeu, de data aceasta cu statut aristocrat, numit Șaităr-Împărat, după ce a înghițit un buzdugan înroșit, s-a transformat într-o nucă din care au ieșit trei scântei.

(*Dac-ar fi coroana la mine, aș juca și mai bine*) Zmeul Viteaz-Cumpăna Pământului are dimensiuni înfricoșătoare, încât se cutremura și urla pământul de greutatea sa: „i-atât de mare că-i trebuie vo două-trei ore dă să pătimește până intră pă ușă, că-i foarte mare." (Oprișan, 2005*a*: 290). O altă secvență evidențiază canibalismul acestui personaj: „Când vine, mă pune să-l scârm între măsele, zâce, și scot câte-o țastă de om dintre măselile lui" (Oprișan, 2005*a*: 290). În confruntarea dintre pământeni și zmei sunt frecvente metamorfozările. Zmeul este surprins și în variantă ignică, el îi poruncește voinicului Fâscu: „Să te faci o piatră de fier și eu mă fac o piatră de oțel! [...] Te faci tu o flacără verde și eu una roșie." (Oprișan, 2005*c*: 37). După ce s-a dovedit învingător, Fâscu a eliberat luna și soarele care erau ascunse în capul zmeului răpus. În acest basm se poate identifica și o imagine a luminiscenței, un „semn distinctiv al supranaturalului demonic" (Olteanu, 2021*b*: 82). Astfel confruntarea dintre pământean și zmeu generează para de foc de diferite culori, iar „focul viu reprezintă ipostazierea energiilor deosebite ale personajelor în cauză..." (Olteanu, 2021*b*: 82).

Mama zmeilor a putut fi învinsă doar după ce a absorbit zidul cu buzduganul înroșit așezat în locul străpuns de aceasta: „S-a ridicat o dată până la înaltul ceriului, ș-a dat drumu jos, să zvârcolea, să trântea și când a bufnit odată s-a făcut praf și țărână, n-a mai rămas nici zâd." (Oprișan, 2005*c*: 39). O altă zmeoaică se transformă într-un balaur cu nouă capete dorind să se răzbune pe eroul pământean. (*Cu Bogdan*) Aceste creaturi, zmei sau balauri, aproape nelipsiți în basmele populare, „înaripați sau târâtori, cu unul sau mai multe capete, sunt personaje complexe care depășesc tiparele prin care pot fi caracterizate în limbajul comun." (Olteanu, 2021*b*: 176). În critica literară sunt identificate anumite semnificații ale acestei creaturi fantastice: „mitologic , deci simbolic și poematic, zmeul reprezintă o expresie a naturii anorganice impetuoase, a lumii minerale (aramă, fier, argint, aur, topaz, diamant), a bogățiilor de pe tărâmul celălalt, precum și a forțelor telurice latente, a focului în primul rând... " (Călinescu, 2006: 29). Lor li se adaugă de asemenea forța de a declanșa toate capriciile meteorologice. În general zmeul „are mentalitatea ființei rebarbative, dizgrațiate de natură, pe care oamenii nu-l iubesc..." (Călinescu, 2006: 29).

Un zmeu cu înfățișare jovială și înzestrat cu anumite

calități morale este Mustață de aur și barbă de aramă din basmul omonim. Cu dimensiuni corporale obișnuite, talie mijlocie, doar mustața și barba îl particularizau, avea obiceiul de a bea laptele din lacul împăratului, aducându-i acestuia mari neplăceri. Este prins și pus într-o colivie. Împăratul, încântat de capturarea acestei făpturi mai ciudate, îl prezintă prietenilor ca fiind Dumnezeu. Fiul împăratului îl eliberează pe zmeul captiv. După o perioadă de timp acest zmeu îl ajută pe Ionică, fiul Împăratului Verde, să creeze anumite obiecte greu de realizat de către pământeni. Ionică dorea să obțină mâna fiicei Împăratului Roș, numit și Negru Împărat pentru sufletul lui întunecat. În sprijinul acestui tânăr se implică și tatăl zmeului Mustață de aur și barbă de aramă. Bătrânul avea 999 ani și l-a înghițit pe Ionică timp de o săptămână, cu rol benefic pentru fizicul și sufletul lui. Acest basm are și câteva secvențe comice în descrierea întâlnirii dintre Ionică și zmei, stârnind simpatia lectorului pentru aceste creaturi ghidușe. În structura basmelor populare este prezentă tehnica de construcție prin care unor „episoade grave, tragice li se adaugă un număr mare de episoade naive, pline de umor sau ironie." (Vrabie, 1986: 94). La nunta lui Ionică a participat întreaga familie zmeiască, fiicele lor erau frumoase, doar că aveau coadă. Se poate identifica o valorificare a contrastelor și a superlativelor absolute, conferindu-i un farmec specific, deoarece basmul popular „e un amestec continuu de naivitate și candoare poetică." (Bîrlea, 1981: 182).

În basme există și alte episoade, mai restrânse ca număr, în care demonii sunt înzestrați cu anumite calități umane, ei respectă frăția de cruce cu un pământean (*Frumoasa Lumii*)

Uriașii, de obicei, reprezintă forța răului, având dimensiuni uimitoare, amintind de giganții zeiței Geea, răpuși de Jupiter cu sprijinul lui Heracles. Dimensiunile colosale, asemeni cu cele ale personajului biblic Goliath au rolul, în basm, de a descuraja protagonistul: „un om dă trei zile de lung, dă trei zile de gros" cum este prezentat uriașul Haita din Luncă. (Oprișan, 2005*a*: 118). Surprinzător acest uriaș devine protector al protagonistului, intervenția lui benefică sporește calitățile fizice și morale ale eroului din basm: „Dă trei ori l-a lăpădat, dă trei ori l-a-nghițit și l-a făcut mult mai mândru și mai frumos." (Oprișan, 2005*a*: 119). În puține situații uriașii au nume prin care se evidențiază o anumită caracteristică dominantă, „personificări hiperbolice ale unor aptitudini elementare" (Nișcov, 1996: 75): Ochilă, Ne-a Vedi, Audi,

Bulbuc, Strâmbă-Lemne, Sfarmî-Piatră, Sfarmă-Fier, Greul Pământului, Mută Dealuri.

Duhul animalelor are și el o înfățișare care generează teamă: „un om atât de înalt cât un munte și c-un ochișor în frunte" (Oprișan, 2005*a*: 75).

În unele basme, mai restrânse ca număr, apar cu rol de personaje demonice căpcăunii. Ei sunt descriși cu un ochi în frunte, amintind de ciclopul Polifem. Alteori sunt descriși și cu un ochi la spate, devoratori, deseori cu însușiri și manifestări animalice: „apuca vaca de picioare ș-o ridica în sus, ș-o lua di burtî ș-o mânca toată. [...] Da' omu ceala a mâncat douăsprezece vaci. " (Oprișan, 2005*a*: 83). Deseori descriși cu o înfățișare monstruoasă, agresori, „căpcăunii, dintre toți oamenii care au trăit pe pământ, au imaginea de antropofagi." (Olteanu, 2021*a*: 291). O altă particularitate este subliniată în studii de folclor: „cu corp obișnuit, dar cu capul deformat. Fizionomia obrazului lor era atrofiată sau în stare animalică, având fața asemănătoare botului de câine." (Cosma jr., 2015: 119) În alt basm căpcăunul, salvat de cea de-a șasea fiică a împăratului travestită în Făt-Frumos, devine un loial frate de cruce. Este adevăratul sprijinitor în acțiunea de a aduce creanga din salcia mirositoare de sub pământ necesară împărătesei mamă. (*Povestea cu cătcăunele*)

În basmele românești sunt prezente personaje malefice folosind alternativ unul dintre cei doi termeni: drac sau diavol. În mitologia românească termenul drac se definește ca „personificare a răului [...], având uneori înfățișare și ocupații umane sau zoomorfe." (Olteanu, 2021*a*: 301). Se întâlnesc și eufemismele: Necuratul, Iuda, Scaraoțchi, Ucigă-l Crucea. Considerat o ființă de graniță, poate lua orice chip dorește, fiind întâlnit la răspântie, sub pod, în pădure, dar se recunoaște după cele două coarne, uneori întoarse ca la țap, urechile ascuțite și coadă. La rândul lui poate fi păcălit. În mitologia românească cuvântul diavolul „este nume generic pentru răul personificat [...] ca un om de culoare neagră sau roșie, cu coarne și copite de țap, aripi de liliac și coadă." (Olteanu, 2021*a*: 312). Tartorul dracilor se înfățișează unei tinere fiice de împărat sub chipul unui băiat bine făcut. Îndrăgostit de această tânără o privește și aceasta, fiindu-i drag tânărul care îi apăruse în drum, rămâne însărcinată. (*Frunză-verde*) Diavolița înspăimântă prin înfățișare și prin felul în care apare în fața oamenilor: „Iuda Nevăzută ce era? Era o femeie mare, urâtă,

despletită, cu păr pân' la călcâie. Asta mergea pe sus. D-aia-i zicea Iudă Nevăzută. Ea mergea prin ceață, pân nori" (Oprișan 2005*c*: 329). Și în basmele din această colecție demonul este perdant în confruntarea cu protagonistul, confirmând constatarea: „Diavolul joacă în basme un rol cu totul nevoiaș și e adesea păcălit și redus la neputință prin propria imbecilitate." (Șăineanu, 1978: 35).

În unele basme din această colecție sunt prezente personaje duble care ne amintesc de centaurii greci, de sfinxul egiptenilor, de fomorii din mitologia celtică: „monștrii brutali, jumătate animal, jumătate om, care s-au refugiat în adâncul peșterilor sau în apele întunecate ale oceanului." (Pons, 2004: 12). Alte detalii despre aceste creaturi aflăm din mitologia nordic-germanică: „Ființa umană a apărut ca ceva abstract, ca una dublă, partea de sus om, cea de jos animal." (Uehli, 2001: 43). Un personaj mai puțin prezent în basmele populare din această colecție este omu-câine sau cumpăna pământului. Înfățișarea lui este insolită: „Avea picioarele de câine, dar era om, cu mâinile de om [...] a plecat cu trăsnete, cu hală mare de vânt după el." (Oprișan, 2005*b*: 162). Forța acestei ființe surprinzătoare și vitejia îi dau fiori tânărului Baltazar, cu toate că îl însoțea calul năzdrăvan: „Ăla nu e după noi decât omu-câine, care n-are frică nici de sabie nici de pușcă! E prea viteaz! [...] când lua Omu-câine câte-un arbore, câte-un copac d-ăla și da cu el, calu-l ferea pă băiat să nu-l lovească..." (Oprișan, 2005*b*: 162).

Un alt personaj straniu este „Statu-Palmî-Barbî-Cot-Călari-pi-un-Iepuri-Șchoip, urât, pocit la față" (Oprișan, 2005*b*: 269). Se constată în unele basme o anumită libertate a creatorului popular în manipularea personajelor, stârnind o undă de umor. Această tendință glumeață în prezentarea personajelor „este fără îndoială arhaică, ținând de psihologia primitivului ce se transpune în diapazonul creativității numai pe atare undă întrucâtva ilariantă." (Bîrlea, 1981: 157). Prezent într-un număr restrâns de basme din această colecție, personajul este amintit pentru răutatea și puterea de răzbunare. Deseori se aseamănă la înfățișare cu Polevoi – demon al vegetației în mitologia rusă, patron al câmpului cultivat: „pitic, cu o barbă lungă albă (alteori din spice), având în loc de păr iarbă sau spice." (Olteanu, 2008*a*: 112). În alt basm puterea lui este impresionantă, smulgând un arbore din rădăcini, deși dimensiunile corpului sunt miniaturale: „O vnit o nanii di om, era

nalt di-o palmî, barba o avé di-un cot, capu cât nuca șî ochii cât talgeru, o nanii di om așa, urât." (Oprișan, 2005c: 105). Acest personaj cu dimensiuni hilare „apare sporadic, dar puterea lui nemăsurată e în vădit contrast cu statura lui pitică..." (Bîrlea, 1981: 180). În alt basm acest personaj cu înfățișarea surprinzătoare se dovedește a fi zmeu, dar un zmeu foarte frumos, numit și Bărbăciucă Măciucă, cel care a furat trei zâne și le-a dus pe celălat tărâm (*Despre Barbî-Cot*).

Unii demoni se salvează din robie prin complicitatea soțiilor unor bărbați cu care aceștia au intrat în conflict Ei au capacitatea de a se metamorfoza atât în alte vietăți mici (gâze) cât și în obiecte fără însuflețire, de exemplu buturugă arsă (*Povestea cu 99 de zmei*).

Dintre personajele feminine demonice prezente în aceste basme amintim: zgripțuroaica (scorpia, gheonoaia), muma pădurii, baba Musa din Valea Adâncă etc. Termenii zgripțuroaică, scorpie sau gheonoaie sunt folosiți deseori ca sinonimi. Temătoare este puterea de răzbunare atunci când le-au fost amenințați puii sau alteori doar teritoriul. Uneori răsplătește binefăcătorul înghițându-l și prefăcându-l de trei ori mai voinic. Înfățișarea acestor creaturi este variată, de la păsări cu dimensiuni și puteri impresionante la chip caricatural: „Când s-a coborât jos – o arătare urâtă, o despletită, o ghionoaie." (Oprișan, 2005c: 19). Alteori zgripțuroaica își schimbă înfățișarea, trecând de la chipul unei zâne arătaose la cel al unei babe hidoase: „bătrână c-un dinte-ncovrigat de-un kilometru." (Oprișan, 2005c: 27). Sunt prezente în basme creaturi care nu pot fi învinse (pasărea care lua puterea vânătorului nepoftit), doar dacă se descoperă unde le stă puterea, de obicei într-un animal inofensiv, în inima căruia se află o cutie, de obicei cu viermi (*Povestea cu Omu de Fier, cu vioara Unde Nu Știu*).

Concluzie

În basmele populare din colecția I. Oprișan au fost identificate diverse creaturi fantastice, variate ca dimensiuni și contributivitate în evoluția evenimentelor. Unele ființe au menirea de a crea dezechilibru, provocând o stare de destructurare. Atât în structurile spațiale ascendente, cât și în structurile spațiale descendente, caracteristicile creaturilor imaginare, de obicei, primesc dimensiuni hiperbolice, sporind astfel suspansul și

accentuând unele trăsături dominante. Descrierile sunt sumare, variate și marchează mărimea sau forta personajului pozitiv/negativ. Și în cazul acestei colecții se poate confirma ideea că: „basmul simplifică din capul locului, reducând componentele la câteva reacții stereotipe, determinate de numărul restrâns de trăsături, tinzând către opoziții *marcate* din perspectivă etică." (Nișcov, 1996: 73). Unele personaje fantastice dovedesc „un mod de a întări puterea sau de a prezerva de moarte" (Călinescu, 2006: 24) și își asigură o rezervă, uneori de suflete. Alteori conform „mentalității primitive, principiul vital al omului, *puterea*" (Nișcov, 1996: 73), stă fie într-o anumită zonă a corpului, fie camuflată într-o succesiune de vietăți. Un alt proces specific basmelor fantastice poate complica succesiunea evenimentelor sau elucida unele situații, este vorba de metamorfoza directă sau indirectă a personajelor. Se constată astfel că: „Identitatea indivizilor nu se poate stabili strict după aparența lor corporală și fiziognomică." (Călinescu, 2006: 123). Descrierile sunt înlocuite prin detalii despre efectele unor caracteristici cu nuanță de superlativ absolut: „Însușirile de grad maxim mai pot fi sugerate și prin convertirea lor în corespondentul lor metalic." (Bîrlea, 1981: 185). Extinderea acestui procedeu cuprinde uneori chiar ființe metalice, diferențiindu-se după ierarhizarea valorică a metalelor sau, în alte împrejurări, se recurge la folosirea culorilor drept determinante superlative. Uneori, prezența creaturilor fantastice intermediază depășirea unui prag, condiția esențială pentru protagonist fiind trecerea unei probe în structura basmului. Se constată că rolul creaturilor fantastice în basmele populare este de mediere, în general. Atitudinea creatorului popular față de actanți, mai ales față de puterile lor supranaturale este una dominantă deoarece: „Fluxul creator îi creează dintr-o dată acea libertate care în fapt este apanajul indispensabil oricărui act creator în artă, încât relațiile lui cu actanții prinși în acțiune devin degajate de orice umbră de teamă sau venerație." (Bîrlea, 1981: 157).

Culegerea, selectarea și transcrierea basmelor din această colecție în forma lor autentică orală susțin ideea că „basmul popular se dovedește a fi o operă de artă complexă cu o structură modelată cu grijă, în care nimic nu este arbitrar, ci totul se justifică funcțional într-o unitate bine conturată, într-un sistem propriu." (Pop, 1998: 157). Ceea ce asigură un anume farmec basmului fantastic este permanenta împletire de „isprăvi miraculoase și

detalii realiste, conferind basmului acea fizionomie proprie de amestec familiar dintre fantastic și real în care rezidă inefabilul său." (Bîrlea, 1981: 193). Finalizarea activității de cercetare prin realizarea unei ample și valoroase colecții demonstrează încă o dată că folclorul se dovedește „o continuă și diversă frământare a câtorva credințe și înțelepciuni fundamentale, închegate adânc sub acest tumult de viață – într-un tot de o rară armonie." (Papadima, 2015: 27).

Referințe:

Bîrlea, O. (1981). *Folclorul românesc I*/ Romanian folklore I. București: Editura Minerva.

Braga, C. (coord.) (2020). *Imaginar social și identități culturale*/ Social imaginary and cultural identities. *Enciclopedia imaginariilor din România*/ Encyclopedia of imaginaries from Romania. Iași: Editura Polirom.

Chițimia, I.C. (2010). *Studii de articole de folclor și folcloristică*/ *Studies of articles of folklore and folkloristics.* Ediție îngrijită de Iordan Datcu și Isidor Chicet. Prefață de Iordan Datcu. Drobeta Turnu-Severin: Centrul Cultural Nichita Stănescu.

Dumitrescu-Bușulenga, Z. (2011) *Ion Creangă*. Prefață de Academician Mihai Cimpoi. Iași: Editura Princeps.

Cocchiara, G. (2004). *Istoria folcloristicii europene. Europa în căutare de sine*/ *The history of European folklore. Europe in search of itself.* Traducere din limba italiană de Michaela Șchiopu. București: Editura Saeculum I.O.

Coman, M. (1986). *Mitologie populară românească I. Viețuitoarele pământului și ale apei*/ *Romanian folk mythology I. The creatures of the earth and water*. București: Editura Minerva.

Cosma, A. jr. (2015). *Mitologia română. Cosmogonia. Originea omenirii. Lumea spiritelor*/ *Romanian mythology. Cosmogony. The origin of mankind. The spirit world.* București: Editura Vestala.

Călinescu, G. (2006). *Estetica basmului*/ *The aesthetics of the fairy tale.* Bistrița: Editura Pergamon.

Eliade, M. (2011). *Istoria credințelor și ideilor religioase 2*. De la Gautama Buddha până la triumful creștinismului/ History of Religious Beliefs and Ideas. From Gautama Buddha to the triumph of Christianity. Traducere de Cezar Baltag. Iași: Editura Polirom

Eliade, M. (2017). *Tratat de istorie a religiilor*/ *Treatise on the history of religions*. Cu o prefață de Georges Dumćzil și un cuvânt înainte al autorului. Traducere din franceză de Mariana Noica. Ediția a VI-a. București: Editura Humanitas.

Gaster, M. (2003). *Studii de folclor comparat/ Comparative folklore studies.* Ediție îngrijită, prefață și note de Petre Florea. București: Editura Saeculum I. O.

Meyer, R. (2008). *Înțelepciunea basmelor populare/ The wisdom of folk tales.* Traducători: dr. Petre Papacostea, Traian Dragoș. București: Univers Enciclopedic/ Cluj-Napoca: Editura Triade.

Nișcov, V. (1996). *A fost de unde n-a fost. Basmul popular românesc.* Excurs critic și texte commentate/ It was from where it was not. The Romanian folk tale. Critical Excursion and Commentary Texts. București: Editura Humanitas

Olinescu, M. (2008). *Mitologie românească/ Romanian mythology.* București: Editura Saeculum Vizual.

Olteanu, A. (2008*a*). *Zile și demoni. Calendar de mitologie populară rusă/ Days and Demons. Calendar of Russian folk mythology.* Cluj-Napoca: Editura Eikon.

Olteanu, A. (2008*b*). *Zile și demoni. Calendar de mitologie populară bulgară/ Days and Demons. Calendar of Bulgarian folk mythology.* Cluj-Napoca: Editura Eikon.

Olteanu, A. (2021*a*). *Mitologie română I/ Romanian mythology*. Ilustrații de József Vass. Târgoviște: Editura Cetatea de Scaun.

Olteanu, A. (2021*b*). *Mitologie română II/ Romanian mythology.* Ilustrații de József Vass. Târgoviște: Editura Cetatea de Scaun.

Olteanu, A. (2021*c*). *Mitologie română III/ Romanian mythology.* Ilustrații de József Vass. Târgoviște: Editura Cetatea de Scaun.

Oprișan, I. (2005*a*). *Basme fantastice românești I – Fata răpită de Soare/ Fantastic Romanian fairy tales I – The girl kidnapped by the Sun.* București: Editura Vestala.

Oprișan, I. (2005*b*). *Basme fantastice românești II – Frumoasa Lumii/ Fantastic Romanian fairy tales II – Beauty of the World* . București: Editura Vestala.

Oprișan, I. (2005*c*). *Basme fantastice românești III – Inimă Putredă.* București: Editura Vestala.

Pons, M.M. (2004). *Mitologia celtică/ Celtic mythology.* Traducere: Rodica Chiriacescu. Ilustrație: Volker Theinhardt. București: Editura Meteor Press.

Papadima, O. (1995). *O viziune românească a lumii/ A Romanian vision of the world.* București: Editura Saeculum I. O.

Pop, M. (1998). *Folclor românesc I.* Teorie și metodă/ Romanian folklore I. Theory and method. Ediție îngrijită de Nicolae Constantinescu și Alexandru Dobre. București: Editura Grai și Suflet – Cultura Națională.

Șăineanu, L. (1978). *Basmele române în comparațiune cu legendele antice clasice și în legătură cu basmele popoarelor învecinate și ale tuturor popoarelor romanice*/ Romanian fairy tales in comparison

with ancient classical legends and in relation to the fairy tales of neighboring peoples and of all the Romanian peoples. Ediție îngrijită Ruxandra Niculescu. Prefață de Ovidiu Bîrlea. București: Editura Minerva

Uehli, E. (2001) *Mitologia nordic-germanică în perspectiva misterelor/ Norse-Germanic mythology in the perspective of the mysteries.* Traducere din limba germană de Magda Petculescu. București: Editura Saeculum I.O.

Ursache, P. (1980). *Prolegomene la o estetică a folclorului/ Prolegomena to an aesthetics of folklore.* București: Editura Cartea Românească.

Vrabie, G. (1986). *Proza populară românească. Studiu stilistic*/ Romanian popular prose. București: Editura Albatros.

*** (1992). *Mitologia Nordică. Mituri și legende*/ Norse mythology. Myths and legends. Povestite de Elena-Maria Morogan, Ilustrate de Constantin Mara. București: Editura Enciclopedică.

≈≈

Maria HOLHOȘ is a Ph.D, with the work *The Fairy Tale - source of* knowledge (2009). She is a Member of The Research Center on the Imaginary "Speculum" (2007) and author of the volumes: *Basmul – lecturi critice* (2010), *The Fairy Tale - moments of reference* (2011), *Lecturi sumare* (co-autor) (2020). She also published articles and critical studies in collective volumes (*Incursions into the Imaginary*, 2007-2011, 2017, 2018; *Education from the Perspective of Values. Ideas, Concepts, Models*, 2013-2019) and cultural and scientific periodicals (*Annales Universitatis Apulensis. Series Philologica*, Alba Iulia, *Journal of Romanian Literary Studies*, Târgu Mureș).

Andra Gabriela HOLHOȘ is a Teacher of English and Spanish at Sports High School, Alba Iulia. She graduated from the Faculty of Letters in Cluj Napoca (2010), master degree (2012). She is a member of the Research Center on the Imaginary "Speculum" (2015). Relevant publications include the following: articles and critical studies published in collective volumes (*Incursions into the Imaginary*, 2017, 2018; Education *from the Perspective of Values. Ideas, Concepts, Models*, 2014-20119), in cultural and scientific periodicals (*Annales Universitatis Apulensis. Series Philologica*, Alba Iulia, *Journal of Romanian Literary Studies*, Târgu Mureș). Co-autor *Lecturi sumare* (2020).

CREATURI TERESTRE ȘI AERIENE ALE BASMULUI FANTASTIC ROMÂNESC: CALUL, BOUL ȘI PASĂREA

TERRESTRIAL AND AERIAL CREATURES IN ROMANIAN FANTASTIC FOLKTALES: THE HORSE, THE BULL AND THE BIRD

Cristina-Ileana ILEA (ROGOJINĂ)
Ovidius University, Constanța, Romania

Email: cristinailea@yahoo.com

Abstract:
The paper aims to shed some light on the morphology of terrestrial and aerial life in Romanian folktales, by offering a list of creatures populating one realm or another, their description in accordance with a specific type of imaginary, the relationships established with humans. It will offer a comprehensive picture of the anthropomorphic elements that constitute the Romanian mythical fauna and express the fact that human mind has developed in relation with nature and magic.

Therefore, I propose an insight into the folktale representation of the bulls (better known in Romanian folklore as aurochs), the horses and the birds which are found and depicted not only as mere animals or birds in the rich tradition of folktale, but as characters endowed with human speech, cognitive functions, their primary role in the folktale narrative being to aid the hero in his initiatory journey.

Visual and symbolic features of the animals mentioned, as part of the Romanian mythical fauna, will be presented, with some aspects of their naming. Folktale names and the naming itself serve as a creative act helping us to understand the symbolic value imprinted by the community on these animal representations.

Even though they have a zoomorphic appearance, they are not ruled only by the primary instincts of their species, they also have the ability to think and speak articulately. Moreover, all these types of animals belonging to the mythical fauna are relicts of the solar cult that developed in the area from which the folktales were collected. Thus, reference will be made to them as "fantastic animals", in order to differentiate them from other types of characters, which only have the appearance of animals or can shape shift in animal bodies.
Keywords: folklore; morphology; creature; aerial, terrestrial.

Creaturi imaginare terestre, aeriene și acvatice

Omul primitiv și, în continuare, omul societăților tradiționale au avut o relație de-a dreptul profundă cu ființele care le-au populat universul. Relația complexă despre care discutăm se reflectă cel mai pregnant în operele literare folclorice ale tuturor popoarelor, acolo unde ființele non-umane sunt reprezentate și înzestrate cu abilități cognitive și, mai ales, cu funcții simbolice.

De studiul animalelor care apar în folclorul popoarelor se ocupă *zoomitologia*, care ilustrează o parte importantă a figurilor din sistemul nostru mitic ancestral. Această clasă mitologică nu trebuie redusă la noțiunea de *bestiar fantastic/mitic*, prin care se înțelege, de regulă, studiul animalelor sălbatice/supranaturale de tipul bestiilor. Epicul fantastic românesc nu conține doar astfel de reprezentări, iar prin această lucrare dorim să ilustrăm câteva trăsături interesante ale animalelor, de regulă domestice, care apar într-o serie de basme și să subliniem caracterul lor simbolic oglindit, nu de puține ori, prin numele pe care le poartă (*generice* – apelativele *cal, bou, pasăre* ori *specifice* – nume proprii fără bază apelativă care să indice specia).

Animalele care figurează în mitologia faunei provin din fondul arhaic de superstiții, obiceiuri, credințe și idei religioase cristalizate pe parcursul secolelor în comunitatea tradițională creatoare. Pe baza cercetării noastre asupra basmului fantastic românesc și în funcție de tipul de animale prelucrate în mitologie, propunem două serii: una a animalelor sălbatice (cu reprezentanți precum: lupul, ursul, corbul, zimbrul, mistrețul, șarpele, vulturul etc.) și una a animalelor domestice (printre care se numără: calul, boul, câinele, pisica etc.). Desigur, investigația a relevat și o categorie intermediară, în cadrul căreia se regăsesc ființe mitice, care sunt o sumă compozită de trăsături preluate atât de la animalele domestice, cât și de la animale sălbatice (vârcolac, balaur, zmeu, pasăre măiastră, pajură, scorpie etc.).

Așa cum precizam în rândurile de mai sus, lucrarea de față are în vedere doar acele elemente de faună mitică reprezentate de către *cal, bou* și *pasăre*, individualizate prin nume proprii în epicul

fantastic popular[1]. De asemenea, se impune să facem o precizare cu privire la ceea ce considerăm a fi element aparținător faunei mitice. În ciuda faptului că personajele din această categorie au aparență zoomorfă, ele nu sunt conduse doar de instinctele primare ale speciei, ci au și capacitatea de a gândi și de a vorbi articulat. Totodată, când ne vom referi la acestea, vom prefera termenul generic (*cal, bou* sau *pasăre fantastică/ animale fantastice*) pentru a le delimita de alte personaje *teriomorfe* sau capabile de *metamorfoza în animale* (tânărul transformat în porc sau în broscoi în urma unui blestem ori metamorfoza voluntară, ca act magic, în muscă sau motan).

