

SCURT DEMERS COMPARATIV ASUPRA FIGURII FEMININE ÎN DRAMATURGIA LUI LUCIAN BLAGA ȘI VALERIU ANANIA¹

A BRIEF COMPARATIVE APPROACH ON THE FEMALE FIGURE IN THE DRAMATURGY OF LUCIAN BLAGA AND VALERIU ANANIA

Raluca-Denisa NICOARĂ

Colegiul Național „Aurel Vlaicu” Orăștie
Aurel Vlaicu National College, Orăștie

E-mail: ralucanicoaraz000@yahoo.com

Abstract:

The aim of this paper is to explore, from a comparative mytho-symbolic perspective, the ways in which the feminine figure is configured in the dramatic texts of Lucian Blaga and Valeriu Anania. The foundation of this approach lies in the classical symbolic opposition between angel and demon, as it highlights two distinct yet complementary faces of femininity: the angelic woman, a variation of the Eternal Feminine, and the demonic woman, perpetually dark, whose erotic fascination spills into the realm of destructive lunar power, reminiscent of malevolent mermaids.

¹ Article History: Received: 31.07.2024. Revised: 15.09.2024. Accepted: 17.09.2024. Published: 15.11.2024. Distributed under the terms and conditions of the [Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). Citation: Nicoară, R.D. (2024). SCURT DEMERS COMPARATIV ASUPRA FIGURII FEMININE ÎN DRAMATURGIA LUI LUCIAN BLAGA ȘI VALERIU ANANIA. *Incursiuni în imaginar* 15. *Magical Realism in Literature*. Vol. 15. Nr. 2. pp. 282-297, <https://doi.org/10.29302/InImag.2024.15.2.11>

No funding was received either for the research presented in the article or for the creation of the article

In this regard, the angelic figure of femininity will inevitably be associated with Mira from Lucian Blaga's dramatic text Master Manole (1927). As an archetypal variation of the saviour woman, Mira, through her own death, manages to fulfil the creative destiny of the man, while also facilitating the re-signification of all existence by transforming the profane space into a sacred one once with the raising of the monastery in which she is embedded. In contrast, Iovanca from Valeriu Anania's dramatic poem Master Manole (1968) embodies the demonic face of femininity. Resembling the mermaids who disturb a man's peace, Iovanca succeeds in destabilizing the existence of the devout painter Safrin, becoming a death-bringing temptation. At the same time, the paper will also focus on Simina, the young wife whom Iovanca manages to inoculate, in the spirit of a Mephistophelian reminiscence, a sense of rebellion. This transformation will symbolically turn her into one of the "demonic women" which Manole believes demolish the walls of the monastery during the night.

Keywords: Lucian Blaga; Valeriu Anania; female characters; angel; demon.

Cuvinte cheie: Lucian Blaga; Valeriu Anania; personaje feminine; înger; demon.

Preliminarii

În studiul *Îngeri, demoni și muieri. O istorie a personajului feminin în literatura română*, Sultana Craia accentuează importanța personajului feminin la nivelul majorității creațiilor din literatura română. Schițând un demers analitico-interpretativ cu implicații simbolice adânci, Sultana Craia urmărește câteva dintre modalitățile de configurare a personajului feminin la nivelul literaturii române prin încadrarea acestuia în două serii distincte: *seria fastă*, „protectoare, generoasă, inspirând sentimentul securității și al luminozității” (Craia, 1999, p. 133), specifică

femeii-înger, și *seria nefastă*, „sursă de neliniște, îndoială, dezamăgire, obsesie, disconfort, suferință, distrugere” (Craia, 1999, p. 133), asociată *femeii-demon*. Prin raportare la lucrarea de față, această clasificare reprezintă un punct nodal în procesul de reprezentare mitico-identitară a personajelor feminine care animă imaginariile dramatice din operele lui Lucian Blaga și Valeriu Anania: pe de o parte, Mira din drama *Meșterul Manole* (1927), și pe de altă parte, Simina și Iovanca din poemul dramatic *Meșterul Manole* (1968).

