

INCURSIUNI ÎN IMAGINAR 7

MIT, MUZICĂ, RITUAL. ABORDĂRI DIN PERSPECTIVA LITERATURII COMPARATE



Alba Iulia, 2016

ISSN: 2501-2169; ISSN-L: 2501-2169

E-ISSN: 2601-5137

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

INCURSIUNI ÎN IMAGINAR

Volumul 7

**MIT, MUZICĂ, RITUAL.
ABORDĂRI DIN PERSPECTIVA
LITERATURII COMPARATE**

Director de onoare:

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

Comitetul științific:

Madeea Axinciuc (Universitatea din București, Romania)

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

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

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

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

Sibusiso H. Madondo (University of South Africa)

Maria-Ana Tupan, (Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia)

Philippe Walter (Universitatea Stendhal, Grenoble 3)

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

Alba Iulia, 2016

Mit, muzică, ritual.
Abordări din perspectiva literaturii comparate

Coperta: Ștefan Balog, *Dragon* (tuș pe hîrtie, 40x50cm, 2016).

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

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

ISSN: 2501-2169
ISSN-L: 2501-2169
E-ISSN: 2601-5137

Centrul de Cercetare a Imaginarului Speculum:
<http://speculum.uab.ro>

INCURSIUNI ÎN IMAGINAR 7

Coordonator: Gabriela Chiciudean

Cuprins

Rodica Gabriela CHIRA, *Cuvânt înainte*/ 7

Mit, muzică, ritual. Abordări din perspectiva literaturii comparate

Alina BAKO: Muzicalitate narativă în romanul românesc/ 11

Cristina Raluca BARNA: Recreating Fairytale Context Through
The Imaginary/ 31

Gabriela CHICIUDEAN: Mitul Electrei în reprezentări
scenice /41

Petru Adrian DANCIU: Mitul enohian al îngerilor răi în viziunile
lui Herma / 67

Sonia ELVIREANU: Mitul lui Orfeu în lirica lui Marian
Drăghici/ 81

Liliana FLORIA (DANCIU): Între cântec și descântec.
Construcțiile magicului poetic. *În curte la Dionis*, de Mircea
Eliade/ 115

Alexandra GRUIAN: Furtul merelor de aur – de la Idun la

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

Sfânta Duminică/ 137

Aritina Raluca IANCU (MICU-OȚELEA): Simion LiŃtnicul –

Nevoia unui Centru/ 151

Ovidiu IVANCU: Mit, utopie, modernitate/ 169

Silviu MIHĂILĂ: Universuri (diz)armonice la Mihai Eminescu.

Viziuni exegetice comparatiste/ 179

Ioana Maria PAȘCA: Modalități de reprezentare a femininului la

Mariana Bojan/ 193

CUVÎNT ÎNAINTE

Asocierea dintre mit, ritual și muzică permite o mai bună înțelegere a mesajului pe care mitul trebuie să-l transmită unei comunități. Ritmul muzicii reușește adesea să creeze o atmosferă capabilă să-i ajute pe participanți să trăiască ritualul respectiv. Pe de altă parte, dacă ritualul ar fi „pus în scenă”, ar fi nevoie mai întâi să se invite un povestitor care să explice conținutul mitului în fața auditoriului astfel încât, după aceea, prin dezvoltarea ritualului însoțit de muzică, auditoriul să fie atras în comunicarea mitică. Acest proces ne permite să observăm asemănările și deosebirile din cadrul comunităților.

Sensul mitului poate fi interpretat diferit. Anne Holden Rønning îi evocă pe bună dreptate pe Bidermann și Scharfstein care sugerează că mitul este format din

„povestiri contradictorii care devin implicate unele într-altele precum firele unei țesături, prea întrețesute spre a putea fi rezumate în mod adecvat, și nesfârșite”¹,

pe Roland Barthes care vede în el „un sistem de comunicare”² și pe Bultman pentru care mitul reprezintă expresia „înțelegerii pe care ființa umană o are despre sine în lumea în care trăiește”³.

¹ Sh. Bidermann, B.-A. Scharfstein apud Anne Holden Rønning, *Some Reflection on Myth, History and Memory As Determinants of Narrative*, vol. 3, Observatori: Centre d'Estudis Australian, Australian Studies Centre, Universitat de Barcelona Coolabah, 2009, pp. 143-151, disponibil on-line pe <http://revistes.ub.edu/index.php/coolabah/article/view/15738/18851>

² R. Barthes apud Anne Holden Rønning, *op. cit.*, p. 143

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

Miturile sunt ficțiuni iar cei care le fac știu acest lucru. Altfel imaginația nu și-ar găsi locul în crearea lor iar ele nu s-ar putea deosebi ca idiom și situare de narațiunile literale. Cu alte cuvinte miturile explică lumea din jurul nostru într-o modalitate naratologică. Ele fie celebrează fie dezvăluie când sunt repovestite generațiilor următoare. Formele lor de manifestare și impactul asupra comunităților diferă de la o epocă la alta. Putem vorbi astfel despre mituri ale faptelor eroice, mituri ale creației, mituri ale potopului, mituri ale paradisului, despre mituri ale viitorului etc. Mitul este adesea folosit drept mesaj politic deghizat sau drept comentariu asupra lumii contemporane. El este conectat la o realitate deja familiară oamenilor. Mitul se constituie de asemenea în metamorfoză a unor teme care nu sunt limitate de granițe culturale sau istorice.

Abordarea face apel la interdisciplinaritate, la pluridisciplinaritate, iar lucrările se pot axa pe domenii precum folclorul, muzica tradițională sau clasică, literatura, știința-ficțiune, filosofia, religia, antropologia, istoria, studiile sociale etc.