A. Calul

Calul este personajul *adjuvant* care îl poartă pe erou în călătoria sa inițiatică, pe de-o parte, pe tărâmul oamenilor, de unde adesea eroul originează, iar, pe de altă parte pe tărâmul celălalt. Viziunea tradițională zugrăvește personajul ca unul *năzdrăvan* (cu sensul pe care basmul îl conferă, adică „înzestrat cu puteri miraculoase" DEX 2009, prin specializare, în mitologia populară „care are darul de a ști și a prevesti ce se va întâmpla" MDA 2010), al cărui trup poate suferi alterări de la tiparul biologic natural: posedă un set de aripi (*calul înaripat*, o posibilă reminiscență *pegasiană*), are mai mult de patru picioare și două, trei, șapte sau nouă inimi, fiind astfel capabil să străbată distanțe extraordinare, în coordonate verticale și orizontale.

Ca tip de personaj[2], calul este *donator* pentru că ascunde în coama sa ori în ureche obiecte de ordin magic din universul casnic (năframă, gresie, perie, pieptene etc.) și *adjuvant*, prin excelență sfătuitor al eroului sau al eroinei. Deși poate avea aparența unui cal aflat la apusul vieții, căci îl servește pe împărat în tinerețe (împăratul, erou de primă generație a basmului, după cum este prezentat), se regenerează consumând tăciuni încinși, jăratic (alimente simbolice pentru regenerare/renaștere simbolică de tip solar), un terci de orz etc. În majoritatea basmelor, fiul de împărat își alege calul cel mai bătrân și bolnăvicios din grajd și îl hrănește

[1] Pentru o mai bună sistematizare onomastică, vom oferi pentru fiecare nume de personaj animalier, între paranteze, culegătorul și anul publicației din care sunt extrase numele; ex: *Bourean* (Pop-Reteganu, 2010).

[2] Conform tipologiilor propuse de către Vladimir Propp (*Morfologia basmului*, 1970) și A.J. Greimas (On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory, 1976).

corespunzător. Același lucru se petrece și în basmul *Crâncu, vânătorul codrului* (Pop-Reteganu, 2010), în care eroul cu origine umilă se învoiește să slujească *Vâjbabei* timp de trei zile pentru a obține un cal mai puternic decât cel al oponentului său, *Jupânul Pogan*. *Crâncu* alege „o gloabă de cal roșu, dar numai pielea pe oase de gras; de la o poștă-i vedeai coastele" (Pop-Reteganu, 2010: 120). Dar, ca orice cal năzdrăvan, acesta îl sfătuiește pe noul stăpân cum să îi pregătească mâncarea pentru a-și recupera caracteristicile fantastice[3].

Nu de puține ori, caii fantastici ai eroilor din narațiunile inițiatice românești au frați care îi slujesc pe alți voinici ori chiar pe personajele antagonice. În *Crâncu, vânătorul codrului*, calul *Jupânului Pogan* îl avertizează pe acesta că eroul Crâncu este „călare pe frate-meu cel mai mic", care este de trei ori mai puternic ca el și, prin urmare, nu îl poate ajunge în galop, îndemnându-l pe *Jupânul Pogan* să renunțe la vânătoare. În *Istian Viteazul* (Ispirescu 1984), fiica de împărat este însoțită, până la jumătatea narațiunii, de calul ales de la curtea împărătească, un cal-sfetnic, care o scapă de multe primejdii. După ce aceasta câștigă dreptul asupra lui *Galben-de-Soare*, calul său o sfătuiește să îl folosească, de atunci înainte, pe fratele său, cal cu aspect al solarității, după cum ni se dezvăluie prin numele pe care îl poartă[4].

Fiind interesați de aspectele onomastice, am observat că, în ciuda faptului că referirea la acest personaj se face, în genere, prin apelativul „cal", personajul este individualizat prin nume proprii literare într-o serie de basme, după cum urmează: *Bălan* (Oprișan, 2005a), *Buga* (Marian, 2010), *Cal Călifar* (Nijloveanu, 1982), *Calul de Gând* (Oprișan, 2005c), *Calul de Vânt* (Oprișan, 2005c), *Carmon* (Oprișan 2005c), *Curpăn Mare* (Vasiliu, 2010),

---

[3] „Stăpâne, fă un foc mare, ca să se adune jar mult, să mă satur odată, apoi să vezi ce cal ți-ai ales. Și făcu feciorul un foc mare, mare, din vreo treizeci de stejari de cei mari și după ce trecut focul tot, apoi vântură spuza cu pălăria de pe jar și-aduse calului aci să mănânce; și mâncă până mâncă tot jarul, apoi se scutură o dată de-i săriră toate floacele de pe el și rămase ca uns cu unt de frumos" (Pop-Reteganu, 2010: 121).

[4] „Stăpână, până acum m-ai ascultat la orice ți-am zis și toate ți-au mers vine. Ascultă-mă și de astă dată și nu vei greși. Eu sunt bătrân de aci înainte; și mi-e să nu poticnesc. Ia pe frate-meu Galben-de-Soare și fă călătoria mai departe cu el. Încrede-te lui cum te-ai încrezut în mine și nu te vei căi. El este mult mai tânăr decât mine și mai sprinten, și te va învăța ca și mine ce să faci la vreme de nevoie" (Ispirescu, 1984: 22).

Creaturi imaginare terestre, aeriene și acvatice

Galben de sub Raza soarelui (Oprișan, 2006a), *Galbenu* (Sandu-Timoc, 1988), *Holoboc cal bun* (Oprișan, 2005a), *Negru* (Oprișan, 2005a), *Paripu Roș* (Marian, 1986), *Trifan* (Nijloveanu, 1982) și *Trinov* (Crețu, 2010).

Din punct de vedere onomastic, numele cailor din basmele fantastice românești se organizează astfel:

- nume specifice cu motivație transparentă – din repertoriul onomasticii animaliere: *Bălan, Bălana, Negru* (nume de animale domestice a căror deschise sau închise la culoare); *Holoboc cal bun*;
- nume care indică aspectul mitic al calului înaripat sau al capacității sale de deplasare aproape instantanee prin timp și spațiu: *Cal Călifar*[5], *Calul de Gând, Calul de Vânt;*

Numele cailor fantastici *Calul de Gând* și *Calul de Vânt* sunt explicate în basmul sursă. *Iuda nevăzută* își trimite moșul pentru a o găsi pe *Despina*, fiica ei:

> „-Du-te, ia Calul de Gând și acu să mi-o prinzi, să mi-o aduci aici.
> Se scoală bietul om, se duce la grajd și în loc să pună mâna pe Calul de Gând, a pus mâna pe Calul de Vânt. Bătea vântul – mergea și calul, ședea vântul- ședea și calul-n loc. Și-aștepta bietul om până dădea vântul să fugă înainte. Aștepta bietul om să stea vântul să vie-napoi acasă (...).
> Se duce omul, ia Calu de Gând. Cum a gândit... [a ajuns la Despina]" (Oprișan, 2005c: 338).

- nume decodate simbolic: *Buga*[6], *Galben de sub Raza soarelui, Galbenu, Paripu Roș*;
- antroponime propriu-zise: *Trifan* și *Trinov*.

Întâlnim într-un singur basm un hibrid de tipul centaurului, *Picioare-de-Cal*, „jumătate om-jumătate cal" (Oprișan 2006), al cărui nume reflectă tipul de mutație similară cu cea a centaurilor, ființe supranaturale cu cap și trunchi de om și picioare de cal.

---

[5] Numele redă asocierea dintre imaginea calului înaripat și cea a păsării călifar.

[6] Personajul-cal *Buga* împrumută din atributele simbolice ale boului solar din mitologia română (Buga < bugă „taur mai mare de patru ani" MDA 2010) și poate reprezenta o paralelă la dimensiunile mari ale animalului.

B. Boul și vaca

Efigie a puterii în diferite culte încă din perioada paleolitică în întreg arealul indo-european, boul (și taurul) este exponent al cultelor fecundității și fertilității, în care animalul este pus în legătură cu muncile agrare, integrat și într-o serie de mituri de construcție sacră și politică ori mituri solare.

Importanța mitologică și simbolică a boului (sau a bourului, în unele variante) este dublată de funcționalitatea sa (ca animal de tracțiune, implicat în muncile agricole), regăsindu-se la loc de cinste în heraldica moldovenească datorită prestigiului religios și, deopotrivă, legendar pe care îl deține (ne reamintim de legenda întemeierii Moldovei și de descălecatul lui Dragoș).

Caracterul apotropaic al boului[7] se prelungește în basm prin protecția pe care acesta sau perechea de boi o oferă eroului-copil sau eroului aflat ulterior la vârstă adultă. În basmul românesc, acest zoototem, care ne interesează și din punct de vedere onomastic, apare sub forma feminină a *vacii negre* (sau *bălaie*) sau masculină a *boului năzdrăvan*. Așa se face că, într-o serie de basme, surprindem metamorfoza mamei într-o *vacă neagră/bălaie* care se îngrijește de copilul ei, ori metamorfoza femeii sătule de traiul sub formă omenească; în basmul *Vaca neagră* (Sandu-Timoc, 1988), mama eroinei își pierde viața în urma contractării bolii numite ciumă[8], însă îl roagă pe Dumnezeu să îi îngăduie întruparea într-o viță pentru a fi alături de fiica sa.

Boul năzdrăvan, înzestrat cu calități deosebite, care se apropie de cele ale calului năzdrăvan, îl însoțește pe erou și îi asigură subzistența (din coarnele sale se revarsă bucate felurite, iar acest motiv îl descoperim în basmele în care copilul orfan este izgonit sau maltratat de către mama vitregă), îl ajută la muncile agricole nemaipomenite (eroul se învoiește să are ogoarele de aramă ale împăratului; eșecul îl va costa viața) sau îl învie.

Posesia unor astfel de animale cu atribute magice se face fie natural (mama se metamorfozează în vacă, Dumnezeu și Sfântul Petru îl botează pe erou și îi oferă în dar o pereche de boi), fie întâmplător (eroul descoperă o pereche de boi într-un „coșgiuc

---

[7] Amintim aici de obiceiul de a trage o brazdă simbolică în jurul satului nou înființat pentru a feri comunitatea de duhuri rele și de boli (Fochi, 1976: 137).

[8] Din nou interesant și acest aspect pentru că ciuma bubonică este denumită în trecut și *moartea neagră* ori *ciuma neagră*, în consecință, identificăm o nouă asociere cu numele de culoare „negru”.

(*sic*!) de aramă", în *Basmul cu Negru-Împărat*, Crețu, 2010).

Dintre boii năzdrăvani întâlniți în basmele românești precizăm: *Bălana* (Crețu 2010), *Bobocan* (Nijloveanu, 1982)[9], *Bou-bălănel* (Pamfile, 2010), *Bou-Bălțat* (Oprișan, 2005b), *Bou Negru* (Oprișan, 2005b), *Bourean* (Pop-Reteganu, 2010), *Cerban* (Oprișan, 2005b), *Ciuturină* (Oprișan, 2018), *Cîrîian* (Nijloveanu, 1982), *Cornea bou* (Oprișan, 2005b), *Galben-Bou* (Oprișan, 2005b), *Mârgoș bou bun* (Oprișan, 2005b), *Mulcoci* (Mihalcea, 2003), *Murgoci* (Oprișan, 2005b), *Sândugean* (Oprișan, 2006a), *Sângurean* (Oprișan, 2006a), *Rujan* (Nijloveanu, 1982), *Pădurean bou bun* (Nijloveanu, 1982), *Vaca neagră* (Sandu-Timoc, 1988).

În unele cazuri, motivația numelor este transparentă, întrucât acestea conțin apelativul „bou" în onomasticele compuse (*Bou-bălănel, Bou-Bălțat, Bou Negru*, *Mârgoș bou bun, Pădurean bou bun*) ori derivă din acestea (cum este exemplul lui *Bourean*).

Ca și în situația altor personaje din lumea basmului, cromatica joacă un rol important în denominația bovină, căci identificăm nume precum:

- *Bălana* < bălan, substantivat, nume dat unor animale domestice „cu părul sau blana alb-gălbuie" (MDA, 2010);
- *Bou-bălănel* < *bălănel* < bălan + suf. *-el;*
- *Bou-bălțat* < bălțat (despre animale) „care are părul de culori diferite" (MDA, 2010)
- *Galben-bou;*
- *Murgoci* < „vițel născut în amurg" (MDA, 2010);
- *Rujan* < *rujan* (reg., despre vite) „cu părul roșcat" (MDA, 2010).

Este interesant, atât din punct de vedere onomastic, cât și din punctul de vedere al semnificațiilor mitofolclorice, personajul *Bou Negru*. Strict denominativ, numele îndeplinește *funcția descriptivă* pentru că denotă un bou de culoare neagră, după cum dezvăluie povestitorul în dialogul cu culegătorul (Oprișan, 2018). Mai mult decât atât, culoarea cu care se asociază personajul este cea neagră, pentru că el „are puterile diavolului", fiind, în fapt, un tânăr metamorfozat în bou[10].

---

[9] *Bobocan* < bolocan, „bou mare și greoi" MDA2010.

[10] Culegătorul consemnează dialogul cu povestitorul:
„-A apărut apoi Boul Negru. L-a adus Baba Vânătă?
-Era fiul ei. El se prefăcea în bou negru. Era un om care s-a prefăcut în bou negru. Și el avé puterile diavolului" (Oprișan, 2018: 142).

Creaturi imaginare terestre, aeriene și acvatice

Chiar și numele *Pădurean bou bun* poate fi inclus în lista numelor cromatice, deoarece *pădurean* face referire fie la „o vită născută în pădure", fie la o „vită de culoare neagră sau roșie-închis", așa cum se consemnează în MDA (2010). Perechea lui *Pădurean bou bun* este *Mârgoș bou bun*, a cărui putere constă în a aduce soarele de la apus la răsărit. Dacă *Pădurean* are valențe cromatice, putem presupune că *Mârgoș*[11] ar proveni de la *murg*[12] < *amurg*, dat fiind faptul că acesta „când dădea cu piciorul-n pământ, aducea soarili dă la apus, îl aducea iar la răsărit" (Păun, Angelescu, 1989: 240).

De asemenea, *Mârgoș* ar putea fi o variantă a numelui *Murgoci,* care descrie un „vițel născut în amurg". Neavând nicio altă indicație în text cu privire la motivarea numelui, izvorârea numelui *Mârgoș* din apelativul *murg* rămâne la stadiul de ipoteză.

Se întâmplă ca în unele cazuri anchetatorul (culegătorul) să se înșele asupra etimologiei unui nume de personaj:

> „-Ce înseamnă Ciuturină?
> -Adică gros și cu coarnele micuțe-așa.
> -Mata știi ce-i *ciutură*?
> -Ca o ciutur-așa, gros și...
> -*Ciutura* ce e?
> -Ciutura-i un butuc, așa, un butuc care-i gros și..." (Oprițescu, 2018: 140).

Pașca (1936: 357) înregistrează *Ciut* ca nume de bou, iar în MDA (2010) precizează: *ciut* < „căruia i s-au tăiat coarnele. 2 (d. vite) Căruia i-au picat coarnele. 3 (d. vite) Cu ambele coarne lăsate în jos. 4 (d. vite) Fără un corn".

Astfel, *Ciuturină* poate fi interpretat ca un diminutiv format prin conversiune și derivare cu sufix de la adjectivul *ciut*.

Numele *Cerban* este preluat tot de la aspectul fizic al animalului: *Cerban* < „bou cu coarnele mari, crescute simetric" (MDA, 2010), cerb + suf. *-an*.

Cercetând modalitatea de formare a numelor personajelor *Ciuturină, Cerban, Cornea,* înțelegem că atributele boilor

---

[11] *Mârgoș < mârg „vezi murg"* (MDA 2010).

[12] Deși *murg* desemnează de obicei *cal* „care are culoarea părului castaniu-închis sau negru-roșcat", prin extensiune, MDA 2010 consideră că *murg* denotă și o „bovină de culoare murgă".

năzdrăvani ai basmelor românești, *coarnele magice,* joacă și ele un rol important în denominația acestora, reprezentând o modalitate onomastică.

C. Pasărea

Vulturul și pajura (mai mică decât vulturul, dar mai puternică și mult mai rapidă) sunt două păsări răpitoare pe care comunitatea creatoare le-a înzestrat cu gândire grai omenesc, astfel că ele apar în multe produse ale folclorului literar.

Vulturul, reprezentant al legăturii dintre văzduh și pământ, a devenit simbol militar, și apare în heraldica românească. În mitologia română, acesta este asimilat uneori cu *pajura*.

În basmul românesc, vulturul apare aproape exclusiv în ipostaza masculină, dovedindu-se de ajutor eroului, răsplătindu-l regește atunci când acesta îi asigură hrana în cantitate uriașă, pe care trebuie să o consume spre a se înzdrăveni (în *Sur-Vultur,* Stăncescu 2010). Același comportament îl au și șerpii din basm (în *Vizor craiul șerpilor,* Pop-Reteganu, 2010), care conduc eroul în împărăția lor și îl instruiesc în ceea ce privește răsplata cerută (eroul este sfătuit să ceară mărgica magică de sub limba șarpelui).

Romulus Vulcănescu (1987: 538) consideră *pajura* o ființă mitică și nu o creație literară fantastică pentru că, în mituri și în literatura folclorică, aceasta apare în următoarele ipostaze:

a. mesager divin;
b. cursier divin;
c. demon pseudoavimorf.

Același cercetător consideră că „în basmele fantastice, *pajura* este un personaj cu valoare de erou civilizator” (Vulcănescu, 1987: 539), însă nu ne este clară motivarea acestei afirmații.

Pajura, exclusiv feminină în basme și capabilă de procreare, răsplătește personajul care îi salvează puii, aflați aproape de extincție din pricina unui balaur. În unele basme, salvatorul este sfătuit de pui să dispară pentru o scurtă perioadă de timp până ce mama-pajură își va potoli bucuria arzătoare și să revină, căci va fi răsplătit pentru binefacere. În alte variante, puii îl ascund pe erou până ce Pajurii „îi trece pofta de a-l mânca de bucurie”. Când se deconspiră și se arată păsării, eroul este înghițit și, apoi, regurgitat mai *năzdrăvan* decât era înainte.

În alte basme, *Pajura* îl poartă pe erou înapoi în lumea sa, asigurându-i transportul de pe tărâmul celălalt pe tărâmul

oamenilor, după ce fusese abandonat acolo de către frații trădători (Ispirescu 1984).

Ghionoaia (< ghionoaie, „ciocănitoare" MDA, 2010) apare de cele mai multe ori alături de *Scorpie*, cu care folclorul o confundă în unele creații epice, din cauza descrierii asemănătoare. Spre deosebire de *Pajură*, *Ghionoaia* (Oprișan, 2005c) se profilează rar cu aspect matern, dar se află în posesia unei *moșii, tărâm, împărății* pe teritoriul cărora oamenii nu trebuie să se abată, căci își vor face din *Gheonoaie* un dușman de moarte.

Zgripțuroiul (*Zgripsorul*) și, varianta feminină *zgripțuroaica* (Oprișan, 2005c) este o pasăre fantastică de dimensiuni impresionante care oscilează „între un monstru mitic și unul fantastic" (Vulcănescu, 1987: 359), fiind adesea confundată cu pajura sau chiar cu balaurii mai mici. Deși în mitologia română pasărea apare sub formă masculină, în basmele românești este evocată mult mai des *zgripțuroaica*.

Alte personaje-păsări pe care le întâlnim în basmul românesc și care au valențe pozitive sunt: *Pasărea Andilandi* (Popescu, 2010), *Pasărea Dragostei* (Bilțiu, 1994), *Pasărea Landrică* (Bilțiu, 1994), *Pasărea Măiastră* (Sandu-Timoc, 1988), *Pasărea-Măiastră-cu-Flacăra-Albastră* (Mihalcea, 2003), *Păsărica Mică cu Tălpile Mici* (Oprișan, 2006c), *Pasărea Zambilă* (Sandu-Timoc, 1988).

Pasărea Măiastră este o ființă înaripată din mitologia românească, o regină a păsărilor de o frumusețe deosebită datorată penajului multicolor. Într-o variantă din colecția N.D. Popescu (2010), ea apare sub forma *Pasărea Andilandi*, numele fiind o inovație a povestitorului, la fel cum se întâmplă și în cazul personajelor aviare *Pasărea-Măiastră-cu-Flacăra-Albastră, Păsărica Mică cu Tălpile Mici, Pasărea Zambilă*, unde identificăm o individualizare complementară.

Concluzii

Concluzia studiului nostru conturează relația strânsă a omului din comunitatea tradițională cu animalele care fac parte din universul său (casnic sau general), pe care le înzestrează cu abilități cognitive și supranaturale. Calul rămâne în conștiința folclorică un simbol al năzuinței spre absolut, al călătoriilor celeste și către *cealaltă lume*, iar basmul, prin creatorii populari, nu întârzie să sublinieze aceste reprezentări prin onomastică.

Creaturi imaginare terestre, aeriene și acvatice

Boul (bourul, taurul), simbol arhetipal integrat riturilor de construcție sacră și politică identificate la majoritatea popoarelor antice, își continuă permanența simbolică în epicul popular fiind, totodată, și un animal heraldic, în paralel cu vulturul, care are și valențe militare. Păsările basmului românesc întruchipează legătura dintre cer și pământ, dintre celest și teluric, sacru și profan, plasându-se prin zborul lor între cele două planuri, exprimând, încă o dată, aspirația omului spre absolut.

Indice de nume de personaje animaliere

	Nume	Volum	Culegător
CAI	Bălan (cal)	*Basme populare românești*	Ion Nijloveanu
	Buga	*Basmele românilor, vol. VI*	Simion Florea Marian
	Cal Călifar	*Basme populare românești*	Ion Nijloveanu
	Calu de Gând	*Basme fantastice românești, volumul III*	I. Oprișan
	Calu de Vânt	*Basme fantastice românești, volumul III*	I. Oprișan
	Carmon	*Basme fantastice românești, volumul III*	I. Oprișan
	Curpăn Mare	*Basmele românilor IV*	Alexandru Vasiliu
	Galben de sub Raza Soarelui	*Basme fantastice românești volumul V*	I. Oprișan
	Galbenu	*Povești populare românești*	Cristea Sandu-Timoc
	Holoboc, cal bun	*Basme fantastice românești, volumul I*	I.Oprișan
	Negru	*Basme fantastice românești, volumul I*	I.Oprișan
	Paripu Roș	*Basmele românilor, vol. VI*	Simion Florea Marian
	Trifan	*Basme populare românești*	Ion Nijloveanu
	Trinov	*Basme populare românești, volumul I*	Grigore Crețu

Creaturi imaginare terestre, aeriene și acvatice

BOVINE	Bălana	*Basme populare românești, volumul I*	Grigore Crețu
	Bobocan (bou)	*Basme populare românești*	Ion Nijloveanu
	Bou Bălțat (bou)	*Basme fantastice românești, vol XII*	I. Oprișan
	Bou Negru (bou)	*Basme fantastice românești, vol XII*	I. Oprișan
	Bou-bălănel	*Basmele românilor IX*	Tudor Pamfile
	Bourean	*Basmele românilor*	Ion Pop-Reteganu
	Cerban	*Basme fantastice românești, volumul II*	I.Oprișan
	Ciuturină (taur)	*Basme fantastice românești, vol XII*	I. Oprișan
	Cîrian (bou)	*Basme populare românești*	Ion Nijloveanu
	Cornea bou	*Basme fantastice românești, volumul II*	I.Oprișan
	Galben-bou	*Basme fantastice românești, volumul II*	I.Oprișan
	Mulcoci	*Fata de la Izvoru limpede*	Gheorghe C. Mihalcea
	Murgoci	*Basme fantastice românești, volumul II*	I.Oprișan
	Mârgoș bou bun	*Basme fantastice românești volumul V*	I. Oprișan
	Pădureanu	*Basme populare românești*	Ion Nijloveanu
	Sândugean	*Basme fantastice românești volumul V*	I. Oprișan
	Sângurean	*Basme fantastice românești volumul V*	I. Oprișan
	Rujan (bou)	*Basme populare românești*	Ion Nijloveanu
	Vaca Neagră	*Povești populare românești*	Cristea Sandu-Timoc
	Sur-Vultur	*Basmele românilor, vol. II*	Dumitru Stăncescu
	Vultur Negru-Împărat	*Ionică Ram-de-Tei*	Mihai Lupu

Creaturi imaginare terestre, aeriene și acvatice

PĂSĂRI	Vulturul	*Basmele românilor*	Ion Pop-Reteganu
	Pajura	*Basmele românilor, vol. II*	Dumitru Stăncescu
	Pajur-Împărat	*Ionică Ram-de-Tei*	Mihai Lupu
	Ghionoaia	*Basme fantastice românești, volumul III*	I. Oprișan
	Zgripțuroaica	*Basme fantastice românești, volumul III*	I. Oprișan
	Pasăre	*Fata de la Izvoru limpede*	Gheorghe C. Mihalcea
	Pasărea Dragostei	*Făt-Frumos cel înțelept. O sută de basme, povești, legende, snoave și povestiri din județul Maramureș*	Pamfil Bilțiu
	Pasărea Landrică	*Făt-Frumos cel înțelept. O sută de basme, povești, legende, snoave și povestiri din județul Maramureș*	Pamfil Bilțiu
	Pasărea Măiastră	*Tinerețe fără bătrânețe. Basme populare românești*	Ovidiu Papadima
	Pasărea Măiastră	*Povești populare românești*	Cristea Sandu-Timoc
	Pasărea Zambilă	*Povești populare românești*	Cristea Sandu-Timoc
	Pasărea-Măiastră-cu-Flacăra-Albastră	*Fata de la Izvoru limpede*	Gheorghe C. Mihalcea
	Păsărica Mică cu Tălpile Mici	*Basme fantastice românești volumul VII*	I. Oprișan

Tabelul 1: Indice de nume de personaje animaliere

Referințe:

DEX (2009). *Dicționarul explicativ al limbii române/ The Explanatory Dictionary of the Romanian Language*. coord. Coteanu, I., și Mareș, L., ediția a II-a. București: Editura Univers

Enciclopedic.
MDA (2010). *Micul dicționar academic/ The Little Academic Dictionary*. Sala, M., Dănăilă, I. (red. resp.). București: Editura Univers Enciclopedic Gold.
Bilțiu, P. (1994). *Făt-Frumos cel înțelept. O sută de basme, legende, snoave și povești din Maramureș/ The Wise Prince Charming. A Hundred Fairy Tales, Legends, Tales and Stories from Maramureș*. Baia-Mare: Editura Gutinul SRL.
Crețu, G. (2010). *Basme populare românești. vol I-II/ Romanian Fairy Tales,* vol I-II. București: Editura Saeculum.
Fochi, A. (1976). *Dații și eresuri populare de la sfârșitul secolului al XIX-lea/ Folklore Customs and Superstitions at the end of the 19th century*. București: Editura Minerva.
Greimas, A.J. (1976). *On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory/* . Minneapolis: University of Minnesota Press.
Ispirescu, P. (1884). *Legendele sau basmele românilor/ Romanian Legends or Fairy Tales*. Timișoara: Editura Facla.
Lupu, M. (1983). *Ionică Ram-de-Tei/* . București: Editura Ion Creangă.
Marian, S.Fl. (1986). *Basme populare românești/ Romanian Fairy Tales*. București: Editura Minerva.
Marian, S.Fl. (2010). *Basmele românilor. vol. VI/ Fairy Tales of Romanians, vol. VI*. București: Curtea Veche Publishing.
Mihalcea, G.C. (2003). *Fata de la izvoru' limpede: antologie de folclor dobrogean – basme, povestiri și snoave din Horia, județul Tulcea/ The Girl from the Clear Spring: an Anthology of Dobrogean Folklore - Fairy Tales, Stories and Anecdotes from Horia, Tulcea County*. Constanța: Ex Ponto.
Mihalcea, G.C. (2003). *Voinic la trei castele: antologie de folclor dobrogean – basme, povestiri și snoave din Horia, județul Tulcea/ Hero at three Castles: an Anthology of Dobrogean Folklore - Fairy Tales, Stories and Anecdotes from Horia, Tulcea County*. Constanța: Ex Ponto.
Nijloveanu, I. (1982). *Basme populare românești. Folclor din Oltenia și Muntenia/ Romanian Fairy Tales. Folklore from Oltenia and Muntenia*. București: Editura Minerva.
Oprișan, I. (2005-2018). *Basme fantastice românești. vol. I-XII/ Fantastic Romanian Fairy Tales. vol I-XII*. București: Editura Vestala.
Pamfile, T. (2010). *Basmele românilor. vol. IX/ Fairy Tales of Romanians. vol. IX*. București: Curtea Veche Publishing.
Papadima, O. (2001). *Tinerețe fără bătrânețe. Basme populare românești/ Youth Everlasting. Romanian Fairy Tales*. București: Editura Dalsi.
Păun, O., Angelescu, S. (1989). *Basme, cântece bătrânești și doine/ Fairy Tales, Ballads and Doina*. București: Editura Minerva.