În esență, personajul feminin ajunge să reprezinte o realitate simbolică absolută, variațiunile acestuia sugerând, în fapt, diversele fețe ale Marii Zeițe, *magna mater*, născătoare, orânduitoare și, totodată, distrugătoare a Cosmosului. Astfel, în ceea ce privește relația sa cu personajul masculin, femeia, concretizare pluridimensională a *eternului feminin*, poate fi percepută atât ca o cale spre *desăvârșirea sinelui*, cât și ca un mijloc prin care se produce decăderea, *moartea spirituală*. În eseu *Arta de a muri*, Mircea Eliade discută îndeaproape despre diversele funcții ale principiului feminin, printre care *fertilitatea*, *nașterea* și *devenirea*: „Magna mater a avut rolul formulei care unifica. Unifica nu numai Cosmosul, arătând că există relații directe cauzate între niveluri cosmice atât de diferite: Lună, Ape, Femeie, Pământ, Moarte, Viață.” (Eliade, 1993, p. 158). În acest punct, nu ne rămâne decât să ne centrăm atenția asupra modalităților în care cele trei personaje feminine, Mira, Simina și Iovanca, ajung să întruchipeze diverse fețe ale Marii Zeițe, pentru ca în final să putem accentua esențialitatea rolului acestora la nivelul întregului imaginar mitic.

Mira – variațiune arhetipală a eternului feminin

„Omul are facultatea de a muri, înscrisă în destinul său, în specificitatea sa. (...) Omul-în-slujbă-athanatică, iată o descriere a rostului existenței.” (Petraș, 2006, p.113). Citatul evocat din studiul Irinei Petraș, *Despre feminitate, moarte și alte eternități*, este sugestiv pentru ilustrarea modalităților prin care Mira ajunge să oglindească un pilon esențial în procesul de împlinire a vocației daimonice a creatorului, totul rezumându-se, în fapt, la moartea personajului feminin, la jertfirea sa în zidurile mănăstirii. În *Dicționarul personajelor din teatrul lui Lucian Blaga*, demersurile de interpretare critică și de portretizare mito-simbolică a Mirei converg înspre ideea că, prin moartea sa rituală, personajul întruchipează, fără echivoc, o ipostază a eternului feminin, a *femeii mântuitoare*: „Fapta femeii mântuitoare constă în a lumina conștiința tulburată a bărbatului, de a conduce la punctul de ruptură eliberatoare sau mântuitoare.” (Cubleșan, 2005, p.252). Pe aceeași linie se situează și Eugen Todoran, care, punând alături imaginea femeii și pe cea a bisericii, tinde să vadă în Mira o cale de izbăvire a bărbatului aflat sub demonia vocației creatoare, moartea neînsemnând altceva decât un mijloc de redempțiune, de renaștere spirituală. Astfel, Mira, în ipostaza simbolică de „mireasă a morții”² (Todoran, 1985, p.113). reface ordinea tulburată a existenței, demonstrând că „(...) în dialectica naturii, după cum sămânța nu rodește în pământ decât distrugându-se, vieții nu i se poate asigura devenirea decât într-o coincidență a nașterii și a morții în continua desfășurare a existenței.” (Todoran, 1985, p. 112).

Având în vedere aceste idei, se înțelege de la sine că, trecută prin filtrul dihotomiei conturate de Sultana Craia, Mira este una dintre acele expresii ideale ale *femeii-înger*, care „tace și zâmbește, într-o pasivitate de icoană” (Craia, 1999, p. 29). Prin raportare la drama lui Blaga, suntem de părere că această *pasivitate de icoană* care reprezintă, în fond, un atribut simbolic al Mirei, rezidă din imposibilitatea femeii de a se sustrage destinului, aceluși *fatum* inconștient, acceptând, în cele din urmă, cu o inocență angelică și cu o resemnare instinctivă, propria moarte prin jertfirea sa în zidurile mănăstirii sub formă de *joc*:

(...) liniștește-te, Mira. Tu ai venit să scapi un om de la moarte... astfel sufletul tău se vădește cel mai curat. (...) Te potrivești în ceruri și te-ai potrivit printre noi, oameni de glumă rea. Mira, ce să-ți mai spun? De-atâtea ori ai fost căprioara neagră când suiai drumul la noi. De-atâtea ori ai fost izvor de munte, când coborai de la noi. Acum ești încă o dată: nici căprioară, nici izvor, ci *altar*. Altar viu între blestemul ce ne-a prigonit și jurământul cu care l-am învins. (Blaga, 2008, p. 202).

De remarcat este și modul în care Blaga alege să ilustreze acest imaginar al înălțării mănăstirii prin jertfirea Mirei, prin transformarea ei în altar. Gestul creator primește valențe ludice, Manole promițându-i soției sale că totul este numai *un joc de-a moartea*:

Când ne-am întâlnit cu stângăcie întâi, am fost aproape numai copii și-am început în neștire să ne jucăm de-a viața. Acum tot așa ne vom juca de-a moartea. Atunci te-am culcat în iarbă, acum te voi culca în zid. Va trebui tot timpul să

zâmbești, și chiar de va fi rece zidul, să te silești să glumești. Să pară în adevăr că moartea e un joc. Căci vezi, blestemul de care vorbirăm, îl învingem c-un joc (Blaga, 2008, p. 204-205).

Consecința acestui *joc* prin intermediul căruia întreaga existență este redusă la statutul tragic de *ludus globi* este ilustrată prin tranziția ontică suferită de Mira odată cu zidirea ei, întrucât are loc o preschimbare fundamentală de condiție a făpturii care își pierde trupul de carne pentru unul de piatră: „«Însuflețirea» unei clădiri [a se citi cu accepțiunea de *lume*] prin jertfirea unei ființe presupune, însă, trecerea sufletului acelei ființe din corpul său de carne în corpul de piatră al clădirii” (Eliade, 1992, p. 111).

Revenind la studiul Eliade, *Arta de a muri*, putem vedea în moartea sacrificială a Mirei ceea ce ar putea constitui un adevărat *symbolism al morții inițiatice*. Mister ultim al existenței, revelat în chip tragic prin jertfirea Mirei, evenimentul thanatic din drama lui Blaga vine în întâmpinarea ideii că „(...) fiecare aventură inițiatcă de acest tip se termină întotdeauna prin a crea ceva, prin a fonda ceva, o lume sau un mod de a fi.” (Eliade, 1993, p. 243). În actul I, îl surprindem pe Manole identificând-o pe Mira cu un principiu cosmic, replica personajului masculin conținând, în chip inconștient, o dimensiune fatidică în legătură cu moartea soției sale, motiv pentru care funcționează în spiritul unei puneri simbolice în abis:

Frică, Mira. Frică de drumul pe care mă găsesc.
Că nu știu unde sunt și unde mă duce. Și nu știu
dacă suie sau coboară. Și nu știu dacă m-apropiu
sau mă îndepărtez. Ce bine că ești aici! *Tu
început și sfârșit, tu totul.* (Blaga, 2008, p. 154).

Nu doar în timpul vieții, ci chiar și după moarte, Mira continuă să lumineze întreaga existență prin puritatea sa angelică:

Lasă-mă, Mira. Lasă-mă. Ce vrei? Nu, nu! Voi ridica iarăși brațele! Voi îndârji înălțimile! Blestemat să fie – blestemat! *Mira, tu ești lumina omului!* Nu, nu! Mira – de ce? Umilit de fiecare piatră, care știe cum trebuie în lume să stea, umilit de fiecare copac care-și înalță menirea, fără de tine m-aș... (Blaga, 2008, p. 156).

Sub imperiul luminii candidе simbolizate prin personajul feminin va începe și ultima încercare de înălțare a bisericii: „Zidari, ați auzit? Încruntarea s-a sfârșit. *De acum începe partea luminei.* Închipuiți-vă copii, cu treizeci de ani înapoi, închipuiți-vă în trecut, când clădeți biserici din nisip! Luați unele, pregătiți țărâna și tot ce e de pregătit!” (Blaga, 2008, p. 205). Amintind de lumina genezică, este de la sine înțeles că de data aceasta, prin Mira, biserica va putea fi înălțată și, totodată, *însuflețită*.