Pop-Reteganul, I. (2010). *Basmele românilor, vol, III/ Fairy Tales of Romanians. vol. III*. București: Curtea Veche Publishing.
Propp, V. (2000). *Morphology of the folktale*. University of Texas Press.
Propp, V. (1970). *Morfologia basmului/ Morphology of the folktale*. București: Editura Univers.
Sandu-Timoc, C. (1988). *Povești populare românești/ Romanian Folk Tales*. București: Editura Minerva.
Stăncescu, D. (2010). *Basmele românilor. vol. II/ Fairy Tales of Romanians. vol. II*. București: Curtea Veche Publishing.
Vasiliu, A. (2010). *Basmele românilor. vol. IV/ Fairy Tales of Romanians. vol. IV*. București: Curtea Veche Publishing.
Vulcănescu, R. (1987). *Mitologie română/ Romanian Mythology*. București: Editura Academiei R.S.R.

≈≈

Cristina ILEA (ROGOJINĂ): PhD in Philology with a thesis on the Anthroponymy of the Romanian folktale She has a BA in Romanian and English Language and Literature followed by an MA in Romanian Studies (Faculty of Letters at Ovidius University of Constanța). She is an Assistent professor in the Department of Romanian Philology, Classical and Balcan Languages at the above named university. She is also a member of *Speculum*, a Research Center of the Imaginary (Alba Iulia) and Classical Studies Society (Bucharest) and is interested in folklore, language and naming.

PUIU AND URSU, TWO SYMBOLIC CHARACTERS IN LIVIU REBREANU'S NOVEL, CIULEANDRA

Gabriela CHICIUDEAN
1 Decembrie 1918 University of Alba Iulia, Romania

Email: gabriela.chiciudean@uab.ro

Abstract:
Universal literature testifies the presence of animals since its beginnings, thus continuing oral traditions of all nations. Animal symbolism was attributed to human beings in different circumstances of life, in accordance with their personality and behavior. Liviu Rebreanu's novel "Ciuleandra" (1927) comes with two characters, Puiu (Cub, in an approximate translation) and Ursu (Bear), and their struggle for a central place after the discovery of rivalry in love. The first one is rich and occupies an important social position, while the other earns everything by himself. While the name of the first character sends to frailness or childish behavior, the second one evokes the strongest animal of the Romanian forests, sometimes mocked at because of its massiveness and slowliness.

The field of battle between the two characters is represented by their levels of conscience. Puiu Faranga crosses a series of concentric circles which should represent symbolic stages in his inner transformation on the way towards spiritual harmony. But in his psychological fight with Doctor Ursu, he is defeated for not knowing how to use his own powers. He will thus pass to another stage of his life, followed by the obsession of the folk dance "Ciuleandra", imagined by Doctor Ursu as a scary vortex out of which one cannot escape.
Keywords: cub; bear; animal symbols; struggle for power; L. Rebreanu.

Introduction

Animals, whether fantastical, domestic, or wild, accompany the characters of many fairy tales, legends, and stories by intervening in the natural course of things, generally helping the heroes to reach an announced perfection. They have been present in universal literature since its beginnings, for example, Homer's *Odyssey* or Ovid's *Metamorphoses*.

Creaturi imaginare terestre, aeriene și acvatice

In Romanian fairy tales, animals of various kinds take an active part in the action. From winged horses that accompany the Fairies on their way, Scorpions, Three-headed Dragons, Serpents, and the beasts raised by Holy Sunday to ants, bees, or other insects, these beings prove the existence of some powerful connections between men and animals.

In written Romanian literature, the presence of animals is just as old, mentioning in this sense *Divanul sau Gîlceava înțeleptului cu lumea sau Giudețul sufletului cu trupulu* by Dimitrie Cantemir, a book written in Romanian and printed in 1698 in Iasi. This is the first Romanian philosophical work where we encounter medieval disputes about time, soul, nature, or consciousness. Dimitrie Cantemir talks about the superiority of man over other living things, supporting the superiority of spiritual life over the biological condition of man, and tries to define some philosophical concepts to create philosophical terminology. Another Cantemir's book, *Istoria ieroglifică*, written in Constantinople between 1703-1705, is considered the first attempt at a political-social novel. Dimitrie Cantemir satirizes the struggle of the boyar parties in the Romanian countries for rule. This battle, presented allegorically, is represented by a philosophical dispute between two principles, symbolised by the Unicorn and the Raven. The work also contains musings, proverbs and verses that reflect the influence of folk poetry.

Modern literature takes up animal themes for several purposes. Authors use this method to exploit complex identity issues, mask certain human behaviours, or simply for entertainment purposes or to give shape to dreams and fantasies.

In our study, we focused on the novel *Ciuleanda* by Liviu Rebreanu due to the animal symbols it has, such as the names of the main heroes and their attitudes. The dance *Ciuleandra* per se, in addition to its symbolic implications, resembles a snake that swallows its tail. In this sense, there is an image of a line of people beginning to bend, coil and tighten like a fantastic snake until it turns into a "hot pile of meat" (Rebreanu, 2002: 95).

Liviu Rebreanu (1885 - 1944), an important interwar Romanian writer, considered the founder of the modern Romanian novel, was a member of the Romanian Academy, novelist, playwright, and publicist, carried out a rich literary

activity, crowned with various literary prizes, and even with a nomination for the Nobel prize for literature for the social novel *Ion*. He tackled many Romanian themes, writing social, historical, political, romantic, and psychological novels.

The narrative thread of the novel *Ciuleandra* is simple: the story of a young man who wants to become a doctor and marry Mădălina, a beautiful girl from his village. He agrees with her mother, but before he finishes his studies, in the village, at the *Ciuleandra* dance, the Faranga family appears. The old boyar wants to refresh the family's blood and is looking for a healthy and beautiful girl for his son Puiu. Policarp buys Mădălina from her mother and educates the girl. Unfortunately, Mădălina, a gentle and submissive nature, is killed out of jealousy by her husband, Puiu, because he feels his wife secretly loves another man. Faranga Sr arranges his son's admission to a hospice to avoid prison, on the grounds of temporal alienation, except that the doctor who will treat Puiu is Ion Ursu, Mădălina's former suitor. Closed between four walls, after an objective process of conscience guided by Doctor Ursu, Puiu Faranga goes crazy, remaining obsessed with the *Ciuleandra* dance he attended when he met Mădălina. The author intended to write a psychological novel. However, we meet a complex writing in which several themes are addressed. We mention the interest in the simple man, the personal drama, the theme of the individual's alienation, the psychology of the criminal, etc. The motto from the Apocalypse (II, 17) anticipates the end of the story by presenting the condition of the fallen individual and the criminal instinct existing in the seemingly harmless being,: "...and you do not know that you are vile and poor and poor and blind and empty..." (Rebreanu, 2002: 21).

Puiu and Ursu: two symbolic characters

The novel *Ciuleandra* opens with a chorus of young people from a village in Argeș, a symbolic dance with ritual implications which, in the case of the text analysed by us, has the behaviour, the movement of an Uroboros, if we follow the destiny of the main hero, Puiu Faranga, who enters from good luck in the game and will end up being "swallowed up" by the same dance.

Creaturi imaginare terestre, aeriene și acvatice

Ouroboros is an ancient symbol, denoting a snake or a dragon that swallows its tail, thus forming, with the help of its body, a circle. It symbolizes the primordial unity, the endless cycle of time and the universe, and can only move circularly. Also, its circular shape is likened to the galaxy in which our solar system is located. In ancient texts, it is encountered as a serpent of light that dwells in heaven. Sometimes the ouroboros appears half white and half black, as it symbolizes the duality of all things, but in harmony and complementing each other.

Ciuleandra is a game specific to the Muntenia area and is considered by some researchers as a Dionysian dance of unleashing. In Romanian, it is a dance of destiny because by participating in this dance, many find their soul mate. Hora and circle, signifying the solar disk, are specific symbols of our ancestors, later preserved through popular culture, dances, rituals, decorations, and others. The serpent hibernates in the earth during the fall equinox. It reappears on the surface at the spring equinox, with the revival of vegetation, superimposing its biological cycle on top of the annual astronomical cycle of the Sun. Because of this, the snake is considered a powerful symbol of the cyclical regeneration of nature, life force, well-being, and fertility. At the same time, it is looked upon with fear because it is a poisonous animal that can produce death. Ciuleandra is a dance specific to young people of a certain age, played when floral explosions appear in nature.

In the History of Religious Ideas and Beliefs, Mircea Eliade talks about the Thracian circular dance played in the sense of the sun's movement in the sky. Raising the hands during the dance signifies a glorification of the sun, and kicking the ground fertilizes the glia with solar energy.

"...Who hasn't seen Ciuleandra can't imagine what the drunkenness of dancing means!" (Rebreanu, 2002: 94) This is how Puiu Faranga, the main hero, begins his confession to Dr Ursu. The dance begins slowly, very sparingly, like a regular hora, after which the music begins to "agitate and speed up" (Rebreanu, 2002: 94). The compact wall of dancers sways and bends, twists and jerks as the fiddlers lead. The louder the dancers get, the wilder the music gets. "The legs of the lads escape violently, sketch figures of tramping, jumps of fright, ecstasies of joy. Then suddenly, all of them, with jumpy and

swift steps, start in a whirlwind" (Rebreanu, 2002: 94). The old line of people begins to bend, coil and tighten like a fantastic snake until it turns into a "hot pile of meat" (Rebreanu, 2002: 95) writhing on the spot. Then, unexpectedly, it relaxes, revealing the red and happy faces of the dancers. Enraged that the game has been softened, the fiddlers start their song stronger, more insistent. The whirlwind starts again, tighter, more stubborn, coiling and uncoiling, until finally "it closes in a mass of crushed bodies" (Rebreanu, 2002: 95). The boys and girls are shaking on the spot, trembling, and stumbling. From time to time, long tails spring up as if from "time immemorial" (Rebreanu, 2002: 95). The game looks set to continue like this:

> "until all the dancers melt their souls in a supreme blaze of unbridled passion. But suddenly, as if cut with scissors, the song breaks, and the crowd of young men disperses in a roar of wild laughter, like the groans of an immense satisfied pleasure, so that even the valleys are filled with an earthquake, as if the fury of human passion it would have awakened even the long-stifled love instincts of the earth..." (Rebreanu, 2002: 94).

We focused on the presentation of the dance as it is a crucial element for understanding the destiny of the main heroes of the novel, who bear symbolic names of animals, respectively, Puiu (Chick) and Ursu (Bear). According to the DEX, Puiu is a generic name given to birds from hatching to maturity or animals from birth to maturity. It also means young plant, sapling, but it also denotes a small, lost child, or child of nobody, a bastard. Also, the term is used as a nickname, a term of disparagement when talking to or about a child.

Puiu Faranga's opponent is Ion Ursu, the doctor whose eyes betray his "peasant origin". Puiu would say about him that he was "the tool of fate" (Rebreanu, 2002: 147) against him, or, at another time, that "we were two opponents without knowing each other" (Rebreanu, 2002: 147). Then, after he is convinced that his suspicions contain a shred of truth, Puiu exclaim: "He is my enemy!" (Rebreanu, 2002: 125).

A massive disproportion comes, therefore, from the names of the two heroes, Ursu and Puiu. At the novel's beginning, the fur of the glass-eyed bear appears in the father's

office, which will follow Puiu, accentuating his sense of guilt. The bear, the largest and most powerful animal of our fauna, is feared and revered, but simultaneously, it is the heavy, hilarious animal tricked by other living things. The doctor feels the same way when the "chick" steals his love. The bear is also the possessor of all the powers of nature. He "heals, drives away evil, defends from evil demons, is benevolent and protects the fruits of the earth; but it can also be malevolent, evil and destructive" (Coman, 1996: 146).

The external facts of the novel are only starting points towards the inner, purely psychological plane of Faranga's drama. A single fact is loaded with consequences, the killing of Mădălina being the factor that triggers the quickening of the rhythm, as in the Ciuleandra dance.

In the hospital, time is uneventful and is continued only by the hero's memories. The real war occurs between the consciousnesses of the two opponents, but also inside Puiu's consciousness, the fight is guided by the crazy rhythm of the "stormy" dance. The words of Policarp Faranga seem to foretell this war: "c'est comme une danse de guerre d'un clan sauvage!" (Rebreanu, 2002: 96)

We are dealing with an unequal battle. With the appearance of the boyars at the Ciuleandra dance, it can be seen how the invaders (represented by Puiu and his family) invoke the rights of the masters. However, the forces of nature (represented by Ursu) prove stronger. "Our paths were separated like our worlds" (Rebreanu, 2002: 145-146), states Dr Ursu. The hero's first mistake is to underestimate his opponent, "he is neither handsome, nor intelligent, nor even likeable" (Rebreanu, 2002: 58). Although he and his father sense the danger, Puiu feels an irresistible attraction because, as Leahu had said about Ciuleandra, "it's as if you don't even want to stop once you've started" (Rebreanu, 2002: 68), as he would say that "it's as if a man is also a fool at the Suleandra dance, and another is not!... and they crowd me and hang out at the game until they lose their minds... That's the game, boyars" (Rebreanu, 2002: 111).

Being a child, Puiu leads a quiet life under the protective wing of his father. Adolescence is spent in constant agitation, like the dance rhythm that starts to get faster. After Mădălina is

killed, the outer universe of the hero narrows inwards, and the circle of his life begins to gather towards the centre. Just like in Ciuleandra, he lives his final agony of the game in a closed space. Like the end of the dance, Puiu Faranga's social life ends suddenly, in a roar of laughter.

In front of the guard, Puiu Faranga remains bewildered, not understanding how a simple peasant, once in the same situation, could control his criminal instincts. Puiu Faranga is not, however, an adversary if we consider his pleasure in watching the slaughter of poultry as a child or because of his behaviour towards women. Some considered him a "sadistic criminal". Because Puiu was petted by its parents, his chances to show his true personality were reduced by being restricted to the status of an immature creature. He does not have to think, choose, or judge by himself because his father did these things for him, as seen throughout the novel when Policarp Faranga, in several lines, says that he has to save him against his will or that he is disappointed by the behaviour of his son from whom he had high expectations.

Puiu Faranga owns the family fortune with which he could solve any problem. Gold is solar and is designated by a circle. Dr Ursu's power, instead, lies in his intelligence. According to Chevalier, the sphericity of the human head is an indication of perfection.

The novel's episodes gradually reveal the hero's soul chaos and how the obsession with dance invades the character's traumatized consciousness. Puiu Faranga passes through a series of concentric circles, which, according to symbolism, should be the stages of his internal perfection, the road to soul harmony. From this test, the hero emerges victorious because he does not know how to use his strength.

For the Celts, the circle has magical functions and values. It is a limit that cannot be crossed. To stop the Irish army from invading Ulster, the Celts fixed a circle on a post and "the inscription bound anyone who read it not to pass on without accepting hand-to-hand combat" (Chevalier and Gheerbandt, 1994: 296). By transposition, Puiu Faranga, the boyar class's representative, enters the game, invades the peasant world and, unknowingly, is forced to accept a hand-to-hand fight, more precisely, a conscience-to-conscience fight.

The circle symbolizes protection. Once out of the hall, Puiu will remain outside until the end because, compared to the line where one can join at any time, the circle closes.

Another important circle of Faranga's life is shouting. According to Islamic tradition, the most beautiful circle is that of the mouth, which has a perfectly round shape. Mădălina's look changes in the hero's soul into a scream that always rings in his eardrums. This image triggers Faranga's desperate scream throughout the novel, "Shut up!... Shut up!... Shut up!..." (Rebreanu, 2002: 21).

Around the solar circle, there are twelve points. A thirteenth point would destroy the balance. So the number thirteen is another symbol that will follow the main character until the onset of madness. "From the first to the last meeting with me, all under the spell of the catastrophic number!" says Puiu Faranga, remembering his meeting with Mădălina.

The circle is very well framed by a square, the quadrature of the circle being, in Jung's conception, a symbol of his *opus alchymicum* in which the chaotic unity of the beginnings is dissolved into four elements united in a higher unity. The passage of four to one was produced by a sublimation carried out in a circular form. Through distillation, we reach the pure form, the quintessence. The circle is a fundamental alchemical mandala, along with the Uroboros. The eastern Lamasic mandala contains a quadrilateral plan called a stupa, which contains a house or temple and enclosed inner space. In the stupa, turning to the left brings trouble, for the left side signifies the unconscious part, while moving to the right is the path to consciousness (Jung, 1996: 120-122). Puiu Faranga tries several times to remember the song and then the dance, and finally realizes that he made the wrong steps because the song does not matter. Furthermore, when he finally succeeds, he dances until exhaustion, "joyful, transfigured" (Rebreanu, 2002: 135), but happy that he found his craft. He will dance until "the room spins wildly and everyone seems to sway" (Rebreanu, 2002: 137).

The Uroboros suggests the re-creation of the self, a constant return and renewal through meditation and analysis. Alternatively, that is what Puiu does. From the moment he begins to dance Ciuleandra physically, he goes spiritually

through a process of confession in front of himself and Dr Ursu. The circle dance breaks the linearity, marking a change that indicates the transition of the being to another level, usually higher, overcoming the level of animality. However, unfortunately, the self-devouring snake always turns back on itself, locked in its cycle, condemned to never escape from this cycle to ascend to a higher level that symbolizes the eternal return.

Conclusions

The disproportionate fight between Ursu and Puiu is won by the one who respects the law of nature, according to the rhythm imposed by the ritual dance of Ciulendra. The snake, an important symbol of the regeneration of nature, of the vital force of well-being and fertility, can also bring the end. Seen from the outside, Puiu Franga's drama seems trivial. He goes through a terrible experience and commits a crime followed by madness. The character flees from his obsessions and takes refuge in delirium. His restlessness gradually increases, and he experiences pangs of guilt, and neurosis would be a consequence of his loaded heredity.

Voluntarily entering Ciuleandra, Puiu embarks on a road he cannot complete. Obsessed with dance, the search for the hero can symbolize the aspiration towards another level of life, and Ciuleandra, the dance where he met Mădălina, will remain as a promise. The hero will pass into another level of his life accompanied by the obsession with the Ciuleandra dance, which he cannot forget.

References:

Chevalier, J. & Gheerbandt, A. (1994). *Dicționar de simboluri, mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*/ Dictionary of symbols, myths, dreams, customs, gestures, shapes, figures, colors, numbers. București: Editura Artemis.

Chiciudean, G. (2013). Ciuleandra, un Bolero autohton/ Ciuleandra, a native Bolero. În *Subiectiv/ Obiectiv. Încercări de stabilizare a fluidului.* Subjective/ Objective. Fluid stabilization trial. Iași: Editura Tipomoldova. 34-37.

Coman, M. (1996). *Bestiarul mitologic românesc*/ The Romanian mythological bestiary. București: Editura Fundației Culturale Române.

Eliade, M. (2000). *Istoria ideilor și credințelor religioase*/ History of religious ideas and beliefs. București: Univers enciclopedic.
Jung, C.G. (1996). *Psihologie și alchimie*/ Psychology and alchemy. vol. I. București: Editura Teora.
Rebreanu, L. (2002). *Ciuleandra. Catastrofa și alte nuvele*/ *Ciuleandra. Catastrofa* and other short stories. București-Chișinău: Editura Litera internațional

≈≈

Gabriela CHICIUDEAN, Associate Professor, PhD in Philology since 2005, she teaches Theory of Literature, Literary Criticism, Introduction in the Science of Imaginary, Comparative Literature. She is the author of some individual volumes (*Incursiuni în lumea simbolurilor*, Sibiu, Imago Publishing House, 2004; *Pavel Dan şi globul de cristal al creatorului*, Bucureşti, The Romanian Academy Publishing House, 2007; *Obiectiv/ Subiectiv. Încercări de stabilizare a fluidului*, Iaşi, Tipomoldova Publishing House, 2013; *Studii literare. Abordari pe suportul Stiintei imaginarului*, Bucureşti, The Romanian Academy Publishing House, 2016), and the co-author and coordinated of a few other volumes. She published many articles and studies in dedicated periodicals in Romania and abroad. She is the executive manager of Speculum Centre for the Study of Imaginary, *1 Decembrie 1918* University of Alba Iulia. She is the organizer of Speculum Conferences and the editor of *Incursiuni în imaginar*, the literary journal of Speculum Conferences, and editor of *Swedish journal of Romanian studies*, Lund, Suedia.

SIMBOLUL ȘARPELUI ÎN CIULEANDRA

THE SNAKE SYMBOL IN THE NOVEL "CIULEANDRA"

Ramona MOLDOVAN TRIF
Center for the Research or the Imaginary *Speculum*
1 Decembrie 1918 University of Alba Iulia, Romania

Abstract:
The realist writer Liviu Rebreanu created admirable scenes and characters in his novels. Many of his writings open with the hora or the Sunday game, which become nodal points from which future events are foreshadowed. And not by chance, several novels end with the image of the chorus or dance specific to where the action takes place, completing the novel construction and highlighting the author's obsession with spherical structures. Hora is important because the whole village participates, and the general merriment. As in a movie, the novelist captures the smallest gestures and reactions of the participants, regardless of age, gender or social category. Followed closely in novels such as Ion, Răscoala *or* Ciuleandra*, the village choir gradually presents the reaction of the fiddlers. The change of music drives the dance's madness through the rhythm imposed by them, through the subsequent requests of the players caught up in the frenzy of the game and who never want to stop the music to continue the game. No aspect of the chorus is neglected. The author highlights the variety of movements in both pair dances and collective choruses. The wildness of the dance triggers erotic impulses. The girls' thighs bubble, the girls' breasts touch the boys' chests, their arms wrap around the girls' middles, and the descriptions go on.*

In the novel Ciuleandra*, hora becomes a dance of destiny because by participating in this dance, many find their soul mate. Hora and circle, in general, signify the solar disk and are specific symbols preserved through popular culture, dances, rituals, decorations, etc., demonstrated by archaeological discoveries. The serpent, and especially the ouroboros, which is circular and resembles the choruses or dances of the mentioned novels, both in form and manifestation, hibernates in the earth during the autumnal equinox. It returns to the surface at the spring equinox with the revival of vegetation, superimposing its biological cycle on top of the annual astronomical cycle of the sun. Because of this, the snake is considered an essential symbol of the*

cyclical regeneration of nature, life force, well-being and fertility. At the same time, it is viewed with fear because it is a poisonous animal that can produce death. Likewise, in the case of choruses, when the customs of their organization are violated, it foreshadows the unfolding of tragic events that are to come.
Keywords: hora; folk dance; circle; snake; ouroboros; Liviu Rebreanu.

Liviu Rebreanu, scriitor realist. Ciuleandra

Liviu Rebreanu este considerat întemeietorul romanului românesc modern care s-a afirmat prin noutate și profunzime. Creator de tipuri și de atmosferă, în opera sa insistă pe exactitate și pe adevăr. Situat între tradiție și inovație, romancierul Liviu Rebreanu încheie epoca sămănătorismului marcată de idilism și de compasiune, deschizând drum nou prin aderarea totală la viziunea europeană ce domina timpul. Niște construcții epice de amploare, apariția romanului mai exact, era o necesitate și o dorită a scriitorilor români.

Încadrată cronologic în perioada interbelică și inspirată din realitățile satului românesc, întreaga operă a lui Liviu Rebreanu constituie o viziune originală asupra vieții rurale. Prin conținuturile operelor sale, în special, *Ion* (1920), *Pădurea spânzuraților* (1922), *Răscoala* (1932), dar și parțial prin romanele puse în al doilea plan literar precum *Adam și Eva* (1925), *Ciuleandra*, (1927), *Crăișorul* (1929), *Jar* (1934), *Gorila* (1938), *Amândoi* (1940), scriitorul năsăudean creează un tot organic și unitar care gravitează în jurul temei pământului, esențială pentru viața socială românească de până la cel de-al Doilea Război Mondial.

Liviu Rebreanu mărturisea despre *Ciuleandra* că „e pentru mine o operă în care se exprimă și se clarifică o taină sufletească mare, e cazul, des repetat, al iubirii până la crimă" (Rebreanu, 1984: 5). Spre deosebire de romanul *Ion*, autorul nu este preocupat să creeze „figuri, ci stări sufletești" (Ralea, 1928: 23). Romanul începe, așadar, cu relatarea săvârșirii unei crime, „felul în care Puiu Faranga înnebunește după crimă este adevărata temă a romanului" (Raicu, 1967: 186), dar nu știm din ce pricină a avut loc această crimă, aceasta fiind taina romanului, obiectul său. În evoluția personajului se află mecanismele unei eredități încărcate.

Creaturi imaginare terestre, aeriene și acvatice

Ciuleandra este un fel de continuare a romanului *Ion*, întrucât, înainte de a se sfârși, Ion dorea liniște, iar *Ciuleandra* începe cu strigătul lui Puiu Faranga: ,,Taci !...Taci !...Taci !... " (Rebreanu, 1997: 7).

Din exterior, poveste lui Puiu Franga pare una simplistă, „fiind vorba de un erou care trece printr-o experiență cumplită, săvârșește o crimă căreia îi urmează nebunia" (Chiciudean, 2018: 76). Puiu încearcă să își alunge obsesiile printr-o refugiere în delir. Neliniștea acestuia crește treptat, astfel încât observăm că

> „trăiește chinul vinovăției, iar nevroza ar fi o consecință a eredității sale încărcate. Urmărind însă destinul eroului, se poate observa că viața acestuia se desfășoară exact ca dansul *Ciuleandra*, care îl va obseda ca o fatalitate și îl va urmări până la sfârșit" (Chiciudean, 2018: 76).

Protejat de mic de către tatăl său, din cauza fragilității sale, Puiu, a dus o viață fără griji, însă a avut o tinerețe agitată, asemenea ritmului Ciulendrei, dansul care își schimbă ritmul. „După uciderea Mădălinei, universul exterior al eroului se restrânge spre interior, cercul vieții sale începe să se adune spre centru" (Chiciudean, 2018: 78), personajul trebuind să își urmărească „agonia finală a jocului într-un spațiu închis. Ca și finalul dansului, viața socială a lui Puiu Faranga se curmă brusc. Episoadele romanului dezvăluie treptat haosul sufletesc al eroului, modul în care obsesia dansului invadează conștiința traumatizată a personajului" (Chiciudean, 2018: 79).

Povestea eroinei centrale a cărții, Mădălina, este povestea unei fete „de țăran, care a crescut la țară, ajunge fată de lume, apoi artistă și trăiește fericită până la urmă" (Simuț, 1977: 172). Dansul Ciuleandra face și el parte din multele realități trăite de autor, a fost preluat în poveste și, la fel ca în cazul romanului *Ion*, există câteva nuvele premergătoare romanului. Este vorba de schița *Nebunul*, semnificativă pentru condiția lui Puiu, sau *Treisprezece*, o variantă prelucrată de autor. Ne putem da seama că acest număr îl va urmări pe personajul principal până la obsesie, întrucât va afirma: „De la prima și până la ultima întâlnire cu mine, toate sub vraja numărului catastrofal!" (Rebreanu, 1997: 23), amintindu-și de întâlnirea cu frumoasa Mădălina.

Narațiunea din romanul *Ciuleandra* este una simplă, în

aparență. Este povestea unui tânăr ce dorește să devină medic și se căsătorească cu o fată din satul său, Mădălina. Face o înțelegere cu mama fetei, dar, până la terminarea facultății, familia Faranga participă la dansul *Ciuleandra* și îi strică planurile. Boierul bătrân dorește să reîmprospăteze sângele învechit al familiei printr-o căsătorie aranjată a fiului său cu gingașa fată, pe nume Mădălina. Aceasta era o tânără foarte frumoasă, își amintește Puiu, era

> „o fetișcană de vreo paisprezece ani, o brună nespus de delicată, coborâtă parcă dintr-un tablou de Grigorescu, cu niște ochi albaștri, umezi și fierbinți care mi-au aruncat o privire atât de stranie, că mi-a răscolit dintr-o dată toate străfundurile inimii. Era înălțuță, bine făcută, capul gol cu părul desfăcut în două coade lăsate pe spate. I-am trecut brațul pe după mijloc. Avea carnea ca piatra. Ea mi-a cuprins gâtul cu stânga. Îi simțeam mâna aspră, mă frigea și mă alinta ca o dezmierdare. Întorsei capul spre ea. Iia albă și înflorită ascundea doi sâni abia împliniți ai căror muguri se zbuciumau sfios pe borangicul ieftin" (Rebreanu, 1997: 96-97).

Bătrânului Faranga explică faptul că în intenția sa de a-și căsători băiatul cu o fată de la țară, sănătoasă, se află nu doar o prejudecată, ci și un ritual fundat pe o practică arhaică:

> „El, bătrânul adică – explică Puiu Faranga – are o teorie nostimă, poate să fie și științifică, te pomenești... Ei bine, zice că neamul nostru e condamnat să se stingă fiindcă de atâtea generații nu și-a mai împrospătat sângele și că împrospătarea se face prin amestecul cu un sânge nou, tânăr, plămădit cu pământ..." (Rebreanu, 1997: 178).

„Căsătoriile între odraslele de familii prea vechi dau progenituri șubrede" (Rebreanu, 1997: 238) - crede Policarp Faranga, și continuă: „Când e prea albastru, sângele e un stigmat de degenerescență" (Rebreanu, 1997: 238), această degenerescență, în opinia sa, datorându-se genei materne. Olga Dobrescu, soția lui Policarp Faranga, ființă fragilă, murise de tânără, la doar patru ani după nașterea lui Puiu, un copil considerat sensibil și plăpând ca și mama sa.