Prin funcționalitatea sa regeneratoare și reintegratoare, moartea aruncă asupra Mirei o lumină mitică, mișcare prin intermediul căreia se demască o variațiune a eternului feminin și un chip al Marii Zeițe, văzută ca *mutter erde*, principiu al teluricului, al contopirii mistice cu organicul existenței. Nu doar scena zidirii, ci și aceea a dansului pe spatele lui Găman învederează această teză interpretativă asupra Mirei văzută ca *zeiță a pământului*. Pe lângă candoarea, inocența și spiritul ludic – cu alte cuvinte, natura angelică a Mirei –, putem intui în construcția personajului feminin și o dimensiune demonică, rezultată prin dramatizarea unei predilecții spre un dionisism stihial care grăbește, în fapt, și

consumarea energiei daimonice în care este învăluită ființa inconștientă a lui Manole. Unul dintre criticii dramei lui Blaga, care și-a centrat atenția asupra implicațiilor simbolice ale jocului Mirei pe spatele lui Găman, este Dan C. Mihăilescu: pentru acesta, scena dansului amintește, în mod absolut, de „un joc de exorcizare a pământului, ipostaziat în urieșenia însonnurată a lui Găman, jocul eliberator de energii și ritualic-homeopat” (Mihăilescu, 1984, p. 99). Prăbușită în extazul ritualic al dansului, Mira rostește: „Scutură-te, Gămane, voinicește ca zmeii tărâmului celuilalt, încă o dată – așa – scutură-te! Tu ești pământul marele, eu sunt biserica – jucăria puterilor!” (Blaga, 2008, p. 158). Adresându-i-se lui Găman în această scenă, Mira reiterează, în fapt, arhetipul Marii Zeițe, porunca dată bătrânului zmeu de a se scutura nefiind altceva decât o replică simbolică a poruncii date pământului de Zeiță pentru a se trezi la viață din adâncuri.

Simina și Iovanca – de la femeia-înger la femeia-demon

Spre deosebire de personajul feminin din drama blagiană, la Valeriu Anania, femeia tinde să întruchipeze, într-o mare măsură, cealaltă serie a feminității teoretizată de Sultana Craia, și anume *seria nefastă*, constituită în jurul *femeii-demon*, mereu „carnală, senzuală, întunecată; promițătoare de senzații extreme, de un erotism fascinant” (Craia, 1999, pp. 132-133). Bineînțeles, ideea este atașată în mod exclusiv figurii Iovancăi, cea care ajunge să concretizeze atracția erosului demonic pentru Safirin și a cărei întregă alcătuire identitară trimite la *femeia vampă*, parte din acea categorie a „frumoaselor aristocrate sau burgheze la care aspiră bărbații frustrați, femeile elegante și îndepărtate, orgolioase și distante, pe care nu le poți obține decât cu prețul vieții” (Craia, 1999, pp. 132-133).

Influența nefastă a femeii-demon nu se răsfrânge numai asupra bărbatului, ci, după cum vom putea observa, și asupra altor femei, aspect pe care îl putem asocia cu modul în care Iovanca va reuși să trezească în Simina sentimentul de revoltă împotriva înălțării mănăstirii.

Cuplul Simina – Iovanca poate fi interpretat și prin raportare la clasificarea propusă de Elena Zaharia-Filipaș în *Studii de literatură feminină*, pentru care antiteza dintre *femeia-înger și femeia-demon* este transfigurată în opoziția fundamentală dintre *femeia tradițională și femeia mondenă*. În acest sens, devine clar că Simina este cea care reiterează, mai ales la început, prototipul *femeii tradiționale*, „dependentă total de bărbat, casnică, gospodină, mamă” (Zaharia-Filipaș, 2004, pp. 157-158), în timp ce Iovanca, fără urmă de îndoială, este expresia *femeii mondene*, „dependentă material de bărbat, dar nesupusă spiritual, frumoasă, cochetă, frivolă, doamnă de lume, fără vocația maternității” (Zaharia-Filipaș, 2004, pp. 157-158): „Iovanca, știi, în țara ei sârbească/ Trei soți avu, iar Calapăr-jupânul/ E-al patrulea. Se spune că la sânul/ Mândreții ei căzură mulți boieri,/ Bogați și tineri, mistuind averi/ Și nume și vieți.../ Și-acum o nadă/ Întinde...” (Anania, 1968, p. 36).

Totodată, o altă grilă de interpretare mișos-simbolică, interesantă în viziunea noastră, este aceea centrată în jurul personajului feminin ca variațiune a zeiței Lunii, punctul de sprijin al acestui demers interpretativ fiind studiul lui Mary Esther Harding, *Misterele femeii: simboluri și ritualuri de inițiere de-a lungul timpului*. Ideea acestei asocieri pornește de la una dintre afirmațiile autoarei cu referire la puterea instinctului feminin de a se manifesta în spiritul unei emersiuni demonice a inconștientului, unul dintre cele mai relevante simboluri ale unei astfel de feminități periculoase fiind *sirena*:

O femeie de acest fel este, de fapt, simbolizată foarte bine de sirena, a cărei coadă de pește rece este realitatea întunecată și sinistră, care se ascunde în spatele naivității reprezentate de preocuparea ei constantă pentru aspectul fizic (Harding, 2022, p. 151).

În textul lui Anania, sirena este umanizată, însă numai *trupesc*, prin lipsa cozii, perindându-se obsedant prin spațiul viitoarei mănăstiri de la Curtea de Argeș sub chipul frumoasei Iovanca, nepoata lui Vodă și a Miliței, ctitoră a sfântului locaș: „Părinte,/ Roagă-te pentru zidirea ctitoriei mele sfinte,/ Roagă-te să fiu într-înșă chip de faptă cuvioasă/ Și să ard în frumusețea din pronaos!” (Anania, 1968, p. 32). Cu o abilitate demonică de a-i face pe bărbați să se îndrăgostească de ea, străbătută nu de fiorul iubirii, ci de acela al luării în posesie, Iovanca simbolizează dimensiunea distructivă a principiului feminin. Dorința imortalizării propriului chip în pronaosul mănăstirii este echivalentă cu atingerea unei stări de *hybris*, femeia dorind să detroneze, în acest mod, rolul Dumnezeului creștin căruia ar trebui, prin tradiție, să îi fie dedicat lăcașul sfânt: „În jindul meu,/ Năzuind să nărui sfântul, vreau să-l frâng pe Dumnezeu!” (Anania, 1968, p. 120). Harding afirmă că aceasta este întocmai trăsătura definitorie a femeii ca variațiune arhetipală a zeiței Lunii:

(...) ea joacă un rol propriu, trăsăturile ei nu le copiază pe cele ale vreunui zeu. Este străveche și eternă, Mama Zeului. Zeul care îi este asociat este fiul ei, pe care îl precedă în mod necesar. (...) Își poartă caracterul divin de una singură. (Harding, 2022, p. 156).

Și totuși, ne putem pune următoarea întrebare: de ce tocmai asocierea cu zeița Lunii? Printr-o imagine

plastică definită de o pronunțată expresivitate simbolică, autoarea studiului explică perspectiva mitică centrată asupra identificării femeii cu astrul selenar prin evocarea trăsăturilor *semilunii*:

(...) restul discului lunar este întunecat și, prin urmare, nu poate fi văzut. (...) Acest lucru ar putea fi interpretat ca și cum partea întunecată a naturii lunare a femeii ar trebui să rămână mereu ascunsă. *Nu doar că este întunecată prin natura ei, dar nu ar trebui nici să fie la vedere.* (Harding, 2022, p. 152).

În poemul dramatic al lui Anania, partea întunecată a femeii nu rămâne ascunsă, revărsându-se în chip demonic asupra celor care o înconjoară sub forma unei fascinații halucinante, obsedante, ce degenerază într-o ispită a trupescului. Astfel, îl vedem pe Safirin adresându-i-se Iovancăi:

Doamnă, fugi, fugi de cel rău/ Și zidește-ți
mănăstirea!... Mântuie-te cât e vreme!/ N-
asculta cum urlă iadul prin făptura ta, cum
geme/ Prin făptura mea cereasca-mpărăție!...
Arzi pe rug/ Și durează-ți ctitoria!... Acum știi,
știi de ce fug! (Anania, 1968, p. 101).