Creaturi imaginare terestre, aeriene și acvatice

Boierul, cu banii și relațiile sale, îi asigură fetei o educație aleasă, însă Mădălina va fi ucisă de Puiu din gelozie, deoarece acesta și-a dat seama că, deși era soția sa, ea iubea un alt bărbat, în taină. Bătrânul Faranga încearcă să evite întemnițarea unicului său fiu și îl internează în ospiciu, pe motivul unei alienări temporale, însă, din nefericire, medicul curant este chiar Ion Ursu, bărbatul iubit de Mădălina.

> „Închis în camera sa de spital, Puiu trece printr-un adevărat proces de conștiință, însă ghidat fiind de medicul Ursu, Puiu Faranga înnebunește cu adevărat, rămânând cu obsesia horei Ciuleandra la care a participat când a cunoscut-o pe Mădălina" (Chiciudean, 2018: 79).

Intenția autorului a fost aceea de a scrie un roman psihologic, dar avem de-a face cu o scriere complexă, în care se abordează mai multe teme, dintre care amintim interesul pentru omul simplu, drama personală, tema alienării individului, psihologia criminalului etc. Așadar, trecutul personajului, cu relatările proprii și fișa clinică a prezentului său constituie esența romanului *Ciuleandra*.

Obsesiile etnografice și creative

În folclorul unui popor găsim concepția despre lume și viață a oamenilor, fapt pentru care am căutat câteva „obsesii" care se reiterează în romanele *Ion*, *Ciuleandra* sau *Răscoala*, una care ne interesează în mod particular fiind chiar hora ca simbol al dragostei de viață a țăranilor și a legăturii acestora cu pământul adorat. Creatorul alege anume jocuri populare precum *Someșana*, *Învârtita*, *Ciuleandra* sau *Hora moldovenească* întrucât acestea sunt reprezentative pentru zonele folclorice descrise în scrierile sale, dar și datorită ritmului progresiv, care creează acea euforie maximă întâlnită la jucători și care parcă acaparează și cititorul. Aceste dansuri populare zonale dețin câteva elemente folclorice particulare, cum ar fi muzica lăutarilor, strigături, bătăi de palme, pași bătuți, chiuituri, elemente prin care se subliniază sincretismul jocurilor populare din zonele geografice din care provin.

Liviu Rebreanu, ca scriitor, se comporta ca un arhitect ce își stabilea foarte bine creația, rafinând-o și esențializând-o

în permanență cu scopul de a-i găsi ritmul. Acesta „se dobândea greu și care trebuia simțit de la prima propoziție sau frază; începutul, care dădea tonalitate cărții, era foarte important pentru creator și de aceea insista și revenea asupra lui" (Chiciudean, 2013: 34).

Așa cum este interesat de surprinderea psihologiei personajelor sale, creatorul este interesat până la obsesie de construcția romanescă. Romancierul năsăudean perpetuează în scrierile sale o idee a circularității în ceea ce privește construcția dar și destinul personajelor, dorind să creeze impresia de *corp sferoid*. „Eroii sunt plasați încă de la început pe orbitele lor, de unde nu mai pot evada. Meandrele drumului sugerează zbaterile și ocolurile mari ale personajelor până la ajungerea semnificației de sine" (Chiciudean, 2018: 35). Folosind această metodă, se poate observa că nuvelele sunt alcătuiri complex, uneori pe mai multe niveluri, istorisirea fiind pregătită cu multă migală. Descrierile sunt ample, personajele și întâmplările sunt prezentate pe planuri paralele, fiind bine calculate și solid realizate, pentru ca întregul să fie unul trainic și grațios în aceeași măsură. Sau, cum scrie profesorul Mircea Popa (2000: 146), găsim

> „impresia de monumentalitate și organicitate a construcției, știința asamblării materialului pe spații mari, puterea neistovită de a inova și a gândi arhitectonic. Opera sa este asemenea piramidelor, străjuind de departe fruntariile genului, înfruntând cu dispreț timpul și construcțiile vecine, orgolioasă și singulară în inginereasca ei simplitate, asemeni măreției firești și maiestuoase a impozanților munți".

Romanele lui Liviu Rebreanu parcă își închid în ele taina, asemenea piramidelor, dețin

> „un secret ingineresc de nimeni știut, ce ține de știința alcătuirii fragmentelor, de viziunea de ansamblu, de cunoașterea legilor armoniei și ale proporțiilor. El e mai mult un arhitect decât un artist, mai mult un vizionar decât un modelator de cuvinte, un executant" (Popa, 2000: 146).

Creaturi imaginare terestre, aeriene și acvatice

Și, continuă criticul clujean, scrisul creatorului năsăudean nu este unul frumos, însă are darul „de a deveni exact ceea ce gândește, fraza e cenușie și adeseori banală, dar scunde în ea un licăr aparte «ca apa de mare ținută în palmă» având «tonalitatea neagră-verzuie și urletul mării»" (Popa, 2000: 146). Separată de imensitatea din care provine, apa nu spune nimic, „contextul însă o luminează și o pune în valoare. Arta sa e formată din blocuri impenetrabile, din scene aglutinate și legate cu ingeniozitate, dar și cu sobrietate și economie" (Popa, 2000: 146). Orice detaliu are rolul său, nimic nu este inutil, nimic nu e lăsat la o parte „fiecare cu rostul lui, fiecare la locul lui. Nici o extravagență, nici o afirmație fără demonstrație, totul riguros explicat, riguros determinat exact. Realismul viziunii merge mână în mână cu realismul cuvântului, al detaliului, cu o rară exigență față de sine" (Popa, 2000: 146).

Hora, simbol solar. Șarpele

Analiza atentă a jocurilor din romanele lui Rebreanu poate constitui o provocare pentru toți analiștii care încearcă să descifreze semnificația mitului solar și să stabilească asemănări și deosebiri între modurile de manifestare ale jucătorilor. Asemănările sunt explicabile, întrucât în comunitățile în care au loc jocurile descrise de Rebreanu s-a practicat un sistem complex de superstiții, credințe, datini și tradiții legate de cultul soarelui, iar poporul român, indiferent de zona folclorică căreia îi aparține a atribuit soarelui roluri cosmice, terestre și lumești. Cultul soarelui s-a îmbogățit mereu din cele mai vechi timpuri, preromâne, protoromâne și românești. Hora conține prin felul ei de manifestare o legătură indisolubilă cu strămoșii noștri și reprezintă un factor de permanență a culturii române. Prezența horei în cadrul romanelor lui Rebreanu este în acest fel un fapt ce asigură o legătură permanentă cu trecutul și constituie o direcționare spre viitor, prin prezența horei și la sfârșitul unor romane, semnificând în acest fel o serie de evoluții, dinspre timpurile preistorice, spre cele actuale și viitoare. În romanul *Ion*, evenimentele romanului încep într-o zi de duminică, în care satul e strâns la horă, în curtea Todosiei, văduva lui Maxim Oprea. Hora e o memorabilă pagină etnografică, întrucât în „bătaia îndrăcită" a jocului se regăsește în vigoarea flăcăilor, expresie a unei trăiri primare ce apare parcă din cântecul țiganilor, dar și din ritmul vijelios din felul în care se

prind și se desprind flăcăilor în horă.

În aceeași perspectivă amplă, plasată între un trecut îndepărtat și un prezent continuu, identificăm un mit al *Ciulendrei*, întrucât conținutul și semnificațiile acesteia sunt reiterate în multe planuri și direcții de activitate culturală, începând cu riturile magico-religioase și continuând cu filosofia populară. Dansul *Ciuleandra* se înscrie în șirul de rituri dedicate soarelui, practicate în perioada solstițiului, un fenomen cosmic sub semnul căruia se desfășoară și ritualurile *Călușarilor* și al *Sânzienelor* (*Drăgaica*). Hora și cercul, simboluri specifice, semnifică discul solar și au fost păstrate prin cultura populară, prin dansuri, ritualuri, decorațiuni etc., lucru demonstrat și prin descoperiri arheologice, unele mai vechi, altele mai recente, cum sunt, de pildă, imaginile din sudul Dobrogei, care reprezintă discuri și spirale în relief. În acea zonă geografică, „există cinci sanctuare care prezintă cel mai clar și sugestiv motiv solar – discul. Sanctuarele mai mici de la Mireasa, Vârtop și Albești ar fi servit practicării ritualurilor curente, iar la anumite intervale, o dată pe an, s-ar desfășura un amplu ritual la Seimeni" (Pintilie, f.a.).

Ciuleandra este dans în care se prind tinerii de o anumită vârstă, și care se joacă vara, când în natură întâlnim explozii florale. Mircea Eliade, în *Istoria ideilor și credințelor religioase*, vorbește despre dansul circular trac ce se juca în sensul mișcării soarelui pe cer. Ridicarea mâinilor în timpul dansului semnifică o preamărire a soarelui, iar bătaia cu piciorul în pământ este un act de fertilizare a gliei cu energie solară.

Este momentul în care are loc și explozia florală a ciulinilor, considerați un omagiu adus soarelui, în concordanță cu vitalitatea femeii, personalizată în apariția hieratică a Ciulendrei. Denumirea *Ciuleandra* vine dintr-un substantiv compus din *ciul* de la *ciulin* și *leandră* (landră), adică o mișcare dezordonată, la întâmplare, fără nicio noimă, și termenul contribuie la stabilirea relațiilor strânse dintre mit, joc și realitate.

Ciuleandra este un joc specific zonei Munteniei, și este considerat de unii cercetători drept dans dionisiac, al dezlănțuirilor, având mișcări specifice unui uroboros. În roman capătă valențe specifice, fiind un dans al destinului, întrucât, participând la acest dans, mulți își găsesc sufletul pereche. Romanul *Ciuleandra* se deschide cu hora tinerilor dintr-un sat din Argeș, dansul simbolic cu implicații ritualice având, cum spuneam,

mișcarea unui uroboros. Uroborosul este un simbol antic, ce desemnează un șarpe sau un dragon ce își înghite coada, formând astfel un cerc. Este un simbol al unității primordiale, semnifică ciclul nesfârșit al timpului și al universului și mișcările lui pot fi doar circular. Această formă circulară este pusă în legătură cu galaxia în care se află sistemul nostru solar. Textele antice îl menționează ca șarpe de lumină care locuiește în rai. Uroborosul apare jumătate alb, jumătate negru, deoarece simbolizează dualitatea tuturor lucrurilor aflate în armonie, care se completează reciproc.

În perioada echinocțiului de toamnă șarpele se retrage și hibernează în pământ, reapărând la suprafață la echinocțiul de primăvară, odată cu reînvierea naturii. Astfel, este considerat un simbol important al regenerării ciclice a naturii, vitalității, al fertilității și al bunăstării. Este privit, totuși, și cu oarecare teamă, deoarece poate produce moartea, fiind veninos.

În timpul dansului *Ciuleandra*, în sufletele jucătorilor se instalează o patimă nemaiîntâlnită, asemenea unei manifestări a adorației supreme, ce transmite exatazul întâlnit în cazul dansurilor religioase care se sfârșeau, după cum ne spune Puiu Faranga, prin mutilări sau sacrificii umane. Poate așa se explică de ce protagoniștii romanelor amintite au un sfârșit tragic: Ana se spânzură, Ion este ucis de George, Mădălina, devenită Madelaine, este ucisă de Puiu Faranga, iar Puiu înnebunește.

O magie necunoscută îi farmecă pe toți jucătorii, în timpul jocului, și îi domină: *„C'est quelque chose comme une tarantella collective ou comme une danse de guerre d'un clan sauvage.”*[1], afirmă Policarp Faranga. Toți sunt vrăjiți, cuprinși de o beție a dansului devenind în același timp terifianți și neobosiți. Toți așteaptă cu înfrigurare reînceperea jocului, când lăutarii se opresc să își tragă sufletul, pentru a putea cânta până la înserare. Jocurile sunt însoțite de strigături-comenzi, ce sunt rostite din ce în ce mai repede creându-se o și mai mare „beție” a jocului. Ca element comun al jocurilor populare amintim bătaia ritualică a pământului cu picioarele, o practică populară menită să alunge, prin joc, spiritele malefice și să aducă sănătate, să fertilizeze pământul să însănătoșească întregul spațiu rustic, dar exprimă și prietenia,

[1] „Este ceva de genul unei tarantele colective sau ca un dans de război al clanurilor sălbatice” (Liviu Rebreanu, 1997: 82).

atașamentul și solidaritatea dintre oameni, fiind un dans în cerc. Forma circulară unește și oferă protecție.

Din descrierea horei, în romanul *Ciuleandra*, apare impresia puternică de patologic, întrucât se pot identifica unele caracteristici maladive ale personajului degenerat, Puiu Faranga. Comparând obsesiile de care au fost cuprinși protagoniștii, am constatat că obsesia lui Ion pentru pământ este organică, încorporată în structura lui mentală, în vreme ce obsesia lui Puiu Faranga este una agresivă, agresivitatea pornirilor sale patologice fiind native și alimentate de trăirile sale vizuale. Aceste trăiri vizuale sunt generatoare de trăiri interioare imposibil de controlat.

De pildă, portretul detaliat realizat Mădălinei de către Puiu Faranga, chiar la primul contact vizual cu aceasta, poate constitui o adevărată fișă psihologică, reliefând un dezechilibru sufletesc ce se declanșează și îi răscolește toate străfundurile inimii. Intensitatea patimilor lui Faranga, generată de trăsăturile fizice deosebite ale fetei brune, nespus de delicată, cu ochi albaștri și fierbinți, înăltuță, bine făcută, dar și cu o privire stranie, amplifică starea de magie provocată de motricitatea jocului. Obsesia erotică este provocată de câteva gesturile reciproce, ce țin de economia dansului: Faranga îi trece brațul pe după mijloc, iar Madeleine îi cuprinde gâtul cu stânga. „Carnea ca piatra" a fetei și ia albă înflorată, sub care se ascundeau sânii abia „înfloriți" îi creează protagonistului o agitație ce merge până la frenezie:

> „Ei bine, acest misterios diriguitor mi-a dăruit la dreapta o vecină extraordinară, o fetișcană de vreo paisprezece ani, o brună nespus de delicată, coborâtă parcă dintr-un tablou de Grigorescu, cu niște ochi albaștri, umezi și fierbinți care mi-au aruncat o privire stranie că mi-a răscolit dintr-o dată toate străfundurile inimii. Era înăltuță, bine făcută, capul gol cu părul desfăcut în două coade pe spate. I-am trecut brațul pe după mijloc. Avea carnea ca piatra. Ea mi-a cuprins gâtul cu stânga. Îi simțeam mâna aspră, mă frigea și mă alinta ca o dezmerdare. Întorsei capul spre ea. Iia alba și înflorată ascunde doi sâni abia împliniți ai căror muguri se zbuciumau sfios pe boragicul ieftin" (Rebreanu, 1997: 83).

Romanul *Ciuleandra* are caracter inițiatic, acțiunea sa fiind, asemenea dansului, înzestrată cu un ritm progresiv accelerat ce îi determină pe jucători să se rupă de lumea reală, cuprinși de o

dominantă magică. Manifestarea explozivă dă frâu liber instinctului vieții, lăsând impresia că dualitatea lumii temporale este anulată și că eroii pot trăi unitatea originară în care trupurile și sufletele, redescoperite, se contopesc într-un extaz nemaiîntâlnit:

> „Așa pe loc, câteva minute, nu știu cât timp, în același ritm nebunesc, flăcăi și fete se frământă, tremură, tropăie. De câteva ori clocotul de patimă e străpuns de chiote prelungi, țâșnite parcă din străvechimea vremurilor, sau de vreun țipăt de fată cu sânii aprinși de strânsoare...Și așa, jocul pare că va continua până ce toți jucătorii își vor topi sufletele într-o supremă înflăcărare de patimă dezlănțuită.... parcă furia patimei omenești ar fi deșteptat până și instinctele de amor demult înțelenite ale pământului ” (Rebreanu, 1997: 95).

Concluzii

Alături de simbolurile pe care le conține, acest joc este, asemenea horei tradiționale din romanul *Ion,* un dans al destinului unde mulți tineri își găsesc sufletul pereche, după cum spune și Andrei Leahu: „Apoi, prin partea noastră, mai toți flăcăii, de la Șuleandra, se însoară ” (Rebreanu, 1997: 98).

În *Ciuleandra*, mișcările jucătorilor seamănă foarte bine acelea din horele descrise de Rebreanu în romanul *Ion*, pământul este bătut cu furie, într-o atitudine afectivă în care „spaima acrobațiilor ludice combinată cu porniri necontrolate de veselie anunță apariția ulterioară a impulsurilor iraționale ale vieții. Motricitatea deosebită creează un farmec atotcuceritor și dă impresia unui ritual prevestitor magiei (Glodeanu, 2021: 178), participanții la joc transformându-se într-o grupare solidară: „Picioarele flăcăilor scapără vijelios, schițează figuri de tropote, sărituri de spaimă, zvâcniri de veselie. Apoi deodată, cu toții, cu pașii săltați și foarte iuți, pornesc într-un vârtej” (Rebreanu, 1997: 81).

Bătaia ritualică, sugerată de îndemnul „Ia Ciuleandra la bătaie!” nu trimite la violența domestică și nu are veleități belicoase, ci își găsește explicația în practicile magice și în ritualurile solare ale unor personaje autohtone. Prin acest îndemn se izgonea întunericul și misterul nopții și al iernii, pentru a lăsa loc luminii binefăcătoare a soarelui. Cercul horei

reprezintă un simbol solar, iar jocul popular era o manifestare ritualică ce începea la răsărit, în direcția mișcării aparente a soarelui pe cer. Trupurile și mâinile fetelor prinse în horă alcătuiau un cerc simplu sau cercuri concentrice. În acest fel, soarele era preamărit și era implorat să apară prin ridicarea brațelor, mai exact prin prinderea și desprinderea lor. Pământul era bătut într-o anumită cadență, astfel încât energia solară să devină forța ce fertilizează pământul. Acest vechi obicei, care la origine avea caracter ludic, este surprins magistral de Liviu Rebreanu în scrierile sale. El însuși dans ritualic întâlnit în străvechimea poporului nostru, *Ciuleandra* seamănă cu un șarpe care își înghite coada, fiind un simbol important al regenerării vieții și naturii, și, așa cum am văzut, în același timp, poate fi un simbol prevestitor al sfârșitului.

Referințe:

Chevalier, J. & Gheerbandt, A. (1994). *Dicționar de simboluri, mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*/ Dictionary of symbols, myths, dreams, customs, gestures, shapes, figures, colors, numbers. București: Editura Artemis.

Chiciudean, G. (2013). Ciuleandra, un Bolero autohton/ Ciuleandra, a native Bolero. În *Subiectiv/ Obiectiv. Încercări de stabilizare a fluidului.* Subjective/ Objective. Fluid stabilization trial. Iași: Editura Tipomoldova. 34-37.

Chiciudean, G. (2018). Despre animalele din romanul Ciuleandra de Liviu Rebreanu. O lectură nencanonică/ About the animals in the novel Ciuleandra by Liviu Rebreanu. A non-canonical reading. În *STUDII INTERCULTURALE ROMÂNO - MAGHIARE/ ROMANIAN - HUNGARIAN INTERCULTURAL STUDIES.* Novi Sad, Serbia: Editura Facultății de Filozofie. 75-83.

Coman, M. (1996). *Bestiarul mitologic românesc*/ The Romanian mythological bestiary. București: Editura Fundației Culturale Române.

Glodeanu G. (2001). Metafizica dansului/ The metaphysics of dance. În *Liviu Rebreanu. Ipostaze ale discursului epic*/ Liviu Rebreanu. Poses of the epic speech. Cluj-Napoca: Editura Dacia. 171-182

Pintilie, Ș.-C. (f.a.) Un nou Stonehenge în Dobrogea, pe malul Dunării/ A new Stonehenge in Dobrogea, on the banks of the Danube. Disponibil pe http://www.inventatori.ro/viewarticle.php?id=1031. Accesat la data de 22.08.2021

Popa, M. (2000). Liviu Rebreanu – arhitectonica romanescului/ Liviu

Rebreanu – Romanesque architecture. In Eugenia Tiutiu și Ioan Hădărig (coord). (2000). *Caietele Rebreanu*/ Rebreanu Notebooks. Alba Iulia: Editura Altip. 146-148.
Raicu, L. (1967). *Liviu Rebreanu*. București: Editura pentru literatură
Ralea, M. (1928). Ciuleandra. In *Vatra românească*. Nr.4. 23-25
Rebreanu, L. (1997). *Ciuleandra*. Chișinău: Editura Litera.
Rebreanu, L. (2002). *Ciuleandra. Catastrofa și alte nuvele/ Ciuleandra. Catastrofa* and other short stories. București-Chișinău: Editura Litera internațional
Rebreanu, L. (1977). *Ion*, București: Editura Eminescu.
Rebreanu, L. (1984), *Jurnal/ Diary*. Vol. I. București: Editura Minerva.
Simuț, I. (1977). *Rebreanu. Dincolo de realism/ Rebreanu.* Beyond realism. Oradea: Biblioteca revistei „Familia”.

≈≈

Ramona MOLDOVAN TRIF, a doctor in philology, is a full professor at the "Avram Iancu" Theoretical High School in Cluj-Napoca. He is the coordinator of Noi magazine, the "Avram Iancu" Theoretical High School magazine. He participated in national and international conferences and published specialist articles in Astra Cluj, the Journal of Romanian Literary Studies (JRLS), GIDNI, Incursiuni în imaginar, etc. Among the published volumes, we mention: Emil Racoviță – monographic study, Monograph of the Avram Iancu Theoretical High School, Travel literature. A history of travel in essential texts, textbook with integrated approaches: Romanian, history, geography, biology, high school level, Grammar of the Romanian language for normative and analytical performance, etc. She is a member of CCI Speculum, a member of ANPRO Association - Association of Romanian Language and Literature Teachers "Ioana Em. Petrescu" since 2016, and a member of the Association of Emeritus Teachers from Romania.

DIAVOLUL ȘI ÎNGERII ÎN ROMANELE LUI ANDREI CODRESCU

THE DEVIL AND THE ANGELS IN ANDREI CODRESCU'S NOVELS

Cristina-Matilda VĂNOAGĂ
1 Decembrie 1918 University of Alba Iulia

Email: cristina.vanoaga@uab.ro

Abstract:
The paper discusses how Andrei Codrescu creates images of the Devil and angels in his novels. Partially, he explains in his essays the inspiration for building the postmodern representation in his novel. Inspired by reality, Codrescu disguises characters and events in imaginary constructions of a sacred manifesting mainly in the American landscape. The underground becomes a place of sacredness as perceived by a sexually permissive society. At the same time, the angels appear incapable of understanding the posthuman world or are revolted against their mission on earth. Another category of angels is represented by transferring the name to women enslaved by a false diabolical and sexually corrupted Devil.
Keywords: devil; angels; Andrei Codrescu; underground; postmodern sacredness.

Textul de față, parte a unei lucrări mai largi dedicată scriitorului Andrei Codrescu, discută felul în care acesta deghizează în imaginar evenimente și personaje reale ale acestora pentru a crea un imaginar al sacrului postmodern în care sexualitatea negată de dogmele clasice joacă un rol important. Din celest, sacrul coboară în subteran, iar diavolul și îngerii corespund acestei noi lumi imaginate postmodern, manifestându-se pe pământ dincolo de tiparele religioase consacrate.

I. Diavolul și lumea acestuia

În mod tradițional, mitologia creștină atribuie Diavolului tărâmurile de sub pământ, unde sălășluiesc creaturi

încornorate și sufletele chinuite în fel și fel de cazne ale necredincioșilor care nu s-au căit la timp sau suficient pentru faptele lor. Andrei Codrescu îl scoate pe diavol din tărâmurile subterane și tiparele de manifestare clasice și, în același timp, termenul *underground* (subteran) devine în proza acestui scriitor un loc de manifestare a sacrului, într-o manieră haotică și cu elemente erotice, distopic în comparație cu dogma religioasă și învățămintele acesteia. Pentru societatea contemporană, sensul subteranului se schimbă, depășind o topografie etajată, deoarece termenul englezesc *underground* primește un nou înțeles, valabil pentru întreaga cultură postmodernă, acela de manifestare de nișă, ascunsă ochiului obișnuit, neavizat, al omului de rând (Summers. ed., 2003: 245). Acest sens apare definit într-o povestire a lui Andrei Codrescu, denumită *Bona*, în acest fel: „Underground, chestii avangardiste și experimentale, înțelegi, genul acela de oameni…" (Codrescu, 2006b: 245).

Două sunt secvențele care leagă termenul underground de tainele și revelațiile sacre. Ele conțin un mod de manifestare haotic și erotic și sunt dedicate tainei cununiei și răstignirii lui Iisus. Romanul *Wakefield* prezintă o scenă de manifestare de tip underground a tainei cununiei, „oficializată" fără sprijinul bisericii și a preotului, între doi homosexuali, în cadrul unei manifestări ascunse omului de rând, dar deschisă inițiatului în arta de nișă, așa cum se dorea a fi considerată de personajele ce iau parte la eveniment. Personajul Wakefield o consideră însă o parodie *kitsch*, introducând ideea artei ca generatoare și în același timp utilizatoare a sacrului. Nu întotdeauna scena underground are capacitatea de a uza de sacru sau de a-l pune în valoare sub forma haosului și erosului, putând genera unora o reacție contrară revelației personale, aceea de dezgust.

> „Procesiunea nu a făcut altceva decât să pregătească publicul pentru un simulacru de nuntă. Mireasa poartă o rochie pătată de sânge, iar mirele – un frac găurit cu lovituri de cuțit și un joben străpuns de o săgeată și amândoi, mire și mireasă, sunt bărbați. Un oficial purtând un trening de pușcărie și ducând în mână un baston cu cap de maimuță rostește: «Vă declar soț și soție, vă rog să faceți cu rândul.»" (Codrescu, 2006c: 59-60).

Creaturi imaginare terestre, aeriene și acvatice

Romanul *Mesi@* înfățișează în finalul său scena unei răstigniri care încalcă absolut orice idee preconceputa a sacrului, exacerbând elementele erotice și manifestările deviante, inițiind un comportament haotic apocaliptic, așa cum el tinde să se manifeste pentru marea masă a oamenilor de câte ori apocalipsa este vestită de vreun profet. Evitarea apocalipsei manifestate printr-o distrugere nucleară a planetei lasă loc unui altfel de apocalipsă, distrugerea și încălcarea tuturor simbolurilor religioase creștine, prin transformarea lor în acte sexuale deviante și reinterpretate dincolo de orice limită religioasă și morală, ca o ieșire din subteran la lumina zilei a tuturor demonilor posibili. Considerăm că pentru a ilustra haosul și erosul apocaliptice, este nevoie să redăm întreg fragmentul de roman menționat, o analiză pe text nereușind să surprindă grotescul haos erotic suprapus scenei religioase a răstignirii.

> „Stăpâna de sclavi eliberă Hristosul înrobit în fața crucii și câteva Umbre puseră mâna și îl ridicară, cu spatele către public. Stăpâna îi trase în jos pantalonii de vinil, lăsându-i fesele goale. Un ham din piele îi susținea bărbăția. Veni apoi o fată cu cizme roșii de plastic, cu tocuri de 15 centimetri și începu să biciuiască fundul gol al Cristului.
>
> Una câte una, fetele și femeile trecură la lovirea lui Hristos, care tresărea, dar nu striga deloc. Unele folosiră bice de nuiele; altele îi loveau fundul tot mai roșu doar cu palma deschisă. O călugăriță costumată, cu sâni enormi împinși în față de un corset țeapăn, cu voal negru atârnându-i până aproape de călcâie și un piton birmanez rozaliu înfășurat în jurul gâtului, îl lovi îndelung pe Hristos. De fiecare dată când cobora biciul de piele pe spatele lui, făcea un salt înainte, cu șarpele cel palid atârnându-i îngrozit de gât. Un vibrator lung și subțire i se ițea dintre coapse și când termină cu biciuirea Cristului acum sângerând, îi înfipse vibratorul în cur și începu sa-l reguleze în ritmuri tehno-disco. Mulțimea în delir începu să aplaude futaiul furios.
>
> Îngenuncheată la picioarele lui Hristos, stăpâna sa îi unse fundul cu balsamuri, alinându-l după grozăviile prin care trecuse. Din când în când, câte o fată sau un băiat cu piele curată țâșneau în față, către cruce, cerând

> să fie biciuiți. Gloata de inși plini de cercei, ținte și înscrisuri le făcea pe plac și gemete de durere extatică umpleau aerul." (Codrescu, 2006a: 610-611).

Scena descrisă este șocantă pentru orice cititor, chiar și pentru acei cititori numiți de Rodica Grigore, una dintre traducătoarele textelor lui Andrei Codrescu, drept „cititori deloc inocenți" (Grigore, 2006: 11). Este scopul lui Andrei Codrescu acela de a ilustra o apocaliptică prăbușire a oricăror valori religioase în detrimentul sexualității extatice? Credem că mai degrabă este vorba despre întrebări pe care Andrei Codrescu le lansează sub forma șocului intelectual către cititorii săi: Încotro merge sacrul așa cum religia îl revelează omului contemporan? Poate biserica să se mai raporteze la societatea postmodernă? Care sunt valorile sacre ale societății postmoderne? Cu trimitere la întrebarea nietzscheană a morții lui Dumnezeu, credem că fragmentul mai sus prezentat ilustrează o stare de fapt posibilă, imaginară, dar nu lipsită de tendințe reale, a unei societăți de după moartea lui Dumnezeu.

Opinia noastră se bazează pe faptul că această scenă imaginară își are inspirația într-un eveniment real la care Andrei Codrescu a participat și pe care îl descrie în dialogurile sale cu Robert Lazu (Codrescu, 2005: 145-148). Biciuirea, sodomizarea și alte vătămări corporale împletite cu acte erotice ale unui individ pe post de Hristos au fost într-adevăr parte a unei reprezentații de tip *underground* la care a participat împreună cu soția sa și o prietenă, într-un spațiu din New Orleans. Scriitorul mărturisește că șocul a fost gradual și diferit pentru toți participanții grupului său, nemaivorbind ulterior despre acea întâmplare devenită tabu, însă precizează că „realitatea era mai șocantă decât cea descrisă în *Mesi@*" (Codrescu, 2005: 145).

Oricât de grotesc ar părea textul citat pentru cei racordați la valorile creștine, cele relatate sunt doar o ficționalizare prevestitoare a evoluției mentalului colectiv la nivel global, în ceea ce privește valorile religioase. Vom exemplifica aceasta doar prin două cazuri binecunoscute și relativ recente. Romanul *Mesi@* apărea în Statele Unite în 1999. Un Iisus sodomizat, de fapt o Sfântă Treime sodomică, s-a aflat ca reprezentare caricaturală pe una din copertele revistei

franceze Charlie Hebdo în 2013, în numărul care susținea drepturile homosexualilor la căsătorie (International Business Times, 2016). În 2014, la a nouăsprezecea paradă de susținere a mișcării LGBT (Lesbians, Homosexuals, Bisexuals and Transgenders) în Rio de Janeiro, participanții au inclus o scenă a răstignirii, în care Iisus Hristos era reprezentat ca fiind o femeie dezbrăcată. Rolul a fost jucat de actrița Viviany Beleboni, care acuză reacția furioasă a creștinilor ca reprezentând o încălcare a dreptului la liberă exprimare (Craveiro, 2015).

Diavolul, așa cum apare în proza lui Andrei Codrescu, excede spațiul religiosului și devine un element al ludicului, prilej de ironizare a unei accepțiuni clasice a termenului. Simbolismul cu care Andrei Codrescu își înzestrează acest personaj este de natură sincretică, preluând elemente ce aparțin mai multor culturi coexistente în mentalul colectiv cu care s-a întâlnit de-a lungul timpului.

Asupra Diavolului în diferitele sale percepții în istorie, Andrei Codrescu scrie un eseu intitulat *Diavolul nu doarme niciodată*, în care arată cum, de la o sperietoare generală a fiecărui om, așa cum religia a promovat-o, această creatură a devenit o „banalitate a răului".

Folosind pe unele dintre cărțile sale o fotografie a sa „împodobită" cu o pereche de coarne roșii, scriitorul ilustrează un fragment din eseul menționat: „Așa că Diavolul nu se deosebește prea mult de americanul obișnuit, care are prea multe de făcut și prea multe chestii la care să se gândească. Dar dacă e să găsim o diferență între Diavol și americanul obișnuit, atunci este aceea că Diavolul nu are mustrări de conștiință." (Codrescu, 2008: 99). Legat de această suprapunere de imagine diabolică, Andrei Codrescu vorbește ironic în cartea-interviu *Miracol și catastrofă*:

> „În cazul meu specific, eu am scris cartea *The Devil Never Sleeps* (eseuri în majoritate pro diavol), romanul *Wakefield*, în care un Faust modern leagă un pact cu un diavol de stil vechi, erudit, interesat de psihologie, romanul *The Blood Countess*, despre o contesă unguroaică cu un apetit vampiric pentru sângele fetelor tinere, și numeroase eseuri și povești a la Hawthorne despre întâlniri neașteptate cu Nesfântul. Dacă aceste probe nu-s suficiente, mai rămâne proba

> pentru vrăjitoare: dacă ard sunt diavolul, dacă nu, nu. Avem aici o problemă care ține nu numai de viziunile noastre diferit asupra lumii, dar și de ontologia scriitorului. Ca observator, scriitor, satiric, critic, eu iau totul «în răspăr», cu tot respectul."(Codrescu, 2005:144)

Cât de diferită este viziunea autorului asupra diavolului se poate observa din paginile romanului *Wakefield*, care descriu întâlnirea dintre personajul principal și diavol, cu ironii la adresa încornoratului, presupus a fi, în concepția creștină, cel mai mare rău posibil: „cam scund", îl „sâcâie șalele" și are unele „probleme specifice vârstei de mijloc". În ceea ce privește puterile diavolului, un mic fragment al romanului rezumă ideile eseului *Diavolul nu doarme niciodată* privind percepția a diavolului în imaginarul uman (Codrescu, 2006c:11). Asupra clișeelor în care este perceput diavolul, cea mai puternică ironie este relația care se stabilește în cadrul întâlnirii dintre cele două personaje. Wakefield devine un *advocatus diaboli* sau *promotor fidei* (Fanning, 2011), căci omul nu face altceva pe parcursul întâlnirii decât să speculeze orice neconcordanță a comportamentului și puterii diavolului față de cunoștințele sale pe tema aceasta. Diavolul e poftit să își demonstreze autenticitatea prin puterile sale, cerându-i-se să oprească un radio de care se plângea că îl deranjează: „Tu ești ăla cu puteri supranaturale, tu să-l închizi". (Codrescu, 2006c:11).

Pe lângă faptul că Diavolul este afectat de vârstă și nu satisface așteptările muritorilor în ceea ce privește puterile nelimitate, pactul pe care îl încheie cu Wakefield este atât de desuet pentru timpurile postmoderne, încât „încornoratul" are regretul vremurilor apuse, când omenirea îi știa de frică. Postmodernitatea nu aduce doar schimbarea mentalităților umane, ci răstoarnă întreaga ierarhie biblică. Prezentând o întâlnire a demonilor de peste tot, romanul îl surprinde pe Diavol cu nostalgia omenirii din alte timpuri, depășit de demonii corporatiști, care pot munci non-stop pentru o nouă ordine mondială, fără plăcerea odihnei și a timpului liber: „Este unul dintre cei câțiva reprezentanți ai vechii gărzi cărora li se permite, în virtutea vârstei lor înaintate, să se răsfețe cu capricii personale cum ar fi semnarea de pacte cu persoane fizice.". (Codrescu, 2006c:230)

Creaturi imaginare terestre, aeriene și acvatice

Prezența sa tolerată datorită vârstei declanșează un conflict menit să rezolve una din întrebările esențiale ale Diavolului la prima sa întâlnire cu Wakefield: „Crezi în mine?”. Prezentarea omului așa cum Diavolul îl surprinde în existența sa arată că specia diavolească este în pericol de a nu mai avea o misiune reală, căci tot ceea ce ținea de atribuțiile sale a fost preluat de specia umană. Omul postmodern tinde să fie nu doar propriul său Dumnezeu, ci și propriul său Diavol, punând în pericol nu doar divinitatea, ci și demonicul în esența sa: „Fără vinovăție și nevoia de mântuire, nu vor mai fi umani, vor deveni ca noi.” (Codrescu, 2006c:279) Wakefield devine pentru Diavol posibilitatea de a trăi vremurile de mult apuse, „proiectul lui de suflet”. Diavolul vede în Wakefield oportunitatea care i se oferă de a juca din nou rolul din cartea lui Iov. Dacă în cartea lui Iov testul este reprezentat de pierderea familiei, a bunurilor și a sănătății fizice, testul lui Wakefield este capacitatea de a învăța un nou *modus vivendi*, de a privi lucrurile dintr-o altă perspectivă, de a regăsi divinul din sine și de a învinge ceea ce în spațiul geografic de desfășurare a acțiunilor personajului se numește *the devil inside*.

Finalul romanului dezvăluie că prezența demonului interior și lupta cu acesta nu se limitează la o întâlnire singulară și explicită cu Diavolul în reprezentarea sa clasic consacrată, un încornorat cu coarne, ci există pe tot parcursul vieții, în circumstanțe diverse și sub forma unor întâlniri a căror simbolistică scapă omului, care e „prea ocupat dând atenție «lucrurilor importante»” (Codrescu, 2006c:362) Acest gen de context cotidian în care omul aleargă pentru unele lucruri îl împiedică să ajungă la propriul sine, cel ce ar trebui să fie adevăratul lucru important, factorul responsabil de un construct necorupt în exteriorul său: „Atâta timp cât Wakefield este prins în contradicții și se îndoiește de el însuși, nu există nici o temere că o creatură mai pură, mai angelică – un Wakefield inocent – ar putea să iasă brusc la lumină.”. (Codrescu, 2006c:193) Testul lui Wakefield este depășirea contradicțiilor.

În ceea ce privește ironia ludică la adresa Diavolului, aceasta există și în romanul *Mesi@*, unde sexualitatea pare a fi caracteristica esențială care îl definește pe Diavol, prin descrieri ca: „un funduleț tare nostim și emana o nerușinare apetisantă” (Codrescu, 2006c:11) sau „umflătura frumușică din pantalonii

diavolului". (Codrescu, 2006c:11). În rest, diavolul e descris doar ca un vorbăreț excesiv și lăudăros, care își asumă creditul pentru unele lucruri. Acțiunile sale magistrale menite a încurca planurile divine eșuează teribil, exemplu fiind invenția dragostei. El devine simpatic personajului Ben, înșiruindu-i toate lucrurile de care e responsabil, în mare parte plăcerile vieții, atât de simpatic încât dorința de a trece de la a servi pe Dumnezeu la a servi pe Diavol este unul din gândurile care îi apar în minte bărbatului autostopist ajutat de Diavol în a-și împlini fizic călătoria.

II. Lumea îngerilor

Un alt tip de personaje care populează spațiul religios din scrierile lui Andrei Codrescu sunt îngerii, care apar în romanul *Mesi@* prin personajul colectiv al sectei reverendului Mullin și prin personajul îngerului Zacharias. În ambele cazuri, autorul folosește personajele pentru a ironiza stări de fapt sau idei.

Secta reverendului Mullin formată dintr-o armată de femei folosite cu diverse scopuri este denumită generic Corul îngerilor și este un bun prilej pentru ca Andrei Codrescu să ilustreze felul în care religia se manifestă pe teritoriul Statelor Unite ale Americii, statul considerat a fi cel mai liber ca exprimare a opțiunilor religioase, inserând în *Declarația de Independență* o apartenență religioasă a indivizilor ca de la sine înțeleasă: „Toți oamenii sunt creați egali, ei sunt înzestrați de Creatorul lor cu Drepturi inalienabile, printre care sunt Viața, Libertatea și urmărirea Fericirii." (*Declarația de Independență*, 1776). Despre felul în care toate opțiunile religioase se amestecă și coexistă pe teritoriul american, un studiu dedicat sectelor de către Anne Fournier și Catherine Picard constată:

> „Deviza poporului american poate fi *God bless America* (Dumnezeu binecuvântează America), toate confesiunile, denominațiile și sectele se prevalează de ea. Oricine poate jura pe Biblie, în frunte cu președintele, pentru că nu mai e o *anume* Biblie, ci un arhetip de doctrină religioasă, un simbol al sincretismului. E puțin important să se știe cărei minorități religioase îi aparții. Ceea ce contează e apartenența, credința proclamată, recunoașterea faptului că omul e esențialmente religios

înainte de a fi cetățean sau a avea drepturi sociale." (Fournier, Picard, 2006: 87)

Pe fondul unui astfel de context, imaginarul unei secte care folosește femeile ca sclave pentru diverse munci își poate găsi ușor un corespondent în realitate, nu doar prin personajul Mullin, a cărui sursă reală de inspirație o arătam anterior, ci și prin practicile și activitățile descrise în cadrul sectei. Dincolo de fațada corului de femei cu glas de îngeri, pe care reverendul îl folosește pentru apariţiile sale televizate, se ascund răpiri, depersonalizare, droguri, sclavie sexuală și muncă inumană.

Școala de Dezvoltare Mesianică este primul pas în inserarea individului în sectă. Sub denumirea pretențioasă se ascunde de fapt o „reeducare". Discursul prezentat femeilor care au dificultăți în a-și aminti cum au ajuns în acel loc sugerează aceasta printr-un limbaj pretențios de tip *new age*: „Pe măsură ce vă veți dezbrăca, încetul cu încetul, de eurile voastre fizice și de amintirile voastre pământești, veți descoperi strălucirea adevărului." (Codrescu, 2006a:393) Adevărul este, însă, acela pe care Mullin îl impune, o interfață atrăgătoare menită a-i alimenta conturile și planurile secrete. Dacă discursul începe relativ blând, vorbind despre puterea interioară a fiecărei femei nou racolate și despre elemente religioase cunoscute – de exemplu îngerii, el se continuă gradat ca intensitate, lansând spre final îndemnul de a renunța la propria minte, cu sugestia că aceasta este ceea ce împiedică dezvoltarea spirituală și insuflarea sentimentului de vinovăție față de vechea personalitate: „Aceasta este *mintea voastră reactivă*! Mintea reactivă a fost alături de voi în tot cursul vieții voastre amărâte. V-a împiedicat să vedeți *adevărul*. V-a împiedicat să lăsați *lumina* să intre". (Codrescu, 2006a:341)

Următorul pas în depersonalizarea sectanților este uniformizarea vestimentară, menită a da sentimentul de apartenență la grup și ideologie, vestimentația fiind aleasă astfel încât să dea impresia purității și etericului: „O sutană albă și o pereche de papuci chinezești, albi și ei." (Codrescu, 2006a:344) Nu toți „îngerii" adăugați de Mullin realității din spatele show-urilor TV aveau aceleași sarcini. La fel ca în orice sectă care are alte activități ascunse în spatele religiei, trierea se face în funcție de talentele și utilitatea fiecărui membru: cor, partenere sexuale

sau munca la calculator cu șiruri de numere în aplicații software, a căror utilitate era de neînțeles femeilor care munceau sau pentru privitorul care ar fi intrat neanunțat. Iluminarea promisă și spiritualitatea sectei lui Mullin includ segregația sexuală. Munca de jos și greul sunt duse de femei, bărbații fiind paznici inițiați și depersonalizatori, care insuflă cu fiecare ocazie vina de a exista sub formă de femeie și existența unei singure opțiuni de ispășire a păcatului Evei și a mântuirii: ascultarea oarbă, munca și programul riguros, o educație a simțurilor într-o singura direcție hipnotică.

Falsitatea îngerilor lui Mullin este scoasă în evidență în capitolul dedicat apocalipsei, unde ivirea îngerilor reali este prezentată: „Mii de libelule aurii și albastre, bătând din aripi și făcând aerul să zbârnâie. Ochii lor, care puteau fi zăriți printre aripile în zbatere, erau plini de o inteligență rece." (Codrescu, 2006a:551) Adevărații îngeri prezintă exact opusul caracteristicilor imprimate de Mullin îngerilor săi: strălucirea plină de culoare în locul albului tern și uniformizator și inteligența în locul renunțării la actul de a gândi.

Unul dintre capitolele romanului *Mesi@* surprinde pe îngerul Zacharias mirat în fața erosului uman, pe care nu îl înțelege, și a lacrimilor femeilor, concluzionând că oamenii sunt făcuți din sare. După o scurtă discuție cu entitatea Hermes care îi cere să îi fie canal de comunicare, îngerul Zacharias se lansează în judecarea oamenilor, a tipologiilor care ar putea să ajungă sau nu în Rai. Deși se presupune că un înger ar trebui să fie o entitate luminoasă supusă lui Dumnezeu, Zacharias are o personalitate destul de revoltată față de creatorul său, pe care îl numește Cel-Ce-Mi-A-Dat-Nume și pe care îl critică: „E prea ocupat să tune și să fulgere despre conservatorismul tinerei generații." (Codrescu, 2006a:500) și „Președinte Dumnezeu Oarecum Atotputernic". (Codrescu, 2006a:501)

Condiția de înger nu este pentru Zacharias suficientă. El arată că, în circumstanțele sale existențiale, este dispus să renunțe la a fi unul din cei ce populează Raiul. Pe fondul acestei personalități atipice și nesupuse, misiunea lui Hermes de a-l convinge asupra întrupării fizice devine o chestiune de apelare la orgoliul îngerului doritor de a fi mai mult decât e și care acceptă să devină un paznic al tuturor Mesia coborâți din cer pentru a salva Pământul devenit un „penitenciar planetar".

Creaturi imaginare terestre, aeriene și acvatice

După un discurs care aduce răspunsuri la nedumeririle sale, Zacharias își găsește misiunea în întrupare, considerând-o o predestinare, singura lui opțiune fiind alegerea momentului împlinirii. El decide să nu mai amâne momentul și, renunțând la a mai absorbi lumina, se lasă în voia materializării, umplând trupul unei femei numită Sylvia. Locul de pătrundere în corpul Sylviei, pentru a arăta îndeplinirea voinței divine, este creștetul capului, considerat a fi punctul energetic al legăturii cu Creatorul. Legătura gazdei umane și a îngerului, în ciuda misiunii îndeplinite cu succes, nu este ceva care poate fi definit drept armonios, ci din contră, căci excesul de personalitate a îngerului iese mereu la suprafață. Sylvia îi reproșează: „Dacă tot o să împărțim trupul ăsta, care se întâmplă să fie al meu, ar trebui să punem limite acestor puseuri de furie." (Codrescu, 2006a:553) Replicile îngerului la adresa celei în trupul căreia s-a întrupat țin de sfera limbajului licențios și nu a celui biblic: „Japiță, pațachină, târfă". (Codrescu, 2006a:553)

***

Spațiul sacru prinde viață la Andrei Codrescu prin intermediul personajelor care îl populează. Antrenate de mentalitatea postmodernă personajele diavolului și ale îngerilor își găsesc teren comun de manifestare în realitatea de zi cu zi, interacționând direct cu oamenii și ștergând concepțiile clasice legate de entitățile lumii cerești și infernale.

Referințe:

Codrescu, A. (2000). *The Devil Never Sleeps And Others Essays*, New York: St. Martin's Press.

Codrescu, A. (2005). *Miracol și catastrofă. Dialoguri cu Robert Lazu/ Miracle and Catastrophe: Dialogues with Robert Lazu.* Arad: Editura Hartmann.

Codrescu, A. (2006a). *Mesi@/ Messi@h*. Traducere Ioana Avădani. Iași: Polirom.

Codrescu, A. (2006b). *Un bar din Brooklyn. Nuvele și povestiri (A Bar in Brooklyn: Short Stories)*. Traducere de Rodica Grigore. s.l.: Ideea Europeană.

Codrescu, A. (2006c). *Wakefield*. Traducere de Ioana Avădani. Iași: Polirom.

Codrescu, A. (2008). *Noi n-avem bun gust, noi suntem artiști/ We Don't Have Good Taste, We Are Artists*. Traducere de Ioana Avădani. Iași: Polirom.
Craveiro, P. (2015). *Crucifixion at the Gay Parade Causes Controversy with Religious*. Retrieved 17.06.2016 from https://www1.folha.uol.com.br/internacional/en/brazil/2015/06/1640156-crucifixion-at-the-gay-parade-causes-controversy-with-religious.shtml.
Fanning, W. (2011). Promotor Fidei. *The Catholic Encyclopedia*. New York: Robert Appleton Company. Retrieved 11.07.2014 from http://www.newadvent.org/cathen/12454a.htm.
Fournier, A., Picard, C. (2006). *Secte, democrație și mondializare (Sects, Democracy, and Globalisation)*. Traducere de Radu și Rodica Valter. București: Editura 100+1 Gramar.
Grigore, R. (2007). *Lecturi în labirint/ Readings in Labyrinth*. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință.
International Business Times. (2016). Charlie Hebdo Annyversary: French Satirical Magazines 10 Most Controversial Front Covers. Retrieved 17.06.2016 from https://www.ibtimes.co.uk/charlie-hebdo-anniversary-french-satirical-magazines-10-most-controversial-front-covers-1536394.
Summers, D. (ed.) (2003). *Longman dictionary of contemporary English*. Essex: Pearson Education Limited.

≈≈

Cristina Matilda VĂNOAGĂ is a PhD lecturer at the University of Alba Iulia. Her PhD thesis, *The Significance of Topoi in Andrei Codrescu's Prose*, was published in 2019 by Tracus Arte Publishing House, in its Romanian variant. She is specialised in the analysis of discourse and mentalities in the literary texts. She is a translator specialised in theology and her latest translation is Michael Keiser's *Spread the Word: Reclaiming the Apostolic Tradition of Evangelism*. Her current research interests are contemporary culture and identity in relation with the theories of imaginary, virtuality, and diplomacy.

VARIA

COUNTERFACTUAL HISTORY IN ROMANIAN FICTION: *OVIDIU PECICAN, LUMEA CARE N-A FOST. O ODISEE ÎN SCRISORI ȘI DOCUMENTE MOLDOVENEȘTI DIN PRIMA PARTE A SECOLULUI AL XVII-LEA*

Maria MUREȘAN
***1 Decembrie 1918* University of Alba Iulia**

Email: elimuresan@gmail.com

Abstract*:*
If history is a matter of narrativity, then counterfactual histories are nothing but the evolving of plots which work out hypotheses about the nature of society and the condition of man, dystopic predictions, parallel narrative trajectories launching speculations about possibilities rather than actualities in the world around us. Ovidiu Pecican, a distinguished Professor of History, affiliated with the Babeș-Bolyai University, and a writer who got several awards from literary societies has managed to fuse history and fiction into a type of discourse which a reviewer (Doru Pop, see Annex 1) unambiguously associates with New Historicism. Ovidiu Pecican is a historian of the relativist school, who sees his discipline as being permanently in the making, depending on the discovery of other historical traces, as he says in the Introduction to his alternative history, ***Lumea care n-a fost (The World that Never Was, 2018****). The statement is true in itself, but Pecican engages here in a playful, mock academic comment on the possibility of getting a more relevant picture of the past through insights into the private lives of the people who lived back then.*
Keywords: New Historicism; literary studies; counterfactual histories; metalanguage; letter-writer.

Niall Ferguson alleges that a historian is actually producing a narrative, while Hayden White published a

persuasive argument (*Tropics of Discourse, 1978) supportive of the rhetorical relevance of historiography. Ovidiu Pecican, a distinguished Professor of History, affiliated with the Babeș-Bolyai University, and a writer who got several awards from literary societies has managed to fuse history and fiction into a type of discourse which a reviewer (Doru Pop, see Annex 1) unambiguously associates with New Historicism. Pecican feels that one cannot get a full picture of a community's historical experience without appealing also to that community's imaginative processing of its existence. His book on Legends of Cluj (Clujul în legende, 2010) is the fruit of such an attempt of bridging documented reality and fiction.*

Ovidiu Pecican is also convinced that what counts in mankind's history are not "cancelariile voievodale și câmpurile de luptă" (royal chanceries and battlefields) but the polyphony of commoners' voices. This polyphony is not the kind of music whose score is known. It is a quasi music, that is, an invention of records which are assigned a real existence, they being analogous to other documents of the age in point of language, style, and historical context. Pecican follows here in the footsteps of D.R. Popescu, who, în his 2012 novel, *Simonetta Berlusconi. Călugărul Filippo Lippi și călugărița Lucrezia Buti (Simonetta Berlusconi. A Monk Called Filippo Lippi and a Nun Named Lucrezia Buti*), opens his novel, whose action is set at the time of the Renaissance, with a pseudo-introduction in academic style claiming the novel to be a manuscript found in Vienna by Cecilia Zammit, a graduate of the Sorbona School for Art History. D.R. Popescu employs postmodern concepts self-consciously, the mock-exegetic pages including the hesitation of the historian whose findings are not completely elucidating the mystery surrounding the artefact, a cast of characters belonging to different historical ages (the Renaissance and the present), the so-called transhistorical parties, postmodern textual tropes, such as the scribe. Andrei Cârțu's authorship is doubtful, the origin of writing always being uncertain. Cârțu is a calligrapher, a scriptor (scribe, as Roland Barthes calls this function of authoring, which is not out of nothing but as a tissue of quotations, a text emerging at the intersection of other

texts (intertext).[1] Pecican's textual trope for this emptiness at the heart of a text which is subject to many interpretations and rewriting (often of rewriting wrong) is the palimpsest. The texts sent down to us let us suspect the existence of others in the gaps among them –new ones might be discovered some day, and, besides, there is a layering of meanings attributed to them by successive generations. Being a professional in the field, Pecican reverses Ferguson's description of history as a narrative, rhetorically constructed. This time we are reading a novel written in the manner of a piece of historiography, with academic jargon and characteristic topoi (incomplete manuscripts, deteriorated manuscript, authored or anonymous, list of documents, author index, index of obsolete words, etc.):

> „Unele dintre texte s-au dovedit, la analiza lor cu mijloace tehnice avansate, doar fața vizibilă a unor palimpseste. În lipsă de suport pentru noi înscrisuri, oamenii vremii răzuiau, nu o dată, straturi mai vechi, socotite, de-acum, nefolositoare, de scriitură, așternând deasupra acelora conținuturi noi. Așa se explică în ce fel, alături de scrisorile publicate aici, se pot găsi, în chip neașteptat, și fragmente din alte texte, necunoscute (cronici, profeții etc.)" (Pecican, 2018: 6)[2]

Why an epistolary novel consisting of imaginary letters exchanged by characters supposed to live in the early

---

[1][...] linguistically, the author is never anything more than the man who writes, just as I is no more than the man who says I: language knows a "subject," not a "person," and this subject, void outside of the very utterance which defines it, suffices to make language "work," that is, to exhaust it. The Death of the Author 4 The Death of the Author — The absence of the Author (with Brecht, we might speak here of a real "alienation:' the Author diminishing like a tiny figure at the far end of the literary stage) is not only a historical fact or an act of writing: it utterly transforms the modern text (or — what is the same thing — the text is henceforth written and read so that in it, on every level, the Author absents himself) (Roland Barthes, "The Death of the Author", Ubu Web: 3-4)

[2] Some of the texts proved, in their analysis with advanced technology, to be only the visible part of some palimpsests. In the absence of support for new writings, the people of the time scraped, more than once, older layers, considered, from now on, useless, for writing, laying over those new contents. This explains how, along with the letters published here, fragments of other unknown texts (chronicles, prophecies, etc.) can be found, unexpectedly. (our translation)

seventeenth century?

For historicist writers, the past is a succession of styles rather than of events. In 1960 John Barth published a novel, *The Sot-Weed Factor*, imitating the picaresque novel which was the characteristic genre at the time of the action. The American novelist became famous for several reasons, one of them being his authorship of an essay, "The Literature of Exhaustion", where he claims that everything had been invented in the history of writing, and, therefore, all that had been left for writers to do was rewriting. The rewriting of tradition, or the reinscription of a text (J.-F. Lyotard) were to become the characteristic act of writing in postmodernism, also conceived of as the end of history, the end of man as the agent of his own making, and the post-truth age, when the images disseminated by the media take priority over the corresponding things and beings in the real world.

Ovidiu Pecican will choose an epistolary novel because that genre emerged at the time of the unfolding of the plot, and letter writing was also the common pursuit of the courtiers, Pecican's characters being close to the Prince (*Vodă*), offering him military service in the battles against Turks, Poles or Hungarians, but also accompanying him into the woods for hunting and feasts:

His endeavor may be regarded from the perspective offered by Singer (1933: 20), according to whom, alongside the inclination of men of letters and courtiers to write letters, one can remark yet another propensity, just as important in the increasing spread of the letter as a literary tool (and, eventually, fictional) . This can be dubbed as the didactic "letter-writer", who aimed at instructing and all in the manner people should actually write letters. The earliest identified English letter is *The Enimie of Idlenesse: Teaching the maner and stile how to endite, compose and write all sorts of Epistles and Letters*, authored by William Fulwood, and issued in 1568. (Singer, 1933: 20)

The pastiche will also include characteristic motifs: adulterous love, obsessive sexuality, aristocratic debauchery, emphasis upon bodily parts and physiology which were present in seventeenth-century French romances.

The letter-writers address relatives, lovers, masters, disciples, while the content concerns resistance to invaders,

treacherous acts, robbery, rape, attack on households and inns, sometimes with the owner found hanging dead on the precincts, the war over the crown among several competitors.

Amorous intrigues involve boyars, big landowners, a hierarchy of the prince's retinue or servants entrusted with various errands.

Boyar Costandachi is a womanizer, he is courting the wife of Chancellor (logofăt) Ilie, while addressing her as Her Grace, as kind-hearted as Saint Mary, and informing her that her husband was killed in battle. He also promises her a young colt which he sends to her in due time. Maria is writing love letters to her new lover while also sending out a servant to inquire into the whereabouts of her husband who had been reported dead by Costandachi. He revises his piece of news later saying that, if Chancellor Ilie had departed to Poland in the company of a passionate Polish woman, he could be considered as good as dead. Maria also sends her brother in search of her missing husband, thereby infuriating her brother's lover who is concerned about his safety in times like those of permanent warfare for a people caught among several empires. The stoy is all parody, playful style in a rich, flavoury language, full of obsolete words and turns of phrase.