O perspectivă similară asupra Iovancăi, din punctul de vedere al naturii feminine distrugătoare, poate fi regăsită și la Adrian Bărbieru: „Într-un registru metafizic, femeia poartă înscris în ADN-ul ei datele Evei înainte ca aceasta să se transforme în ispită pentru Adam în Paradis, la care poate ajunge din nou numai prin jertfa totală, prin anularea trupului dorințelor sale.” (Bărbieru, 2023, p. 100). În mod cert, în acest punct devine relevantă simbolistica purificării spirituale a bărbatului prin exorcizarea artistică

a femeii, căci, așa cum am putut observa, singura cale pentru Safirin de a scăpa de sub demonia erosului este uciderea simbolică a Iovancăi în pronaosul mănăstirii: „Știi că ea/ Va fi-n pronaos ctitoră pe zid./ Acolo am s-o scriu și-am s-o ucid.” (Anania, 1968, p. 37)

Un alt aspect care punctează natura demonico-selenară a Iovancăi, raportându-ne în continuare la studiul lui Mary Esther Harding, este finalitatea pozitivă a inițierii bărbatului în tainele ascunse și apocaliptice ale Lunii. Astfel, cel tulburat de partea întunecată a lunii, replică simbolică a tulburării erotice pe care o suferă Safirin sub influența vampirică a Iovancăi, suferă, de fapt, un ritual de inițiere inconștientă, la finalul căruia își va redobândi demnitatea și echilibrul spiritual, desăvârșindu-se atât ca om, cât și sub ipostaza de *creator*: „Este și zeița tulburărilor și a activității creatoare, care se desfășoară în lumea interioară. Ea este răspunzătoare pentru stările de nebunie și, din perspectivă pozitivă, este dătătoare de viziune.” (Harding, 2022, p. 143). Așa cum se întâmplă și cu Safirin, care își împlinește chemarea artistică sub semnul tragic al pulsionilor erotice, bărbatul inițiat în templul Lunii dobândește o nouă identitate spirituală, cu mențiunea că „această nouă stare însă nu vine de la Logos, scriperea minții, sau de la intelect, ci din *inconștient*” (Harding, 2022, p. 272).

După cum am precizat și în partea de început a acestui subcapitol, influența negativă a femeii-demon se răsfrânge atât asupra lui Safirin, cât și asupra Siminei. În această ipostază, Iovanca reușește să întunece gândirea și trăirile interioare ale Siminei, pe care o face să se răzvrătească împotriva mănăstirii. Asemenea unei prezențe mefistofelice, Iovanca îi inoculează Siminei sentimentul adversității metafizice, jucându-se cu mintea tinerei soții:

Ce-i altar și ce-i femeie/ În gândirea lui? Ce-
număr socotit în zid și ce e/ Duh de dragoste la
pândă?... Tu, femeie, spune-mi cin' te-a/
Rânduie să fii iubită nu cu inima, cu mintea,
Înțelegi? Cu mintea! (Anania, 1968, p. 118).

Drept răspuns, ia naștere un luciferism erotic prin care Simina, asemenea, Iovancăi, va urmări dărâmarea altarului: „Și eu. Ca tine, urmăresc un gând barbar./ Un altar te lupți să birui, lupt să birui un altar./ Templu-n trup și templu-n piatră deopotrivă ne înfruntă/ Și ne vor îngenuncheate.” (Anania, 1968, p. 119). Cu alte cuvinte, *lumina feminității angelice* care învăluia ființa Mirei din drama lui Bлага este răsturnată și transformată în *întunericul feminității demonice* care acaparează ființa Iovancăi și, sub influența acesteia, și pe cea a Siminei. În viziunea lui Manole, intuiția feminității demonice este plasticizată sub forma credinței arhaice în *femeile strigoi* care nu îngăduie actul creației:

Hei, meșteri mari, zidari, pietrari, știți voi/ Ce
știu demult femeile strigoi?/ Că-n timp ce ele
visul ni-l adapă,/ Mândrețea lor în visul nos' se-
ngroapă,/ Și nu ne iartă, meșteri mari, nu
iartă.../ În zidul dărâmat, în bolta spartă,/ E
semnul crunt al răzbunării lor. (Anania, 1968, p.
143).

Cuprinsă de suferință și revoltată împotriva creației mult visate de Manole, Simina apare, într-adevăr, ca o concretizare a principiului feminin distructiv, contribuind la prăbușirea zidurilor proaspăt înălțate: „Frumoasă ești, dar nu mi-l iei! Ai vrea/ Să mi-l răpești, crezând că viața mea/ Nu-i mai de preț ca piatra măiestrită/ Știu că mi-l vrei, că-l ceri, ca o ispită/A cerului boltit pe veșnicii.” (Anania, 1968, p. 123).