The insertion of professional jargon amplifies the distinction between then and now, between the epistolary chronodiegesis and the metalanguage of the scholar: "Fragment nedatat de scrisoare, adresant necunoscut, autor: Vasilie sân Timofte, ot Cricalau i Mașnița, sub Sarău, cămăraș de-al triilea." (Pecican, 2018: 17)[3]. Or: "Document lacunar, cu urme de arsură pe marginea inferioară." (Pecican, 2018: 18)[4].

The referential background of the letters are Biblical, mainly, some passages sounding like the prophecies in *The Revelation*. Maria has her hands full writing appreciative letters to Boyar Costandachi concomitantly with consulting a monk in connection with her husband's disappearance. Monk Pahomir replies in an enigmatic idiom which reminds one of the auguries of ancient Roman prophecies:

---

[3] Undated fragment of a letter, unknown addressee, author: Vasilie sân Timofte, ot Cricalau i Mașnița, under Sarău, third chamberlain.

[4] Documents with missing text and burnt marks on the lower edge.

> „Fi-va volbură de steale și pică-va vulturii den noriu cel de aur de-acum într-o mii de ștеie. Culca-să-vor stârvurilii unul pre altul la o groapcă sângură ce șiroi-va dă lacrime că n-are ce îmbuca. Aurul deveni-va floare de mătrăgună iară peatra lucitoare s-a scurge în ape împetrite. Logofeteasa să știe că mersul roții pe urma soarelui s-a plini" (Pecican, 2018: 21)[5].

The chancellor's wife sensuality is suggested by her affection for animals: a colt, a cat with two kittens, named after the emperors of master nations, whose fall from the bushel is interpreted, also in imitation of old Roman prophecies, as signs of impending attack of the Turks from the Germans:

> „Ci cum șădeam și ieri ca n verișcare zi în cerdac și cu luare aminte numai ce m căzură de subt obroc Vâșca și chisoii ei Carul și Suliimen, ce am zâs că i oi boteza cu nume de crai nemțăsc și de împărat turcesc și dumnia ta ai zâs că nu, iar în celi din urmă, ca să nu fie pe voia liubovnicului ce pliacă și lasă cășile pustii, tot le am zâs cum am vrut eu. Mai mai să m cază în sân, nu alta, că sâ giucauașé di ghini de m au podidit lacărimile. Și unde dădea unu cu lăbuța, iar celalat să împungea în dânsul cu botul și mi ți l dădea d a rostogol, să ti prapadești de dragul lor, nu alta... Iar Vâșca șădea și mai îndirepta ce și cum să putea, iar să îi disparță nu, că bag di samă căașé să învați mărtanii di mici la volniciie. Ș apoi mi am zâs că poati că să hii un sămn cum mi a căzută toți de sub obroc asupra mé i m au spăriet, că daca ar hi sămn atunce ar puté fi că și nemții să mișcă asupră" (Pecican, 2018: 32)[6].

---

[5] There will be a whirlwind of stars and the eagle will fall from the golden cloud into a thousand bits. Carrions shall want to lie down next to each other in a bloody pit that will make you cry because it has nothing to swallow. Gold will become a blooming mandrakeand the shining stone will flow into hardened waters. Let the lady know that the turning of the wheel along the path of the sun has come full circle.

[6] But as I was sitting yesterday in the porch, and minding everything around, here were Vâșca and her kittens, Carul and Suliimen fell from under my roof, which I baptized with the name of a German king and a Turkish emperor, and you said no, and I wouldn't comply with the will of the lover who leaves the houses empty, I still named them as I well liked. I held them against my bosom and they were

Boyar Andrusco, Costandachi's father, seems to be familiar with his son's vices, advising him in his letter to get rid of his obsession with women and wine…

Impressive is also the letter written by Miholiac sân Naom ot Cărășăuț to his brother-in-law and sister in which he tells them about his confrontation with the soldiers, both of the ruling prince and of a pretender, who attacked peaceful people dining at an inn, and the musicians who had been enticing him with their songs. Her says it was not them but their beautiful music that he felt he could die defending and exposing his own life, as the incident forces him into exile. Maria's brother is also a poet, his idealist character contrasting with Costandachi's sagacious nature, who fights like a lion in the service of the prince:

> „Căm păre asuprală mai mare ca vieața și mortea să taie și să pungă cu suliţăle viers și muzici ca acelia numa că aşe le vinea socotinţă. Și acmu mă ascund pin râpi și în coturi di apă volburată, cum vine la rând, și mă socot să tai muntile cătră Ardialu crăiăscu" (Pecican, 2018: 35)[7].

The list of goods brought to Kir Capsalie also serves the sense of authenticity, Pecican proving in this way his resources, well-studied and documented, for world-building:

> „15991Domnii Sali Preabunului și BlagoslovituluiKyr Capsalie Să se știi cum ni fu înţălesul. iară după ce am dăstupat toate ceali treizăși și șasă di care vinite de la Citate, găsâtam după cum arăt aice:o butie cu brândză di Putinei, cam rîncedă,o butie cu brândză tot de

---

playing so hard that my eyed filled with tears. And I saw the one threatening the other with its paw, and they rolled down making me feel as if I could have perished with love for them. … And Vâșca sat there impassive, letting them fight each other, and I realized that was the way kittens got experience …And then I also thought their fall might be a sign of a future advance of the Germans over the Turks. (our translation)

[7] It seemed to me above life and death was their appetite to cut and stab with spears that music and poetry only because they felt like it. And now I am hiding in the ravines and in the bends of turbulent water, as they show up my way and I think I'd better cross the mountains towards royal Transylvania.

> Putinei, la fel di bună,o butie cu brândză iarăș di Putinei, aidoma celorlalti,o butie cu herinci uscați puși la sare, ce să spulbera și puțau deț luau nasul,o butie cu iarbă di pușcă, plină ochi,Un lădoi cu sânețe unse cu său și gata să ochiești cu ele,o butie cu vinișor roșu, cam poșircos, nau vrut a spuni di undi,o butie cu alt vinișor roșu, acrit cu totul, bun di dat la porci au la pi cine urăști mai cu temei,Un sipet cu scule di preț, ca de cneghină ori di doamnă a țării,o butie cu pastramă ațoasă din vânat (bună di nimică, abia ce am mâncat-o),o [...]" (Pecican, 2018: 46)[8].

The double vision of then and now is conveyed by a language which is itself double-voiced, a linguistic hybrid, as M.M. Bakhtin says in "Discourse in the Novel". Parody, irony, mock-heroic effects distance the author from the letter writers. The language they speak was never part of what Raymond Williams calls 'lived experience'. In *The Analysis of Culture*, Williams distinguishes between the high art position of Matthew Arnold, to whom culture meant 'intellectual and imaginative work', and the 'social definition of culture', including historical criticism in which the intellectual and imaginative work is related to society, institutions, ways of life, etc. (Williams, 1998: 48) Whereas the rise of the epistolary novel in the eighteenth century, such as *Pamela, or Virtue rewarded* and *Clarissa: Or the History of a Young Lady* by Samuel Richardson allowed the reader to get access to the inner lives of the characters, this faked epistolary novel opens a window to seventeenth-century courtly life, the boyars' domestic conflicts and tensions, the ceaseless warfare between the Romania and neighboring empires. Furthermore, Bakhtin identifies the metalinguistic element present in any kind of

[8] May you know that, according to our agreement, I uncorked all the other thirty-six chests that came from the Stronghold. I found, as I show here: a barrel of Putina cheese, a bit rancid, a barrel of Putina cheese, just as good, a barrel of Putina cheese again, like the others, a barrel of dried, salted herring, which would shatter and stink awfully, a full barrel of gun powder. A chest for health with anointment, a barrel with a red vine, a bit shabby, they didn't want to say wherefrom, a barrel with some other red vine, completely sour, good for pigs or for those you hate like hell. A precious toolkit, fit for a countess or a princess, a barrel with big game pastrami (good for nothing, I hardly ate it), a [...]

fiction, because an individual work means an individual use of a public good – language. Pecican's language has seventeenth-century Romanian as its model. This artificial idiom is not the intellectual and imaginary work of an author who lived in that century, but a construct born of the mix of words and turns of the phrase made up by a twentieth-century author. The intellectual and imaginary capital is derived from other texts through an imitation of a pattern and the inclusion of vocabulary from other generic forms which are available in Romania where that age knew of no epistolary novel. What Pecican achieves in the end is an atmospheric concoct, a generic hybrid. The characteristically new historicist double temporal scheme (past seen from a present perspective by a double consciousness) is reinforced by "two language-intentions, two voices and consequently two accents participating in an intentional and conscious artistic hybrid". (Bakhtin, 1981: 358):

> "The artistic image of a language must by its very nature be a linguistic hybrid [an intentional hybrid]: it is obligatory for two linguistic consciousnesses to be present, the one being represented and the other doing the representing, with each belonging to a different system of language. Indeed, if there is not a second representing consciousness, if there exists no second representing language-intention, then what results is not an image [obraz] of language but merely a sample [obrazec] of some other person's language, whether authentic or fabricated. The image of a language conceived as an intentional hybrid is first of all a conscious hybrid (as distinct from a historical, organic, obscure language hybrid); an intentional hybrid is precisely the perception of one language by another language, its illumination by another linguistic consciousness. An image of language may be structured only from the point of view of another language, which is taken as the norm." (Bakhtin, 1981: 359).

In Pecican's novel, we hear the letter writer's voice, but that voice was never heard. It was abstracted from readings of the texts of that age, which means that the idiom is the emanation of several consciousnesses:

> "Heteroglossia, once incorporated into the novel (regardless of the forms for its incorporation), is another's speech in another's language, serving to express authorial intentions but in a refracted way. Such speech constitutes a special type of double-voiced discourse. It is of use to two speakers at the same time and expresses concurrently two different intentions: the direct intention of the character who is speaking, and the refracted intention of the author. In such discourse there are two voices, two meanings and two expressions" (Bakhtin 1981: 324).

Moreover, whereas these two voices mentioned above are dialogically interrelated, they have knowledge about each other (for example, two exchanges that are part of a dialogue are aware of each other and are organized reflecting this reciprocal knowledge of each other); we may envisage them having a conversation with each other. Bakhtin further asserts that

> "Double-voiced discourse is always internally dialogized. Examples of this would be comic, ironic or parodic discourse, the refracting discourse of a narrator, refracting discourse in the language of a character and finally the discourse of a whole incorporated genre-all these discourses are double-voiced and internally dialogized. A potential dialogue is embedded in them, one as yet unfolded, a concentrated dialogue of two voices, two world views, two languages." (Bakhtin, 1981: 324).

The appropriateness of the Bakhtinian description of narrative voice in novels has been put to the test in a comparison between Pecican's novel and a seventeenth-century text, *Istoria Țării Românești de când au descălecat pravoslavnicii creștini* (*A History of Wallachia since the Settlement of Slavic Christians)* by Constantin Cantacuzino. Common to both sets of texts are the political and military context, the means of persuasion, the obsolete words (*înțăles*, *boiari*, *sân* for the son of, *vezir*, *liuboc*, *iznoavă* ...)

„[**Cantacuzino**] Iar Mihnea, deaca au înțeles că au

fugit acești boiari, foarte s-au întristat. Atuncea au luat turcii cetatea Enăul, și Caravansebeș, și Logojul. Și multă pradă și robie au făcut în Ardeal. Iar după ce au isprăvit acolo, venit-au și Mihnea în țară, în scaunul Bucureștilor. Și ce gândise asupra turcilor nu să mai părăsise, ci mai vârtos să întărise. Strângând oști de **iznoavă** și cu meșteșug mare, lucruri de taină făcea: cătră Racoți Gheorghie-craiul scriia cărți să vie oști ajutor, ungurii, iar cătră turci plecăciune mare făcea. Și lua bani ...

[**Pecican**] Ci gândit-am tăicuță să spui că n-aș ști câți i-am trecut în raiul lor de **iznoavă** și câți am pus pe fugă, că io fugeam mai tari ca ei și nu mă lăsam la ei, ce o apucam în celaltă parte, să nu stricăm socotelile și să ne dăm prinși la plasa soltanului.

[**Cantacuzino**] Deci trimise pre Radul clucerul Buzescul sol la Batâr Jicmon, ca să se **înțăleagă** una cu dânsul și să-i dea ajutor oaste, ca să să poată bate cu turcii.

[**Pecican**] Când cu ultima năvală a busurmanilor m-au trimes părintili cu turma schitului preajmă di spahii și așe dă bini li-am știut voroavele, fără a pricepe limba lor busurmană, că pi urma a ce am dzâs, tălmaciul domnului di la cetatia di scaon au **înțălesu** cum umbla pi gios și d-ancălarea oștile ce năpârlea la Muldova.

[**Cantacuzino**] Iar apoi, cunoscând ficleșugul lui, ce va să facă asupra împărăției și, văzând că au făcut moarte boiarilor țării, de mare frică, au fugit la Țara Moldovei. Și îndată rămăseseră acei **boiari** ai Mihnii de judecată

[**Pecican**] Și pe noi cu boiarii au cercat să ne mântuie de pe fața pământului, dară ne-am tras den lumină la umbră și n-au izbândit.

[**Cantacuzino**] Iar Curt Celebi grecu tot au umblat pre ascuns la **veziriul** și s-au ispitit în multe chipuri. Și au adus la viziriul greci, grece, turcoaice, de au pârât cum le-au pierit bărbații, și frații, și feciorii la războiul lui Matei-vodă. Și nimic n-au folosit.

[**Pecican**] Audzim pe aice ca vâltoarea aiasta nu au

pornit-o la porunca Stanbulului, din voia **veziriului** nesațiosu de galbeni, ci den driapta stăpânului nostru domnul de scaon.

[**Cantacuzino**] Ivașco sân Dumitru ot Fălceni,

[**Pecican**] Todie, sân Costa, ot Căpitășți

[**Cantacuzino**] Iar Antonie-vodă domniia foarte bine și cu pace dăspre toate părțile și avea **liubov** cătră toți boiarii. Iar vrăjmașul diavolul nu putu răbda, ci-și află lăcaș în inimile unor boiari, anume: Gheorghe dvornicul Băleanul și cu ginerisăi Hrizea vistierul, i Staico păharnicul sin Bărcan ot Bucșani, i Radul Știrbéiu ot Izvor și cu alții mai mărunți.

[**Pecican**] Iară 106 asemine vorbe mii să nu-m mai trimeț de mai vrei să ai masă și **liubov** di la mine. Auzâtu-m-ai oare?"

Ovidiu Pecican is a historian of the relativist school, who sees his discipline as being permanently in the making, depending on the discovery of other historical traces, as he says in the Introduction to his alternative history, *Lumea care n-a fost* (*The World that Never Was*, 2018). The statement is true in itself, but Pecican engages here in a playful, mock academic comment on the possibility of getting a more relevant picture of the past through insights into the private lives of the people who lived back then. Before the eighteenth-century historiography used to focus on the major figures of the age – kings, leaders of men – and the momentous events in the life of the nation. It was the luminaries (Voltaire, Montesquieu, Johann Martin *Chladenius) who turned away from front-stage figures exploring the elements of civilization, such as institutions, manners, legislation, civil life:* Pecican explores an insignificant history, a level of the infrahistorical, in an ideational approach to the new historicism.

References:

Bakhtin, M. (1982) *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Edited by M. Holquist and Translated by M. Holquist and C. Emerson. Austin: University Of Texas Press.

Fergusson. N. (2013). *Istorie virtuală. Evoluții alternative și ipoteze contrafactuale/ Virtual history. Alternative developments and*

counterfactual hypotheses. Traducere de Cătălin Drăcșineanu, Iași: Polirom.

Kerrigan, W. (1992). The Seventeenth Century. In *Redrawing the Boundaries: The Transformation of English and American Literary Studies,* ed. Stephen Greenblatt and Giles Gunn, New York: The Modern Languages Association of America. 64-78.

Pecican, O. (2018). *Lumea care n-a fost. O odisee în scrisori și documente moldovenești din prima parte a secolului al XVII-lea/ The world that was not. An odyssey in Moldovan letters and documents from the first part of the seventeenth century.* București: Polirom.

Popescu, D.R. (2012). *Simonetta Berlusconi. Călugarul Filippo Lippi și călugarița Lucrezia Buti/ Simonetta Berlusconi. Monk Filippo Lippi and nun Lucrezia Buti.* București: Editura Contemporanul.

Popescu, D.R. (2011). *Vânătoare regală/ Royal Hunt.* București: Editura Curtea Veche.

Tupan, Maria-Ana. (2016, Noiembrie). Istorii alternative/ Alternative Histories. În *Contemporanul*, Nr. 11.

Tupan, Maria-Ana. (2017). *The Key to Change. Interdisciplinary Essays in Cultural History.* LAP Lambert Academic Publishing.

White, H. (1973). *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe.* Johns Hopkins University Press.

White, H. (1978). "Foucault Decoded" and "The Absurdist Moment". In *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press. 230-282.

White, H. (1978). The Historical Text as Literary Artifact. In *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Historiographic Metafiction, Criticism*. 81-100.

White, H. (2010). *Fiction of Narrative. Essays on History, Literature, and Theory, 1957-2007.* Johns Hopkins University Press.

Pop, D. (2018) *A literature as it could be* (Ovidiu Pecican). Disponibil pe: http://revisteaua.ro/o-literatura-asa-cum-putea-sa-fie/ accesat la data de: 2.09.2020.

ANNEX I

Doru Pop

A literature as it could be (Ovidiu Pecican)

The most recent novel published by Ovidiu Pecican (*The world that was not. An odyssey in Moldovan letters and documents from the first part of the seventeenth century.* Polirom, 2018) is set, as the title shows us transparently, approximately at the time when European literatures have generated great works. While Shakespeare and the Elizabethan theater appeared in England, when Cervantes wrote about Don Quixote de la Macha and his bookish adventures, our culture was based on the dispatch of a prisoner who wrote letters of denunciation from a sordid prison. The fact that the local literary civilization begins with Neacșu, a prisoner who performs a foundry, is revealing. We see how the impact of this "cultural" moment is reverberating today. It is not surprising that we are where we are, if the first text kept in Romanian represents the "work" of a "criminal", and the literary act is connected with a whistleblower.

But the title of Ovidiu Pecican's novel reveals a much deeper congenital defect. We can call it the anxiety of absence, a cultural neurosis of inconsistency. We know that we have, at the level of collective psychology, an older syndrome, an enormous inferiority complex. This cultural anxiety is best exposed in the cry of despair of Emil Cioran, stated in the Change in the Face of Romania: "Lord! what will we have done a thousand years ?! Our whole life for a century has been nothing but the process by which we have come to realize that we have done nothing".

Cioran talks about a great "historical sleep" of the Romanians, hence our desire to always fill this cultural void, to reconstruct what does not exist, to make nothingness speak. Of course, the anguish of the thousand years of silence of the Romanian people led to multiple reactions, some of the most abracadabrante being the hypothesis of "boycotting history", supported by Eliade or the "Romanian miracle" Blagian, who wants to convince us that Romanians do not have "Silent", that in fact they formed a kind of anti-historical resistance movement, being preoccupied for a millennium with metaphysics.

This anxiety, I think, has turned into a literary syndrome, a

virus whose name could be Hasdeism, or the phantom of a non-existent culture. Because finding no documents and having no factual evidence, we had to invent them. From Bogdan Petriceicu Hasdeu, who created several monumental forgeries, writing himself deeds and other invented notes, to One Hundred Years at the Gates of the Orient, the ironic novel by Ioan Groșan, or Teodosie cel Mic by Răzvan Rădulescu, we invented stories.

This kind of rewriting "History", however, is not necessarily counterfactual, as Pecican's novel was erroneously described. The events rewritten by the prose writer-historian are not discordant with the factuality of the past time, on the contrary. The author contradicts another commonplace of Mioritic anistorism, that of the fact that we are an eminently popular, or peasant, culture. Here we have a novel of the Romanian medieval urbanity (absent by the way), populated by educated people, who know how to write and read. Pecican explores an insignificant history, a level of the infrahistoric, in an ideational approach to the new historicism. History does not speak to us (in capital letters), but small stories.

In fact, *Lumea...* is a pseudo-epistolary novel, also referring to a European literary genre that developed during the period when Pecican's text is placed. Written in a postmodern style, in a parodic key, where the episodic, fragmentary and self-referential dominate, the text of the Cluj historian and essayist is directly inspired by chroniclers, but especially by Cantermir's *Hieroglyphic History*, all mixed with sweet Moldavian words with inflections from Creangă and Sadoveanu.

Of course, these stories told in multiple narrative voices, with an apparent lack of common intrigue, have the charm of a huge social, political and historical puzzle. His plays are placed in front of the random reader, as an incentive both for understanding the past and as a pretext for the present. Many of the episodes that take place in seventeenth-century Moldova, where dignitaries, thieves and bribes, monks, priests and merchants, teachers and young people in love speak are easily recognizable in 21st century Romania.

With this book, Ovidiu Pecican proves that he is not only a polymorphic prose writer, who plays freely with various narrative techniques, from epistolary to police-type intrigue,

but also that he represents a re-inventor of the Romanian literary language. [translated by Maria Mureșan]

≈≈

Maria MUREŞAN: Dr. Maria Mureşan is lecturer at the Department of Philology and currently teaches Business English, Oral and Written Communication in Business, Commercial Correspondence in the field of Business Administration, Marketing and Tourism and Services at the Faculty of Economics. Her main interests include teaching English for business studies (readings from newspapers, works of non-fiction and college textbooks to illustrate the use of target structures in English), translation studies.

She is the author of 2 books, articles and book chapters; she is the co-organizer of *In Extenso* Business English Conference for Students in Economics (Alba Iulia, 2011 2020) and of CMKS international conferences *Career Management in Knowledge based Society*, Alba Iulia, 2013-2020.

MALADIES OF LIFE, MALADIES IN FICTION. A READING OF JEFFREY EUGENIDES' "COMPLAINERS"

Ana-Blanca CIOCOI-POP
"Lucian Blaga" University of Sibiu

Email: anablanca.ciocoipop@ulbsibiu.ro

Abstract:
The present paper deals with the intricate interplay of malady, medicine and humanity in Jeffrey Eugenides' story "Complainers", the opening story in his volume of short prose Fresh Complaint, published in 2017. The story traces the destinies of two women (one of whom is diagnosed with dementia) who manage to save each other from life's maladies by means of their friendship. Written in the typical half melancholic, half tongue-in-cheek manner characteristic of all of Eugenides' texts, the story hints at the possibility that the real-life maladies of our world are not physical but emotional and societal. The emotionally and medically sterile environment we have created to cradle us in the illusion of safety and rationality is contrasted to the rich inner world of the two women and human beings in general. Eugenides thus poses a series of interesting questions: Is it preferable for the "human machine" to slowly shut down by decaying or disappear swiftly and suddenly? What is more painful, disease and decay or annihilation? How much of our humanity does disease take away?
Keywords: malady; disease; decay; medicine; society; humanity; Jeffrey Eugenides.

Introduction

"Complainers" is the opening text in Eugenides' latest collection of short prose, suggestively entitled *Fresh Complaint*, published in 2017, six years after his last published novel, *The Marriage Plot*. Most probably attempting to make up for the lack of success of *The Marriage Plot*, as well as to experiment in a more complex way with short prose forms, *Fresh Complaint* navigates the shifting waters of postmodernity with much skill and with the characteristic wit and sometimes biting irony which Eugenides aficionados have grown accustomed to. It covers topics such as death and old age, East versus West,

sexual harassment, tax evasion, in vitro fertilization, and many other complain-worthy aspects of (our) everyday life. "Complainers" opens, as previously stated, this volume of short prose, partially lending its title to the entire collection and setting the tone for the texts to follow. While the opening story in the volume is generically entitled "Complainers", somewhat hinting at a century-old habit of humans as a group, the closing story bears the volume's title, "Fresh Complaint", and is a story about a false sexual harassment accusation. Therefore, we can state that the volume traces the history of complaints, old and new, from the boomer generation to the "texting" one, fictionalizing a series of real-life shortcomings of the human body and mind.

"Complainers" tells the half melancholic, half empowering story of two elderly women and their friendship. When the story opens, Cathy visits her friend Della in the retirement home she is committed to, "Wyndham Falls. Gracious Retirement Living." From the very onset, the narrative element of malady, and its medical implications, are present in the text, sharply contrasting with the retirement home's romanticized name, creating a tension between reality and its fictionalization. The story's omniscient narrator thus draws attention to the fact that disease has most often been romanticized in Western culture, with this practice echoing into the present times. As also noted by Gian Paolo Biasin,

> "The ancient literary theme of disease, which was treated by the Romantics mainly in a vague, indefinite, melancholic way, having often little to do with a precise bodily sickness, took on particularly notable importance in the second half of the last century in France. The death of Madame Bovary, described by Flaubert with relentless attention to painful and cruel medical details, dramatically marked the end of the Romantic hero" (Biasin, 1967: 79).

Cathy describes the home upon first seeing it as "big and glassy, with white benches outside and an air of medical orderliness." (Eugenides, 2017: 3). The adjective "medical" serves a double purpose here: firstly, it creates a reassuring atmosphere of safety and security (while the medicine is close

at hand, death can be fended off)[1], secondly, it symbolizes the sanitized nature of our world, where things like feelings, religion, or moral concepts have been wiped out, "purging" society of any element that is not objectively and scientifically quantifiable. The world thus narrates disease as much as it narrates itself, generally speaking. In the old days, Della would have been cared for by her family – in the postmodern nightmare, however, her family cleansed (sanitized?) their hands of responsibility, committing her to a clean, white, orderly home. The harsh reality is, however, undoubtedly hinted at right in the next line, where Cathy remarks: "But the garden apartments set back on the property are small and shabby. Tiny porches, like animal pens. The sense, outside the curtained windows and weather-beaten doors, of lonely lives within." (Eugenides, 2017: 3). The initial perception of immaculate "medical orderliness" (fiction) is thus quickly shattered, baring the truth in its entirety: decay, abandonment, solitude, dehumanization ("animal pens" - reality) and as we shall see malady shortly.

1. (Real) maladies past and present

Rushing in to see Della, Cathy remembers the present she brought her: a book neatly wrapped in brown, organic paper. She admits that the present is not really original, as this is what she always gifts her friend on their encounters. She adds, however: "It's more than that this time. A kind of medicine" (Eugenides, 2017: 4). Before we are filled in on the details of the nature of this medicine, the narration takes a leap

[1] See also Price Herndl: "We live with a perverse relation to illness. With the medical technological advances of the twentieth century, we latched onto the hope that disease was being conquered. With the development of antibiotics to combat infections, public hygiene to prevent fevers, and vaccines to prevent epidemics, we came to believe we were living in an almost post-disease era. We were sure the cures for cancer and the common cold were on their way. Since the early 1980s, though, we have seen the resurgence of disease; AIDS, dengue fever, and other "new" viruses have made virology the new frontier in medicine, while the reappearance of old diseases we thought were gone – malaria and tuberculosis, for example – have led us to question our sense of safety from infection [...] Still, most of us live as though we still have that faith in medicine and seem surprised when illness finds us, as it always does (771).

back in time to the moment of Della's dementia diagnosis. Cathy recalls, with much carefully concealed emotional pain, the moment she started to realize and experience her friend's mental decay. The two friends are sitting on the porch of Della's house, speaking of doctors, tests, screenings and therapists. The objective medical vocabulary stands in stark contrast to the obvious emotional bond between the two women, pointing to the human tragedies hidden behind any scientific terminology used to describe disease and death. Thus, here too, we can notice the gap between the harsh reality of disease and the human attempt at fictionalizing and constantly subduing it. Della herself obstinately refuses to speak about her disease, so the responsibility is passed on to Bennet, her son, who delivers the medical details "in a dry, matter-of-fact tone." (Eugenides, 2017: 5). Shocked by Bennet's apparent detachment from his mother's situation, Cathy tries to excuse his behaviour by seeing it through the lens of his profession: "Bennet works for an insurance company, in Hartford, calculating the probabilities of illness and death on a daily basis, and this was maybe the reason." (Eugenides, 2017: 5-6). We encounter here, again, the opposition between the world of science and the one of the spirit (or between reality and fiction): of course, many things can be scientifically dissected and explained, sparing one the burden of emotional involvement - but behind this arid, soulless dissection, the human tragedy is lurking, blazing its teeth, as white as the medical orderliness we use to keep our existential anxieties in check. For Bennet, his mother's diagnosis is rendered and made comprehensible in terms of a series of interdictions: "The doctor says my mom can't drive anymore. Or use the stove. She's going to put her on some medicine, supposed to stabilize her. For a while. But, basically, the upshot is she can't live on her own." (Eugenides, 2017: 6). What Bennet, like many of us, fails to realize is that imposing such dramatic interdictions on a person, on top of that person has already received a devastating diagnosis, does nothing but shatter the little feeling of being human still left in them. Bennet dehumanizes his mother even more than the diagnosis, and the doctor already did when he adds in the end: "Yeah, well. Anxiety's part of the whole deal." (Eugenides, 2017: 6). His mother and her disease are nothing more than a deal to him,

one of the many transactions in a world where everything can be bought and sold. Deals can be good or bad, and it is obvious that Bennet is intent on making the best of this bad deal he finds himself in. He consequently decides to commit his mother to a care home permanently. The reality of her disease seems, at this point, inescapable.

2. Malady as a human tragedy

From this point on, the narration takes yet another leap back in time to the moment Cathy and Della meet. Two women as different as can be, one a thirty-year-old divorcee, forced to work her way out of poverty, sexually promiscuous, the other a wealthy fifty-year-old, with a traditional mindset, living in a lush suburban home by the lake with her husband. The two start meeting for dinner and other activities more and more often, forging a strong friendship based on the things they have in common: crafts and reading.

In a sudden flash, the narration takes us back into the present, with Della opening Cathy's present. From the cheer-filled stories of the two women having margaritas, going to Weight Watchers together, or sharing a joint, we are abruptly taken back to the cold, metallic reality of Della's merciless illness and to the nightmarish halls of the home she is held captive in:

> "In addition to the many elderly tenants who negotiate the corridors behind aluminium walkers, there are younger war veterans, with beards, vests, and caps, scooting around in electric wheelchairs. There's no nursing staff. It's cheaper than assisted living and the benefits are minimal: prepared meals in the dining room, linen service once a week. That's it." (Eugenides, 2017: 9).

Della herself is using a walker and avoiding naming her diagnosis. She refers to it as "my malady" or "this thing I've got," yet another attempt at fictionalizing the disease and thus mastering it (Eugenides, 2017: 10). This unconscious coping mechanism hints at the loss of human dignity disease carries. The disease is never simply a diagnosis, a cold enumerating medical terminology, symptoms and possible treatments. It is, as previously mentioned, a human tragedy of epic proportions

placed in the prosaic environment of everyday life. The young veterans in wheelchairs, the inhabitants using walkers, Della herself – they are all miniature images of a human tragedy as old as time: one of the unstoppable and irreversible decays of the mind and body. Refusing to name one's disease (naming things being a Biblical ritual of bringing them into existence) equals Della erasing and annihilating it, at least for a while. Cathy fully understands her friend and prophetically notes: "Doctors love to hand out diagnoses and pills without paying attention to the human person right in front of them." (Eugenides, 2017: 10). What Cathy hints at here is that most maladies are not of the body, but of the soul. The shock of a ruthless diagnosis is also not of the body but of the mind and spirit. Most maladies are thus not of the body, as modern medicine would have us believe (the white picket fence of orderliness has to be kept up), but of life itself, of our very essence, of the soul. Cathy concludes the same when she states:

> "These displays of humor confirm what Cathy has felt all along, that a lot of Della's mental confusion is emotional in origin. [...] Cathy isn't surprised that Della represses the terminology. *Dementia* isn't a nice word. It sounds violent, invasive, like having a demon scooping out pieces of your brain, which, in fact, is just what it is." (Eugenides, 2017: 10).

3. Gendered maladies

After hearing Della's heart-wrenching confession, which proves how aware she is, despite her mental confusion, that her sons could have afforded her a better care facility but simply did not want to, Cathy decides to take her out on a shopping spree to redecorate her grim, depressing room at home. In the meantime, Della's mind yanks her back into the past, and she remembers her childhood spent in a cold, dark basement that looked like a crypt. The irony is that both the beginning and the end of Della's life are spent being buried alive in crypts of some sort: first, the basement she is confined to, then the care facility. In between, there is the thing called life, cut short by the brutality of her disease – and not only hers.

In yet another flashback, we find another disease, the one of Della's husband, Dick. One night, Della recalls, Dick just

gets up in the middle of the night and drives away. He returns after a couple of hours, and Della finds him on the living room floor, surrounded by road maps. The next day he announces to her that he has been scouting for investment opportunities in Florida and forces her to move there. The reader assumes that Dick had been a victim of the same disease as Della. The suspicion of a medical condition is almost unavoidable, as no "sane" person would just leave in the middle of the night and decide to move somewhere else. The horizon of expectation is slowly building up as the reader waits for the revealment of Dick's diagnosis. This, however, fails to happen. Dick is never diagnosed with mental illness; instead, he keeps forcing his wife to move from one investment venture into another, eventually leaving her to deal with bankruptcy after his death. The bitter irony of the situation haunts Della: "Her tone was full of wonder and outrage at the ideas men latched on to, especially as they got older. They were like fits of insanity, except that the husbands experienced these derangements as bolts of insight." (Eugenides, 2017: 15). What is a disease in women is insight in men; this is the bitter conclusion Della and the omniscient narrator in "Complainers" ultimately reach – what is taken to be a reality in one instance is fictionalized and turned into a narrative of insightfulness in the other. Even disease is determined by such things as gender, prompting society to see maladies where there is emotional imbalance and insight where there is madness. The only conclusion the reader can reach here is that society itself is a malady, infecting everything in its way and thwarting life itself. It is also interesting to note that Dick refuses to "retire"; he is caught up in a hamster's wheel type of existence, feeling that he needs to constantly do something in order to justify his "right" to be alive. Another real-life disease hinted at here is capitalism itself, as also noted by Kravitz, who claims that "Put simply, the bottom line [...] is that capitalism can make one sick in an unpleasant variety of ways, even, and perhaps especially, at the workplace." (Kravitz, 2010).

The idea of the disease being viewed differently according to the gender it affects comes back to haunt Della and the narrator in the section of the story detailing the book Cathy brought with her as a present. This is also the moment in the story when the contrast between reality and fiction becomes

most apparent, but at the same time, fiction is presented as a possible instrument that can help one overcome reality and survive it. The book is the story of two old Athabascan women who are left behind to die by their tribe during a famine. The two ultimately manage to bond and survive, but what is most interesting in this section is the caption found underneath one of the book's illustrations, which also bears symbolism related to disease and decay: "*Our tribes have gone in search of food, in the land of our grandfathers told us about, far over the mountains. But we have been judged unfit to follow them, because we walk with sticks, and are slow.*" (Eugenides, 2017 : 19) The parallelism between the fictional women in the story and the modern-day care home is painfully obvious. The same type of society that left its weak members behind to starve is now confining them to retirement homes, out of sight, like useless baggage. Nothing has changed in the grand scheme of things, except appearances. Bodily decay, disease, frailness, weakness, old age – all are still seen as obstacles, as things which have to be swept under the immaculate carpet of societal appearances, underneath that thin layer of "medical orderliness" mentioned in the story's opening paragraph.

The disease symbolism even extends to the planet itself. One another one of Cathy's visits to the retirement home, we are told that "Sometimes, thinking about climate change, the world ending in cataclysms, Cathy says to herself, "Oh, just get it over with. We deserve it. Wipe the slate clean and start over." (Eugenides, 2017 : 21). When the disease becomes all-pervasive, death is the only welcome outcome. The story thus throws a highly interesting ethical question out there: Is it preferable for the "human machine" to slowly shut down by decaying, or to disappear swiftly and suddenly? What is more painful, disease and decay or annihilation? How much of our humanity does disease take away? A semblance of an answer is provided during the shopping spree Cathy takes Della on in order to redecorate her room. While they are in the store, Della lets go of her walker, trying to have a look at something, and falls into a shelf of glasses, seriously hurting herself and having to be taken to the hospital. Again, the situation is presented from a double perspective; on the one hand, the cold, objective, medical one: "perform an MRI to check for bleeding in the brain, X-ray her hip, apply a damp

chamois bandage over her abraded arm," (Eugenides, 2017 : 23) on the other hand from the human, emotional one, of Cathy choosing to stay with her friend and sleep on the couch in her hospital room. The same dichotomy is that is it not their selfishness that bothers Cathy the most. It's how they stand before her now, infused – bloated – with rationality. They want to get this problem solved quickly and decisively, with minimum effort. By taking emotion out of the equation they've convinced themselves that they're acting prudently, "even though their wish to settle the situation arises from nothing *but* emotions – fear, mainly, but also guilt, and irritation." (Eugenides, 2017: 26). The real illness pervading "Complainers" is an illness of the soul, the disease of emotional incapacity, the handicap of being out of touch with our basic humanity.

4. And malady shall be no more

At the end of the story, Cathy decides to escape with Della to Della's old house in Contoocook and to care for her there, thus emulating the behaviour of the fictional heroines she and her friend look up to and identify with, hinting at Oscar Wilde's famous statement made in the essay *The Decay of Lying*, according to which life imitates art far more often than art imitates life (Wilde, 1889). On their way to the house, it begins snowing, an allusion to the white shade of the retirement home noticed by Cathy at the beginning of the story. But while the white of the retirement home is medicinal and artificial, the one of the snow is natural and comforting. During the drive, Della dares to mention her disease for the first time: "I don't know if dementia is the kind of thing you *can* sort out" (Wilde, 1889). Just like that: the malady was named and identified. Cathy looks at Della to see if she's aware of this change, but her expression is merely resigned." (Wilde, 1889: 28). The women manage to survive in the house alone and with help from neighbours for a month. From this point on, the story's timeline is condensed at lightspeed. We find out that Della's sons occasionally come to take care of her, Cathy has returned to her own home, and two years have passed. It is winter again, and it is snowing heavily. In the closing section of the story, Della is possessed by a sudden urge to go out into the all-enveloping whiteness, to disappear in it. The ending is open, as we never find out

whether Della does this or not, placing the narration definitely out of the realm of reality and into the fictional one: "Everything white. Just walk on out. Keep going. Maybe she'd meet someone out there, maybe she wouldn't. A friend." (Wilde, 1889: 33). All mention of disease disappears at this point, with death restoring humanity and dignity where they were previously wiped out by malady.

The open ending, reminiscent of the ending of *Middlesex*, where we see Cal standing in the open doorway, halfway between male and female, past and present, suggests our eternal status as travellers through space and time. Disease merely represents a hiatus on this journey, not a final destination. Even though it degrades people, reducing them to the status of weak beings dependent on others' help, it is not a permanent state. Death, the one thing we spend our lives running away from, comes to be seen as a form of deliverance, restoring that which was thwarted by illness: basic human dignity. It is also highly symbolic that Cathy is not there to accompany Della on what seems to be her final journey, echoing the century-old wisdom according to which we all come into the world alone and leave it in the same manner. The ending can also be interpreted symbolically, not literally, as the descent of Della's mind into the darkness of dementia. We cannot know if the snow she sees is real or just a product of her imagination – much like anything else in life, where the lines dividing reality from fiction are at best shadowy and vague, to paraphrase E.A. Poe. Paradoxically, the darkness of the disease eating away at her brain is represented, if we were to take this interpretative path, by the luminosity of the masses of snow. While most of her life is shrouded in darkness (from the basement of her childhood to her marriage to Dick, to her confinement in the retirement home), in losing her sanity, Della finally discovers light. The friend she hopes to find outside in the snow-covered landscape is, in fact, her real self, free from the manifold deformities cast upon it by societal expectations, gender roles, and finally, illness.

While in the book Cathy gifts her, the two women are finally found by their tribe and rejoin it; in "Complainers", the female characters take the eternal path of solitude. Not even Cathy is by Della's side during her final days. She, too, has

chosen solitude over human togetherness. Ironically, so much of this story is about human connection and the painful absence of it from our modern lives, which results in a general malaise recognizable at every level of human existence and interaction. Why, then, did Eugenides choose to end the story with an image evoking solitude? Several interpretations are possible here. Firstly, we can take the final scene as an image of apartness in body but togetherness in spirit. Even though Cathy is not physically by her friend's side, she will always be in her heart. Secondly, we can interpret the story's ending as a confirmation of the societal malaise it describes: Cathy has to leave back to her home in order to pay her rent and care for her husband. Modern life is not designed in such a way as to allow togetherness. Thirdly, we can read the final scene as a coming together of Della's body and soul, as she searches for herself, for her real self, in the snow. The solitude of not having known who she really was, or of not having been able or allowed to be who she truly was, is dissipated by the acknowledgement, and acceptance, of who she is. In their essay entitled "The disease-subject as a subject of literature", Kottow & Kottow argue that

> "Based on the distinction between living body and lived body, we describe the disease-subject as representing the impact of disease on the existential life-project of the subject. Traditionally, an individual's subjectivity experiences disorders of the body and describes ensuing pain, discomfort and unpleasantness. The idea of a disease-subject goes further, representing the lived body suffering existential disruption and the possible limitations that disease most probably will impose. In this limit situation, the disease-subject will have to elaborate a new life-story, a new character or way-of-being-in-the-world, it will become a different subject". (Kottow & Kottow, 2007).

In "Complainers", Della's self is thwarted by the experience of the disease. She loses touch with herself as her brain slowly descends into total darkness and oblivion. We can state that the disease causes her to shift into an entirely new persona. This is also the reason why she cannot call the disease by its name because she does not recognize it, and neither does

she recognize herself. She has been stripped and robbed of her identity. In the end, however, she manages to come back to her true self and reconnect with the inner, real "friend" she had lost.

Conclusions

"Complainers" is one of the most thought-provoking stories in Eugenides' 2017 collection *Fresh Complaint*. It masterfully thematizes topics which, especially during the past two years, have (re)appeared at the forefront of our collective preoccupations: disease, old age, death and the human perception of reality. As is Eugenides' custom, the story involves quite a bit of biting social critique, hinting at the underlying malady of Western societies, where old age and disease are perceived as shameful, taboo topics, and are heavily fictionalized and romanticized in order to make them more palatable. The story of Della and her tumultuous journey through the meanders of a merciless dementia diagnosis, as well as her empowering friendship with Cathy, are analyzed permanently from a social, as well as general human point of view, both of which stand in stark contrast to the cold, medical apprehension of disease and the trauma connected to it. Thus, "Complainers" challenges our "sanitized", safe, scientific (fictionalized) world, holding up the mirror of our own lack of humanity, which is shown to be the real malady.

References:

Biasin, G.P. (1967). Literary diseases: from pathology to ontology. In *MLN*, vol. 82. No. 1. 79-102.

Eugenides, J. (2017). *Fresh Complaint*. London: 4th Estate.

Kottow, A. & Kottow, M. (2007). The disease-subject as a subject of literature. In *Philosophy, Ethics, and Humanities in Medicine*. Volume 2. Available at: https://peh-med.biomedcentral.com/articles/10.1186/1747-5341-2-10 [Accessed on: 22.01.2023]

Kravitz, B. (2010). *Representations of Illness in Literature and Film*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing. Available at: https://www.cambridgescholars.com/resources/pdfs/978-1-4438-2083-7-sample.pdf. [Accessed on: 23.01.2023]

Price Herndl, D. (1998). Critical condition: Writing about illness, bodies, culture. In *American Literary History*. Vol. 10, no. 4.

771-785
Wilde, O. (1889). *The Decay of Lying*. In UCLA. Available at: https://www.sscnet.ucla.edu/comm/steen/cogweb/Abstracts/Wilde_1889.html, [Accessed on: 07.02.2023]

≈≈≈

Ana-Blanca CIOCOI-POP has been a member of the Department of Anglo-American and German Studies at the "Lucian Blaga" University of Sibiu since 2008, teaching courses and seminars in early, Victorian and contemporary British literature, American literature, British and American culture and civilization, as well as English as a foreign language for courses for students outside the field of the Humanities, and an associate lecturer with the "Nicolae Bălcescu" Land Forces Academy of Sibiu since 2022. She was awarded a PhD in Letters in 2008 for a thesis focusing on the constructive skepticism evincible in the works of Franz Kafka, William Golding and Jeffrey Eugenides. She has published extensively in the field of literary, postcolonial, and feminist studies. Among her most recent research interest are geocriticism and translation studies, as well as strategies for teaching English to members of the military.

Acknowledgement: This work was supported by a grant from the Romanian Ministry of Education and Research, CNCS/CCCDI - UEFISCDI, project number PN-III-P3-3.6-H2020-2020-0160, contract no. 55/2021.

LAWRENCE DURRELL, *JUSTINE*

Lucian Vasile BÂGIU
"1 Decembrie 1918" University, Alba Iulia, Romania

Email: lucian_bagiu@yahoo.com

Abstract:
The essay focuses on the configuration of the city of Alexandria as the main character of Lawrence Durrell's 1957 novel Justine*, through the reflection and accumulation of the other characters, happenings, feelings. Some of the issues approached in a minute hermeneutic reading of the novel are: the parallel between Pursewarden's trilogy and Durrel's tetralogy in the making, the comparison between Darley the writer and Durrell himself, the insistence on the understanding of Alexandria as a living being with human features, the identification between Darley and Alexandria, the metaphorical significance of the geographical itinerary towards Cabala, the mirroring of the love affair between Darley and Justine with the crude copulation of two locals in a shanty, the similitude between Alexandria and Justine in their contradictory aberrant salient feature, the allegorical analogy of Cohen's dying daydreaming/death agony with Darley's hopeless love torment, etc.*
Keywords: Durrell; Justine; Alexandria; allegory; analogy.

Cvartetul din Alexandria rămâne punct de reper îndeosebi pentru modalitatea în care scriitorul britanic Lawrence Durrell relativizează perspectiva narativă, dezintegrând forma povestirii în cele din urmă. Aspectul este sugerat în celebra scenă din prima parte a romanului *Justine*, în care eroina își contemplă imaginea reflectată concomitent în patru oglinzi paralele. Indicația este reluată contrapunctic, sub forma unor vagi trimiteri intratextuale, spre exemplu la finalul celei de a doua părți a aceluiași roman, când eroina se oprește în fața unei vitrine luminate; sau în cea de a treia parte, când Nessim conversează cu Justine, privindu-se în oglindă, cu referire la modalitatea în care cheia lui Balthazar a ajuns în caseta cu butonii săi (prezența cheii în context nu e întâmplătoare la rându-i, e o cheie care ar putea descifra enigma, ar putea conferi o înțelegere a ceea ce rămâne imposibil de

înțeles); sau, tot în aceeași terță parte, când naratorul se privește în oglindă într-o cocioabă alexandrină; sau când Justine poartă o discuție cu naratorul, în camera acestuia, privindu-se în oglindă etc. Întrucât din 1960 până în prezent problematica va fi fost dezbătută exhaustiv, în cuprinsul acestor note de lectură ne vom concentra asupra unui alte caracteristici. Vom exemplifica perceperea, la o primă lectură, a construirii Alexandriei ca personaj principal al narațiunii, prin reflectarea și cumularea celorlalte personaje, întâmplări, sentimente.

În Partea a II-a la un moment dat „Pursewarden vorbește despre cartea pe care a dorit întotdeauna s-o scrie" (Durrell, 1983: 214), iar acest personaj-scriitor celebru, autor al unei trilogii, se adresează naratorului-personaj-martor ocular, Darley, la rândul său scriitor, anonim:

> „ – Dacă te-ai gândi la tine, spre exemplu, ca la un oraș adormit... ce s-ar întâmpla? Poți sta liniștit și auzi procesele evoluând, văzându-și de treaba lor: voința, dorința, hotărârea, cunoașterea, pasiunea, strădania. Cu alte cuvinte, un milion de picioare ale unui centiped ce continuă să-și urmeze trupul fără să aibă puterea să se împotrivească." (Durrell, 1983: 214)

În fond aici Lawrence Durrell își vorbește sieși referindu-se la propria tetralogie. Cartea pe care Pursewarden nu a reușit niciodată să o scrie (și, posibil, din care cauză s-a și sinucis, lăsându-i moștenire lui Darley nu doar acest testament literar, ci și o sumă considerabilă de bani) este, în fapt, scrisă, parțial de către Darley ca una dintre vocile prea puțin mascate ale autorului Durrell (în acest sens ne vedem nevoiți să fim de acord cu observația că nu rămân deloc convingătoare ghilimelele pe care Darley la folosește atunci când reproduce fragmente din romanul/jurnalul primului soț al Justinei). Nu întâmplător în ultimele pagini ale *Justinei* un alt personaj, Clea, citește unul din volumele trilogiei lui Pursewarden, mențiune aparent pasabilă, fără legătură directă cu povestea acelor ultime pagini. Extrapolând, însă, înțelegem cum o altă instanță (receptorul) citește unul dintre volumele tetralogiei lui Durrell, scris de Darley...

Ideea că orașul nu este doar un simplu oraș, ci o entitate vie în sine, este reluată pasager, dar explicit, în partea a treia, chiar de către narator, argument că îndemnul anterior a fost însușit: „...

un oraș, întocmai ca o făptură umană, colectează predispoziții, pofte și temeri. Crește, își atinge maturitatea, își proclamă profeții, și sfârșește în abrutizare, bătrânețe, sau în singurătatea care e mai rea decât oricare dintre cele două." (Durrell, 1983: 277). Alexandria este, așadar, personajul principal al *Cvartetului*, iar diversele personaje care se perindă pe străzile/prin paginile sale sunt diferite fațete ale monstrului cu o mie de capete, seducător și decrepit. „Un oraș al aberațiilor" (Durrell, 1983: 218) însă, definit ca atare de Pombal (alt personaj care, la rându-i, contemplă într-o oglindă pentru a ajunge la această caracterizare concluzivă).

Desigur că, cu predilecție, orașul se reflectă în atitudinile, sentimentele și acțiunile exprimate de narator, volens-nolens el fiind, în fond, personajul principal, indiferent despre cine și ce narează. În acest sens Darley ajunge, în cele din urmă, să accepte explicit suprapunerea dintre orașul privit ca făptură umană și propria sa făptură: „doream să fiu adoptat de oraș, înrolat printre amintirile lui neînsemnate sau tragice – dacă aceasta îi era dorința." (Durrell, 1983: 280). Darley se vrea a fi, în bună măsură, Alexandria, iar Alexandria – Darley (și de aici, doar un pas până la a se citi, cu prudență, Durrell).

Poate că cea mai exemplificatoare scenă în care este ilustrat cu artă paralelismul urmărit mereu de autor între oraș și oricare dintre personajele sale este aceea în care Darley și Justine (amândoi...) încearcă să ajungă la Cabala lui Balthazar. Cabala este formal preocuparea lui Darley, care ne informează (deși el însuși ne spune că nu ar trebui să o facă...) cum că Misterele Evului Mediu, filosofia lui Hermes Trismegistul în fond, au fost întotdeauna în atenția sa și că doar inițiații au capacitatea (a se citi darul) de a înțelege. Cu alte cuvinte, Durrell are bunăvoința de a ne avertiza că prea puțini îi vor înțelege, cu adevărat, Cvartetul. Darley/Durell admite și că preocuparea pentru esoterism îi derivă dintr-un considerent pur personal – care, ne permitem să observăm, ar putea fi perceput ca egoist, subiectiv și, prin urmare, limitat și sortit principial eșecului iluminării –: „ar putea să-mi ofere calea spre o înțelegere mai profundă a ființei mele – ființă care nu părea să fie altceva decât o asociație de pofte și impulsuri, uriașă, dezorganizată și lipsită de formă." (Durrell, 1983: 160). Dar să urmărim periplul diegetic spațial al ființei dezorganizate și lipsite de formă. Cei doi purced pe „străzi supraaglomerate, șerpuitoare" dispuse cum altfel decât pe un vârf, ascensiunea

terestră fiind o oglindă a celei iminent spirituale. Străzile sunt înguste, locuințele supraaglomerate la rândul lor (neglijență stilistică? insistență voită?), dar și respingătoare și păcătoase. Ne aflăm la amurg, opaițele aruncă doar crâmpeie de lumină, viziunea e obliterată... Cu toate acestea, deloc surprinzător, naratorul Darley distinge scene familiale „ce păreau să aibă un înțeles dramatic și înspăimântător" (Durrell, 1983: 161). Personajul e în elementul său și pare că e pe cale să se înțeleagă mai bine pe sine... Dar unde anume are totuși loc, unde se întâmplă această Cabală din vârful cu acces șerpuitor, îngust, supraaglomerat? Într-o căsuță veche, ce beneficiază chiar și de un paznic. În timpul și spațiul mitic nu oricine poate intra, iluminarea e păzită, doar cunoscătorii pot accede. Și dacă până acum „vizuina" (frumos cuvânt pentru a exprima adăpostul familiar al spiritelor alese) nu se dovedise suficient de explicit greu accesibilă, Durrell nu mai lasă loc de echivocuri în descrierea labirintului inițiatic: „Treceai de o serie de șanțuri și parapete pustii, ridicate în grabă de arheologi, și continuai pe un drum noroios, intrând pe poarta de piatră; apoi, cotind brusc, în unghiuri drepte, intrai în coliba mare..." (Durrell, 1983: 161). Probele fiind depășite cu brio, „interiorul era puternic luminat" (Durrell, 1983: 161), cum altfel. Mai remarcăm doar faptul că amfitrionul de la capătul drumului, vocea care urmează a vorbi despre Cabala, marele maestru Balthazar, tocmai ce își pierduse anterior cu câteva pagini o cheie foarte importantă lui, astfel încât ceasul istoric urma să îi mai funcționeze doar scurtă vreme; cheia e imposibil de înlocuit, și, imediat, dezarmat și debusolat, din senin, îi menționase naratorului Cabala. În absența Cheii rămâne discutabilă abluțiunea esoterică după câteva pagini.

Tehnica de construcție e mereu reluată de Durrell, cu sugestii mult mai străvezii, în contexte diegetice nu neapărat la fel de încărcate de misticisme de neînțeles. În partea a treia același narator Darley, amant prin excelență al Justinei, descrie în detaliu o scenă de amor incognito cu eroina, în timpul desfășurării unei petreceri oferite de Nessim, sexualitatea fiind consumată sub auspiciile fulgerelor și artificiilor/rachetelor/cometelor deopotrivă (da, Durrell nu face economie de limbaj și numește, hollywoodian, toate cele trei vehicule antropic iluminante), care ne oferă prilejul de a admira și părul răsfirat al infidelei soții. Scena este oglindită imediat ce amantul Darley părăsește locul faptei și colindă pe străzile... Alexandriei, desigur, mai precis „cartierul strident al

băștinașilor, cu lumini violente și miros de trupuri folosite" (Durrell, 1983: 272). Dacă stridența, violența luminilor și trupurile folosite nu constituie încă *deja vu*, atunci naratorul insistă: „cocioabă luminată, decorată cu o fâșie de afiș de cinema – jumătate din fața uriașă a unui amant de ecran, lipsită de noimă" (Durrell, 1983: 272). În contextul în care ne fusese descrisă copulația aparent romantică a eroilor, Justine avusese prezența de spirit să ne informeze că Nessim, soțul, devenise un actor desăvârșit mimând firescul pentru a-și ascunde suferința cauzată de cunoștința infidelității soției. Postura actorului, a celui care mimează, revine acum explicit. E drept, actorul de cinema mimează acum a fi amantul și are doar jumătate de față, lipsa acesteia de noimă trimițându-ne către Darley, cel căruia îi e imposibil să se înțeleagă pe sine (Cabala nu pare a fi fost de ajutor). Indiferent însă de jocul adiacent, cine e actorul, cine e amantul, Nessim sau Darley (cel mai potrivit ar fi să spunem că amândoi: „*omnis ardentior amator propriae uxoris adulter est*", p. 164), asistăm în continuare la descrierea, cu lux de amănunte, a unui act sexual frust între doi băștinași, desfășurat sub privirile avide ale naratorului, care caută astfel să își lămurească în ce ar consta diferența între amorul performat de el cu Justine, care ar beneficia de aportul sentimentelor, și cel al acestor două convenabil imediat întâmplate personaje episodice ale Alexandriei (nu e nicio diferență în fond, și asta îl dezarmează subconștient pe narator). Deși Darley face tot posibilul să intre în pielea personajului masculin (își pune fesul soios al băștinașului lipit pe cap înainte să privească atent în patul celor doi), în fond scena se focalizează pe descrierea „făpturii cu doi sâni și *un croissant*" (Durrell, 1983: 273), a „femeii convexe, cu cap de boa constrictor – un cap încununat cu spițe de păr negru care se târau prin pat" (Durrell, 1983: 274). Către finalul scenei „grotești", descrise cu maxim spirit analitic științific, în încercarea naratorului de *a înțelege*, femeia, râzând, îi strigă acestuia: „Așteaptă puțin (...) Isprăvesc îndată" (Durrell, 1983: 275). Femeia descrisă aici subtextual de narator, Gorgona pe cale să își sufoce în strânsoare amantul de ocazie, e tocmai Justine, prostituată la rându-i, simplificând, desigur însă, de rasă, alte parfumuri, ale măști. (Și totuși, ea însăși îl avertizase pe Darley, undeva, că pe întuneric toate sunt o apă și un pământ). Darley nu pare însă a conștientiza, sau, cel puțin, refuză să accepte conștient evidența. Durrell, orișicum, oferă receptorului o oglindă fidelă.

Alexandria reflectă, din nou, esența neparfumată a relației a două din personajele sale principale.