Concluzii

În final, urmărind conturarea personajelor feminine din perspectiva opoziției simbolice *înger – demon*, am putut ilustra diferența fundamentală dintre cele două texte dramatice atunci când vine vorba de eroinele mitice ale acestora. La Blaga, Mira rămâne, fără urmă de îndoială, o variațiune arhetipală, cu adevărat exemplară, a *eternului feminin*, a femeii care provoacă transformarea spațiului dintr-unul profan într-unul sacru și care, totodată, aduce mântuirea bărbatului, a creatorului aflat sub demonia extatică a categoriilor abisale. De asemenea, am putut intui în personajul Mirei una dintre infinitele ipostaze ale Marii Zeițe, *magna mater*, mai ales din perspectiva simbolisticii stihialului și a morții ca experiență inițiativă, reintegratoare. În sens opus, la Anania, personajul feminin își pierde această valență simbolică angelică, luminoasă, devenind un demon, o variațiune a instinctului feminin ca formă de manifestare a puterii distrugătoare a Lunii. Definită prin partea sa întunecată, femeia este, într-o mare măsură, o piedică în calea înălțării spirituale a bărbatului, amintind de sirenele care tulbură și răstoarnă armonia principiului masculin în haos.

Referințe:

Anania, V. (1968). *Meșterul Manole. Cinci acte în versuri* [Master Manole. Five acts in verses]. București: Editura Pentru Literatură.

Blaga, L. (2008). *Meșterul Manole. Teatru* [Master Manole. Theater]. București: Editura AGORA.

Bărbieru, A. (2023). *Valeriu Anania. Studiu monografic* [Valeriu Anania. Monographic study]. București: Editura Pro Universitaria.

Craia, S. (1999). *Îngeri, demoni și muieri. O istorie a personajului feminin în literatura română* [Angels, demons and women. A history of the female character in Romanian literature]. București: Editura Univers Enciclopedic.

Cubleșan, C. (2005). *Dicționarul personajelor din teatrul lui Lucian Blaga* [The dictionary of characters from Lucian Blaga's theater]. Cluj Napoca: Editura Dacia.

Eliade, M. (1992). *Meșterul Manole. Studii de etnologie și mitologie* [Master Manole. Ethnology and mithology studies]. Iași: Editura Junimea.

Eliade, M. (1993). *Arta de a muri* [The art of dying]. Iași: Editura Moldova.

Harding, M. E. (2022). *Misterele femeii: Simboluri și ritualuri de inițiere de-a lungul timpurilor* [Woman's Mysteries: Ancient and Modern] (trad. George Arion). București: Editura Herald (lucrare originală publicată în 1971)

Mihăilescu, D. C. (1984). *Dramaturgia lui Lucian Blaga* [Lucian Blaga's dramaturgy]. Cluj Napoca: Editura Dacia.

Petraș, I. (2006). *Despre feminitate, moarte și alte eternități* [About femininity, death and other eternities]. București: Editura Ideea Europeană.

Todoran, E. (1985). *Lucian Blaga: Mitul dramatic* [Lucian Blaga: the dramatic myth]. Timișoara: Editura Facla.

Zaharia-Filipaș, E. (2004). *Studii de literatură feminină* [Women's literature studies]. București: Editura Paidea.

~~~~~  
**Raluca-Denisa NICOARĂ** graduated from the Faculty of Letters at *Babes-Bolyai* University in Cluj-Napoca in 2022, with a major in Romanian Language and Literature. In 2024, she completed a master's degree in *Romanian Literature and Culture in the European Context* at the Faculty of History, Letters, and Educational Sciences at *1 December 1918* University of Alba Iulia. She is currently a substitute teacher at *Aurel Vlaicu* National College in Orăștie, where she teaches Romanian Language and Literature. She is also a co-author of a textbook titled *Dramaturgi ai secolului XX: Manual universitar pentru seminar* [20th Century Playwrights. University Seminar Textbook], published in 2024 under the supervision of Lecturer Dr. Lucian Bâgiu.