Că Justine își află la rându-i corespondentul în Alexandria, că făptura umană a orașului o reprezintă și pe ea cel puțin în egală măsură după cum îl definește pe narator, Durrell nu omite să ne aducă la cunoștință în mod explicit în partea a doua, prin vocea lui Darley. „Justine se identifică cu orașul ei în sensul că amândouă au o aromă violentă, fără să aibă individualitate adevărată." (Durrell, 1983: 213). În partea a treia, ecou, Justine se autocaracterizează, adresându-i-se aceluiași Darley: „ – Ce dezgustătoare trebuie să îți par, (...), cu talmeș-balmeșul ăsta obscen de idei contradictorii." (Durrell, 1983: 224). Lipsa de individualitate, ideile contradictorii, deopotrivă ale Justinei și ale Alexandriei, sunt sintetizate de Pombal sub sintagma „oraș al aberațiilor" (Durrell, 1983: 218), ce exprimă seducția și frustrarea pe care feminitatea o exercită asupra spiritului analitic masculin. Darley nu reușește să o înțeleagă până la urmă pe Justine și din această decepție mai mult decât sentimentală derivă și narațiunea sa recuperatoare, descrierea Alexandriei cu tot ceea ce ea presupune este o încercare (onestă și disperată) de a și-o revela pe Justine. De altfel o analiză detaliată a descrierii Alexandriei (îndeosebi psihanalitic și cu inserții ale corporalității) ar putea releva perspectiva masculină în receptarea obsesiv-frustrantă și incompletă a feminității, inclusiv cu repetate derapaje asumate de misoginism: „Pursewarden despre viață. NB. Mâncarea trebuie mâncată. Arta trebuie admirată. Femeia trebuie... Și gata. RIP" (Durrell, 1983: 302).

Dar să nu rămânem cu impresia falsă că Durrell se rezumă la a afla exclusiv direct paralelisme, corespondențe între Alexandria și cuplul Darley-Justine (împreună și separat). Un episod grăitor, transparent, emoționant dar deloc sofisticat îl aflăm în scena bătrânului blănar muribund Cohen. Naratorul, martor, ne-o prezintă, iar, dintr-un considerent egoist, deja familiar: „Îmi trecuse brusc prin minte gândul absurd că în moartea lui Cohen puteam să studiez propria mea dragoste și moartea dragostei." (Durrell, 1983: 168). Desigur că întreaga scenă, îndelungată și amănunțită, a prezentării terifiante (și înduioșătoare) a decrepitudinii fizice a muribundului poate fi citită ca o oglindă a decadenței sentimentului iubirii ca temă centrală a narațiunii lui Darley. Dar modul în care e prezentat sfârșitul blănarului (și al iubirii dacă e să acceptăm grila de interpretare) e un alt prilej de a

exemplifica tehnica dublării cu fațete imediate ale Alexandriei.

> „Marginile albe și tari ale patului se transformară în cutii de cărămizi colorate, iar fișa albă de temperatură – în fața palidă a unui barcagiu. / Pluteau alături, el și Melissa, îmbrățișați, pe apele sângerii și nu prea adânci ale lacului Mareotis, spre îngrămădeala de bordeie de lut care se aflau acolo unde fusese cândva Rhakotis." (Durrell, 1983: 172-173).

Durerea care întunecă mintea și dă liber fanteziei muribundului Cohen e, în fond, durerea care întunecă mintea și dă liber fanteziei decepționatului Darley. Nu Cohen și Melissa plutesc pe o barcă, conduși de un barcagiu pe un lac sângeriu, ci Darley și Justine (sau Melissa? În partea a patra Melissa va muri exact în același pat, iar Darley va reveni la locul faptei fără a o mai afla încă în viață, ci deja moartă...) sunt cei care parcurg acest drum mitic către moartea propriei iubiri (Melissa e singura femeie care l-a iubit pe Darley, fără ca el să o fi iubit; Justine e singura femeie pe care Darley crede că a iubit-o, fără ca ea să îl fi iubit...). Care moarte e aluzivă nu doar prin figura lui Charon, a Styxului însângerat, ci, puțin mai savant și mai abscons, prin evocarea punctului terminus al călătoriei, Rhakotis, cel care „fusese cândva", fără însă a fi oferite explicații suplimentare. Rhakotis e numele unui vechi oraș egiptean, dispărut încă din antichitate, pe locul căruia Alexandru cel Mare a clădit Alexandria de astăzi. Semnificativ e și faptul că se afla situat pe malul Nilului și era casă (vizuină...) a paznicilor care împiedicau intrarea străinilor, a intrușilor în regat. Simplificând, Darley și Justine (sau Melissa?...) călătoresc înspre nicăieri, nu mai au unde să ajungă împreună, în dorința de a dobândi accesul, prin eros, într-un spațiu și timp mitice. Câteva pagini mai încolo, Durrell încheie simfonic, Cohen fredonând *Jamais de la vie* și îndemnând să ascultăm muzica, prilej pentru narator de a-l evoca pe Antoniu muribund într-un poem în Alexandria (desigur, o asemenea moarte sublimă din dragoste, evocată de narator, care se și grăbește să ne informeze că blănarul Cohen sigur nu are habar despre poemul cu pricina, e o oglindă a morții sentimentale a lui Darley). Ce mai lipsea? Ah, da. „Sirenele începură deodată să urle în port ca niște planete chinuite de dureri." (Durrell, 1983: 177). Alexandria se lamentează, la unison.

La finalul părții a treia, când Justine îi părăsește pe toți, părăsind Alexandria, ultimul paragraf, deloc surprinzător, reia

întocmai, în narațiunea aceluiași Darley: „În portul Alexandria, sirenele gem, se tânguie." (Durrell, 1983: 318), Durell perseverând, statornic, chiar și în partea a patra: „În noaptea de după plecarea Justinei, a fost o furtună neobișnuită, cu tunete și fulgere năpraznice." (Durrell, 1983: 322). Consecvența nu e doar de construcție repetitivă (și ușor supărătoare), ci și în privința decodificării morții erotice: pentru Darley sirenele Alexandriei sună așadar exclusiv pentru Justine, pentru moartea iubirii imaginate de el pentru Justine.

La o primă lectură, pur subiectivă și incompletă semantic, desigur, *Justine* pătimește, în continuare, printre altele, prin acea prea evidentă intelectualizare a personajelor din romanele anterioare ale lui Durrell; cu alte cuvinte, oricare personaje s-ar exprima, rămâne o ușor agasantă impresie de artificiozitate, de transparență facilă a vocii autorului pretutindeni, dincolo de evidentul merit al unui produs estetic altfel remarcabil, cel puțin. Durrell însuși pare a fi fost perfect conștient de riscul unei astfel de receptări, introducând un comentariu aparent pasabil (ne aflăm la o vânătoare de rațe și vorbește Capodistria) al volumului trei al trilogiei lui Pursewarden: „prezintă o serie de probleme spirituale ca pe niște banalități și le ilustrează cu ajutorul eroilor lui." (Durrell, 1983: 307).

Referințe :

Alexandre-Garner, C. (1985). *Le Quatuor D'Alexandrie, Fragmentation Et Écriture : Étude Sur Lámour, La Femme Et L'Écriture Dans Le Roman De Lawrence Durrell*. Anglo-Saxon Language and Literature 136. New York: Peter Lang.

Clawson, J.M. (2016). *Durrell Re-read : Crossing the Liminal in Lawrence Durrell's Major Novels*. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson U P.

Cornu, M.-R. (1979). *La Dynamique Du Quatuor D'Alexandrie De Lawrence Durrell: Trois Études*. Montréal: Didier.

Durrell, L. (1983). *Justine*. Traducere de Catinca Ralea. București: Cartea Românească.

Friedman, A.W. (1970). *Lawrence Durrell and "The Alexandria Quartet": Art for Love's Sake*. Norman: U of Oklahoma P.

Kaczvinsky, D.P. ed. (2011). *Durrell and the City: Collected Essays on Place*. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson U P.

Pelletier, J. (1975). *Le Quatour D'Alexandrie De Lawrence Durrell. Lawrence Durrell's Alexandria Quartet*. Paris: Hachette.

Rashidi, L.S. (2005). *(Re)constructing Reality: Complexity in Lawrence*

Durrell's Alexandria Quartet. New York: Peter Lang.
Zahlan, A.R. (1988) City as Carnival: Narrative as Palimpsest: Lawrence Durrell's *The Alexandria Quartet*. In "he Journal of Narrative Technique". 18. 34–46.
Zahlan, A.R. Crossing the Border: Lawrence Durrell's Alexandrian Conversion to Post-Modernism. In "*South Atlantic Review*" 64. 4.
Zahlan, A.R. (1986). The Destruction of the Imperial Self in Lawrence Durrell's *The Alexandria Quartet*. *Self and Other.* In "Perspectives on Contemporary Literature" XII. University Press of Kentucky. 3–12.

≈≈

Lucian Vasile BÂGIU is a lecturer in Romanian language and literature at *1 Decembrie 1918* University of Alba Iulia, and has been the journal manager of the Swedish Journal of Romanian Studies, Centre for Languages and Literature, Lund University, since October 2016. He received a Ph.D. in Philology, magna cum laude, in 2006 from Babes-Bolyai University, Cluj-Napoca. He became a member of the Romanian Writers' Union in the same year. He has also occupied the position of lecturer of Romanian language at the Norwegian University of Science and Technology in Trondheim (2008-2011), Charles University in Prague (2012-2013), Lund University (2014-2017), and of tenured Senior Lecturer in Romanian Studies at Lund University (2020-2022). He is the author of several books on literary criticism, fiction, and language. Relevant publications include the following: *Romania at Lund University*, edited by Lucian Vasile Bâgiu, Aeternitas, 2019; *Receptarea textului scris și oral. Manual de limba română pentru studenții străini/ Understanding Written and Oral Texts. A textbook on the Romanian language for international students*, Aeternitas, 2018; *Introduction in the Study of Romanian Language. A textbook for foreign students*, Aeternitas, 2018; *Despre Sebastian, Sorescu, Dosoftei, Derrida și limba română/ On Sebastian, Sorescu, Dosoftei, Derrida and the Romanian language* (TipoMoldova, 2016, award for monograph ex aequo, Romanian Writers' Union, Alba-Hunedoara branch); *Lucian Blaga și teatrul. Eseu despre absolutul estetic/ Lucian Blaga and the Theater. An Essay on the Absolute Aesthetic* (TipoMoldova, 2014, award for essay, Romanian Writers' Union, Alba-Hunedoara branch); *Valeriu Anania. Scriitorul/ Valeriu Anania. The Writer* (Limes, 2006, award for criticism and literary history, Romanian Writers' Union, Alba-Hunedoara branch); *Sânziana în Lumea Poveștilor/ Sânziana in the World of Fairy-Tales* (TipoMoldova, 2015); *Bestiar. Salată orientală cu universitari închipuiţi/ Bestiary. Oriental Salad with self-conceited Academics* (Cartea Românească, 2008).

DIDACTIC DIMENSIONS IN ROMANIAN FOLK AND FAIRY TALES

Alexandra COSTEA (PASCU)
1 Decembrie 1918 University of Alba Iulia

Abstract:
The article briefly presents directions in the interpretation of folk tales and their connection to fairy tales as part of building (national) culture. The article's focus is on the didactic function of both folk and fairy tales. Therefore, two comparisons show the similar function for both category of tales. A first comparison is for the category of fantastic tales, between the folk tale, "Voinicul florilor", collected by I. Gr. Sbiera, and the fairy tale "Făt frumos din lacrimă", by Mihai Eminescu. In the short-story-like tale category, the comparison is between the folk tale Stan Pățitul, collected by Ion Pop Reteganul, and the fairy tale "Dănilă Prepeleac", by Ion Creangă.
Keywords: folk tales; fairy tales; canons; didactic value.

Until not long ago, folklore was considered the effect of the mythic imagination, archetypal, timeless, and even representing the traits of a people's constant character - for example, *Stimmen der Völker in Liedern* (1778-1779) by J. G. Von Herder. For Herder, people are not objective about their tradition because they are "traditional", yet the "modern" nation-state appropriates the product of their aesthetic endeavours for unification around a single principle. He argued that oral poetry was the highest expression of the people's character. Folk songs also embody a nation's beliefs, feelings, perceptions, and collective strengths. (Cocchiara 1971: 176-177)

The usual argument, religious discourse cannot be part of nationalism. Thus, people who later developed Herder's notion of the popular for nationalist purposes in Europe focused more on language as a secular and aesthetic vehicle for propagating a national ideology that glorified an essential ontological core based on ethnolinguistic identity.

On the contrary, recent folkloric studies highlight its historicity, the connection between the emergence of genres,

their ideological agenda, and the distribution of texts in contemporaneity. The list of examples includes such a distinguished scholar as Jack Zipes (*Fairy Tales and the Art of Subversion: The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*, 1983). Jack Zipes believes that the Countess d'Aulnoy invented the genre of the fairy tale, the author of stories (Les Contes des Fées, 1697) very close to the fairy tales that circulated orally, who coined the term (*contes de fées*) and was the first collector of folklore. Zipes sees in her fairy tales, as in those signed by her compatriot, Charles Perrault, an attempt to reform relations in the patriarchal family, to emancipate women and children in line with the other efforts to create a more democratic society that led to the outbreak the French Revolution a century later.

Jack Zipes shows in one of his interviews that not all famous creation is meant to cross the barrier of time into the collective consciousness, in the form of memes, by memes being understood as an element of a culture or a behavioural system that passes from an individual to another by imitation or other non-genetic means:

> "What is important to bear in mind is that not all folk and fairy tales are memetic. Only particular tales that are involved in evolutionary civilizing processes are significant and stick. Therefore, much of my work, even before I was familiar with memetics, has dealt with grounding the history of tales, that is, studying their origins, development, and causes in all the strains of a particular tale type. I have continued to do this in all of my theoretical books up to this day, and though there are faults in the analyses of many social scientists concerning memetics, there are now a few hundred or more books and essays that take memetics seriously and may one-day offer proof that memes do exist in various forms" (Marshall, 2022: para11).

In his work, *The Mess Inside: Narrative, Emotions and Mind*, Peter Goldie shows:

> "There is a familiar distinction between a narrative as a product, and a narrative as a process. The product is the

> content of what is narrated—the story that is told. (...)The process sense of narrative is the process, the activity, of producing a particular narrative, whether for the first time or not. It is this sense we have in mind. (...) Sometimes we also speak of a narrative in a third sense, as a particular text". (Goldie, 2012:2)

The former includes anything with a narrative structure, the story being told, while a specific human activity produces the narrative structure. Paul Ricoeur considers this narrative structure resulting from developing an understanding for readers and viewers. The French philosopher states that literary genres develop a kind of understanding in readers and viewers. This is a way of understanding reality close to morality's wisdom, designated as narrative intelligence.

Stories and fairy tales, as part of the collective memory of the popular, create an imaginary shared by the same group members, starting in childhood. Fairy tale narratives feed individuals with a sense of life experience. In addition, these narratives contribute to the imposition of a social canon in the collective imaginary. As a result, people learn how to think, feel, and behave in specific social situations.

Mark Turner defines narrative imagination as understanding a complex of objects, events, and actors as organized by our knowledge of the story. This is the fundamental tool of thought. To understand reality and each other, human minds combine stories with projection; one story is projected onto another. In his view, the intricate combination of story and projection is the essence of the parable and the central principle of our experience and knowledge. (Leersen, 2006:571)

Folklore studies contribute to culture and its "cultivation", as noted by Joep Leersen, who constructs a culture matrix represented below.

		Types of cultivation		
		Salvage	productivity	propagation
Cultural fields	language	language description	language translations	language activism, language planning

	discourse	text editions	translations, literature, history, criticism	education, festivals, commemorations
	material culture	archaeography	Monuments protection, musealisation, architecture	dedicatory investment of public space
	practices performed	folklore studies	Folklore revival, national music, rustic literature	folk pageantry

Table 1: Culture and its Cultivation
Source: Leersen, *Nationalism and the cultivation of culture* (2006)

Fairy tales are shared to entertain, educate people, and protect culture in every society. They are considered valuable for both national and universal cultures.

Fairy tales reflect people's hopes and aspirations, justice and injustice, life and death, hard work and laziness, imagination, and aesthetic ideas. The nature of the events in the fairy tale and the structure of the images is very simple. Depending on the nature of the subject matter and the era in which it appeared, fairy tales can be divided into animal tales, fantastic or extraordinary, and fairy tales from real life. The fairy tale is based on life experience, national identity, traditions, customs, and psychology.

The folk tale has an essential meaning in cultural manifestations and global society. Originating in archaic human communities, it has been passed down from generation to generation and functions as a connection between the past and the present.

Vladimir Propp is one of the first researchers to provide the necessary documentation and features for the genre, arguing that the folktale is constructed by certain character functions, which build specific narrative patterns - the folktale pattern focuses on the hero's initial journey to restore the original bliss that was disturbed. In his quest, he encounters antagonistic forces, magical agents, trials and metamorphosis to restore the peace of the original situation. On the other hand, the cult fairy tale has the same structure. In addition, however,

it has an author identifiable in the historical setting and expands the universe of the story, with unique ideas and views of the author, to literature.

In this regard, one finds a so-called universal model of the folk tale, elements that can be found in the world's stories and transcend time and space. We find similar stories in isolated communities of different countries, events, or actions, just like those in the core culture. This model, repeated in cult fairy tales, also carries a didactic or educational cultural function that we want to highlight further by analysing four fairy tales, two from folk tales and two from fairy tales.

In the category of fantastic, I chose a folk tale, *Voinicul florilor*, collected by I. Gr. Sbiera, and a fairy tale, *Făt frumos din lacrimă*, by Mihai Eminescu. In the short-story tale category, I chose the folk tale *Stan Pățitul*, collected by Ion Pop Reteganul, and the fairy tale *Dănilă Prepeleac*, by Ion Creangă. I will compare the tales using the grid in the table below.

	Fantastic tale	**Short story tale**
Dominant character	Fantastic (+mythological)	Realistic
		Comical Demonstrative
Localisation	No	No/ yes
Situational character	Yes	Yes
Function	FORMATION (afectivă, etică, estetică) INFORMATIVĂ (cognitivă, inițiatică, identitară)	INFORMATION (cognitivă, inițiatică, identitară) FORMATIVĂ (afectivă, etică, estetică)
Dimension	Educational Didactic	Educational Didactic

The first comparison includes the fantastic tales named above. *Voinicul florilor*, collected by I. Gr. Sbierea takes its title

not from the main character but from the character who helps the main character in his initiatory journey, assuming the banishment from his father's court for the release of a master bird, *Voinicul florilor*. Banished alongside an evil and envious servant, the emperor's child cleverly foils the servant's plans to kill him. The child gives up his material possessions and high social position to save his life. Regaining his social position, the boy once again runs into the machinations of the argot and the credulity of a second emperor after his father, who does not discern in communication with those of the socially intermediate classes the desire to aggrandize himself and do anything for this. Helped by the Guardian of the Flowers, the rescued master bird, the child successfully completes his initiatory course and fulfils his destiny.

The tale does not refer to a specific location of the events. Instead, the characters are named according to their most obvious function or quality. For example, the boy highlights his lack of initiation towards maturity. In addition, the fairy tale carries an ethical component showing that evil and scheming do not survive, and the reward for evil deeds is not delayed.

Făt-Frumos din Lacrimă by Mihai Eminescu places its narrative base in the folk tale, using predefined elements, but turns into a more elaborate construction. At the beginning of the story, we find aspects common to all folk tales, the so-called initial situation that establishes the setting of the plot, the time, the space and the characters: in ancient times, when the people of today were only the project of a distant future when God Himself was treading with His feet sacred the rocky deserts of the earth—in those old days there was a king. We can observe the usual formula for the beginning of fairy tales. The time and place are not clearly stated; it falls under the circumstances of once upon a time, in a great kingdom, set somewhere in a mythical and legendary context.

However, Eminescu tends to disrupt the traditional aspects of the folk tale. As Ioana Bot states, although we can identify the motifs attached to the folktale in the story, there are some anomalies in the structure following the victory of Făt-Frumos against the Forest Mother and the return to the kingdom of his sword brother. Usually, the folk tale was

supposed to end when the hero defeated the forces of evil, completed his evolution, and found a bride. However, the end of this narrative journey is only the beginning of a new one, as his godbrother lacks something, a bride this time, and once again asks the Fairchild to help him. However, the hero makes two initiations, one in confronting the Forest Mother, where he finds his bride, and the second in search of the Genar's daughter, to bring a bride to his godbrother.

Both the fairy tale collected by Sbiera and the one created by Eminescu has the same: the dominant character is fantastic, the place and time are not specified and belong to the times when fantastic creatures related to people, the initiatory path is present in both fairy tales, and the affective, ethical, also because the lesson of good conquering evil is present both throughout and at the end of the tale.

As far as short stories are concerned, the folk tale collected by Ion Pop Reteganul is named after the main character, Stan Pățitul, so named for his permanent involvement in unpleasant or crisis events, which he overcomes thanks to his intelligence and courage. The fairy tale created by Ion Creangă, following the model of folk tales, also bears the name of Dănilă Prepeleac, so named because the only thing he had accomplished was a stick that helped stack hay, called a *prepeleac*. Although there is no concrete indication regarding the space, the folk tale collected by Reteganul suggests the Transylvanian space through the presence of the German and Creangă's Moldavian one through his character's name. Furthermore, the situational character is present in both tales through the narrative sequences that show our hero in multiple crises that he does not overcome due to the behavioural and psychological strengths that he presents from the initial character descriptions. Initiation, however, takes place in the end through decisive behaviour in the face of the obstacle, which reveals a latent intelligence, refused for use until then. Moreover, through the character's moral exhortation to overcome his condition, there is an educational function.

We observe from the two comparisons that fantastical and short story-like fairy tales have an educational function, regardless of whether we are discussing a folk tale collected and brought to the reader through print or a fairy tale created on

the model of folk ones. From the point of view of the educational dimension, we can say that the border between folk and fairy tale is erased and especially that folk literature proves to be a cultural element that transcends generations and inspires the cult literary creation with which it is twinned in the components that it conveys their identity, affectivity and initiative.

References:

Anderson, B., O'Gorman, R. (1991). Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. London & New York: Verso.

Bot, I. (2012). *Eminescu explicat fratelui meu*/ Eminescu explained to my brother. București: Art.

Eminescu, M. (1981). *Fragmentarium*, București, Editura Științifică și Enciclopedică.

Goldie, P. (2012). *The Mess Inside: Narrative, Emotions and Mind*. Oxford: Oxford University Press.

Leersen, J. (2006). Nationalism and the cultivation of culture. Nations and Nationalism 12 (4), 571.

Marshall, R, *Jake Zipes and the many subversions of the fairytal*e. Retrieved 02.07.2022 from https://www.3-16am.co.uk/articles/jack-zipes-and-the-many-subversions-of-the-fairytale.

Turner, M. (1996). *The Literary Mind: The Origins of Thought and Language*. Oxford: Oxford University Press.

Wood, D. (1991). *On Paul Ricoeur: Narrative and Interpretation*, London: Routledge.

≈≈

Alexandra COSTEA (PASCU) is a PhD student at "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia, developing a thesis on the theme Ion Pop Reteganul in the Context of 19th Century Folkloristics: Poetics and Politics. She is also a Romanian and English language and literature teacher and a member of the Speculum Centre for the Study of Imaginary, *1 Decembrie 1918* University of Alba Iulia.

NOUVELLES FIGURATIONS DU MOI

NEW REPESENTATIONS OF THE SELF

Corina BOZEDEAN
Universitatea de Medicină, Farmacie, Științe și Tehnologie
George Emil Palade, Târgu-Mureș

Email: corinadambean@yahoo.fr

Abstract:
In an ambitious and bold study, Andrei Lazar re-evaluates the relation among literature, photography and cinema in the particular case of autobiography and discusses about theoretical and generic delimitations attached to it.
Keywords: autobiography; autofiction; self representation; photography; film.

Issu d'une thèse de doctorat, le livre d'Andrei Lazar *L'Autobiographie entre le texte et l'image* (Casa Cărții de Știință, 2021) se propose d'interroger l'autobiographie dans une perspective générique nouvelle, celle de son rapport aux différents espaces d'expression de soi, complémentaires à l'écriture, dont la photographie et le cinéma. Des espaces qui, « à la différence du langage, […] manifestent, au moins en apparence, une certaine résistance à l'interprétation, en raison de la nature mécanique de leur production » (p. 44). Les hypothèses critiques et le paradigme de cette recherche seront d'ailleurs confirmés et renforcés par les dernières études sur le sujet, parues après la soutenance de sa thèse, auxquelles Andrei Lazar renvoie dès le « Mot de l'auteur ». La démarche s'appuie sur un vaste corpus, appartenant à différents champs disciplinaires et à des écrivains qui couvrent l'intervalle 1964-2002. Très différents les uns des autres, ils sont mondialement reconnus (Jean Peul Sartre, Marguerite Yourcenar, Roland Barthes, Jacques Derrida, Hervé Guibert), mais n'ont pas fait jusqu'ici l'objet d'études dans cette configuration.

Structuré en trois parties, le livre synthétise d'abord, dans « L'autobiographie au miroir de la théorie. Rhétorique de l'objectivité » les approches contemporaines d'un genre né à partir de la théorie de Philippe Lejeune. Dans cette partie, Andrei Lazar fait également certaines délimitations conceptuelles afin d'étudier les mécanismes du transfert de l'autobiographie vers l'espace médiatique. D'ailleurs, une armature théorique et conceptuelle très rigoureuse, propre à l'analyse littéraire, photographique ou filmique, accompagne constamment toute cette étude, dans un souci de progression logique et d'authenticité.

La deuxième partie du volume, « Postures et impostures autoréflexives. Poétique de la subjectivité », est consacrée à l'analyse transmédiatique du corpus d'œuvres littéraires, photographiques et filmiques. Dans la diffusion d'une image de soi, on constate que « l'écrivain s'efforce de garder une cohérence iconographique et discursive lors des nombreuses présences dans la sphère publique » (p. 98), sans rejeter la page en faveur des autres formes de récit médiatique autoréférentiel. L'effet des médias sera différent chez chaque auteur étudié. Dans le cas de Sartre, premier écrivain qui essaie un déplacement de l'œuvre littéraire vers les médias, comme l'observe l'auteur, « la posture filmique ne produira les effets littéraires qu'il avait obtenus par *Les Mots* et sera moins susceptible de se prêter à des interprétations multiples » (p. 166). Chez Marguerite Yourcenar, l'auteur constate que « les photos de la petite Marguerite, exemptes de [la] dimension réflexive, sont toujours le terrain d'expérimentation du clivage entre les deux formes de la première personne « moi » et « je » entre lesquelles s'interpose, forme suprême du dessaisissement de soi, « elle » (p. 196). L'image photographique s'avère donc un facteur capable de distorsionner la subjectivité, tout comme l'autre « versant visuel », les interviews, transforment le « moi » en figure absente.

Barthes et Derrida, évoluent dans un contexte historique qui touche à l'unité du sujet, un sujet qui essaie de trouver une nouvelle unité à travers l'écriture et les autres formes d'expression de soi. Par exemple, dans *Roland Barthes par Roland Barthes* « le vrai jeu du 'je' s'instaure entre l'image et le texte » (p. 242), mais la poétique visuelle passe également par des références cinématographiques. Pour sa part, Derrida ne place pas l'autobiographie au cœur de ses préoccupations, mais les

questionnements sur le moi et les autres traversent en subsidiaire sa méthode philosophique, comme on peut le lire, par exemple, dans cet acte de mémoire qu'est *Circonfession*. Toutefois, l'autobiographie n'est pas synonyme de la transparence, mais s'avère, « une (de)figuration du 'moi' » (p. 289). La confession devient à la fin des années 80 un des topoï de sa pensée, une diffraction incessante des images de soi.

Agent d'une pratique artistique plurielle, en réponse au Sida et à la dégradation physique et psychologique provoquée par cette maladie, Hervé Guibert transforme son corps en matière textuelle, photographique et filmique. En jetant des passerelles entre les arts, dans un réseau complexe et protéiforme de représentations, Guibert s'approprie la souffrance d'une manière esthétique.

La troisième partie du livre d'Andrei Lazar met en relief le devenir intermédial du discours autobiographique et propose l'analyse de trois œuvres filmiques : *Sartre par lui-même*, *Derrida* et *La Pudeur ou l'impudeur*. Ce qu'on doit retenir à propos de ce passage de la page à l'écran, c'est qu'il « ne se produit pas de manière abrupte » (p. 373), comme l'observe l'auteur, mais par étapes. Tout un réseau de correspondances se tisse entre les différentes formes du récit autobiographique, saisi sous son aspect intermédial et une série d'identités multiples ressortent de cette diffraction des représentations.

En mettant à profit ces espaces d'autofiguration, à savoir la photographie, la vidéo ou le cinéma, la posture littéraire s'en trouve modifiée ; le texte « portera pour toujours la trace d'un visage, le mouvement évanescent d'un geste et la mobilité d'un regard » (p. 438). C'est la conclusion à laquelle parvient ce travail inédit, qui a aussi le mérite d'apporter de nouveaux outils critiques pour l'étude des supports artistiques susceptibles de contribuer à l'agencement d'une identité. Parmi les nouvelles pistes de réflexion ouvertes en la matière, la migration de la figuration de soi vers l'espace numérique serait la plus immédiate à aborder.

Références :

Lazar, A. (2021). *L'autobiographie entre le texte et l'image*. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință.

≈≈

Corina BOZEDEAN is an Associate Professor at the UMFST of Tîrgu-Mureş, where she presently teaches translation studies, literary translation ant literature in French and Italian. She single-authored two books *(Henry Bauchau, une poétique du minéral*, Paris, Honoré Champion, 2017 and *Exerciţii şi reflecţii traductive*, Tîrgu Mureş, University Press, 2021), and co-authored various collective works. She published articles in specialized magazines from Romania and abroad. Corina Bozedean is also the translator of several works from/into French and Italian.