Rodica Gabriela CHIRA

³ R. Bultman, apud Anne Holden Rønning, *op. cit.*, p. 143

Mit, muzică, ritual.
Abordări din perspectiva literaturii comparate

MIT, MUZICĂ, RITUAL.
ABORDĂRI DIN PERSPECTIVA
LITERATURII COMPARATE

Mit, muzică, ritual.
Abordări din perspectiva literaturii comparate

MUZICALITATE NARATIVĂ ÎN ROMANUL ROMÂNESC

Alina BAKO

Narrative Musicality in the Romanian Novel

The present research focuses on the embodiment of the relationship music-literature in the Romanian prose of the 20th century. Two fundamental directions are followed: the first is connected to the introduction of music in the literary text by various explanations related to the characters' options, while the second relates to the parallelism between the manner of construction of a literary text through the adoption of various compositions and methods of construction of musical scores. Literature becomes an imaginary of music providing innovative solutions.

Dumitru Tsepeneag introduces a formula adopted in music in the novel Vain is the Art of The Fugue. The text appears as a fugue, causing the number of repetitions to a disharmonic musicality. Bernard, the character of André Gide's novel Les faux monnayeurs wants to write a novel using this formula of musical Fugue. Tsepeneag succeeds in this attempt and identifies a unique compositional structure.

The scientist Baroni is part of the same musical register. His name is perpetrated throughout George Bălăuță's narrative, The world in two days. Author of an "unwritten Treaty", musicologist and author of articles on music at a local newspaper evokes a portrait of the artist. In an interview, George Bălăuță confesses its preference for the music of Haydn, and in the short prose Cantor he makes short comments on Bach. Beyond the building of the character, the structure of George Bălăuță's novels is one in which musical episodes go together, constituting an innovative musical score. The feeling of unfinished coincides with insertions that give a distinctive character to George Bălăuță's narratives.

We will also add texts to illustrate the concept of narrative musicality, thus outlining a definition for the Romanian prose of the 20th century.

Key words: structure; narrative; music, novel

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

Pentru punerea în valoare a unei formule muzicale narative, am recurs la căutarea unei posibilități de a împrumuta o formă muzicală ca model narativ, precum și a stabili natura și scopul acestui tip de experiment. Direcțiile de analiză sunt legate de trei repere importante în dezvoltarea lucrării noastre. Astfel, prima teorie emisă de Jean Louis Backès, se referă la rolul personajului în textul narativ, în funcție de episoadele din care face parte, putând fi tratat asemeni unei teme în muzică. Din acest punct de vedere, ne referim la repetițiile constante la nivelul personajului, care apar drept divagații ale temelor, ca într-un joc al variațiunilor în muzică. Muzicalitatea narativă înseamnă „A face să apară cel puțin de două ori aceeași structură cu dimensiuni diferite.”¹. Diferența față de muzică este dată de „imposibilitatea suprapunerii a două monologuri, căci autorul trebuie să se supună unui procedeu al alternației, pentru a da coerență textului”², utilizând uneori polifonia.

Kundera glosa asupra muzicalității în proză prin recursul la definirea așa-numitei „polifonii muzicale”, definită drept „dezvoltarea simultană a două sau mai multor voci (linii melodice), care, deși perfect legate, își păstrează relativa independență.”³. În același sens, romancierul consideră că romanul poate realiza o anume polifonie, numai dacă abandonează istoria pe care o povestește, în favoarea unei teme. Muzicalitatea, în viziunea lui, are legătură cu tonalitatea⁴. În

¹ Jean Louis Backès, *Musique et Littérature: Essai de poétique comparée*, Paris, P.U.F., 1994, p. 34.

² *Ibidem*, p. 78.

³ Milan Kundera, *The Book of Laughter and Forgetting*, Trans. Aaron Asher, London, Faber and Faber, 1996, pp.98-99.

⁴ « This is what Papa told me when I was five years old: in music every key is a small royal court. The King (the first step of the scale) exercises power with the help of two princes (the fifth and fourth steps). Under their orders are four other dignitaries, each with his own special relation to the king and princes. The court also takes in five other tones, which are called chromatic. They of course occupy first-rank positions in other keys, but here they are only guests.

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

viziunea lui Kundera¹, a abandona temele și a povești duce la platitudine. O temă, însă, poate fi dezvoltată, singură, devenind digresiune. Or, tocmai digresiunea și repetițiile divagante determină muzicalitatea textului.

Cea de-a doua direcție este dată de Aude Locatelli care, în *Literature et musique au XXeme siecle*, vorbește despre corespondența dintre o tematică muzicală și o „scriitură specific muzicală”, căci muzicalitatea unei opere nu este în mod necesar legată „de faptul că are drept obiect muzica.”² Este vorba de un fel de „transpunere intersemiotică”³. prin preluarea unor procedee specifice muzicii, pentru a le grefa pe o structură

Because each of the twelve tones has its own position, title, and function, any piece of music we hear is more than just a mass of sound: it is an action developing before us. Sometimes the events are terribly tangled (as in Mahler or still more in Bartók or Stravinsky), with princes from several courts intervening and soon you no longer know which tone is serving which court or if it isn't serving several kings at once. But even then, the most naïve listener can still make a rough guess about what is going on. Even the most complex music is still speaking the *same language*. » în Milan Kundera, *op.cit.* p.109.

¹ Un Stravinsky a beau récuser la musique comme expression des sentiments, l'auditeur ne sait pas la comprendre autrement. C'est la malédiction de la musique, c'est son côté bête. Il suffit qu'un violoniste joue les trois premières longues notes d'un adagio pour qu'un auditeur sensible soupire: « Ah, que c'est beau ! » Dans ces trois premières notes qui ont provoqué l'émotion, il n'y a rien, aucune invention, aucune création, rien du tout: la plus ridicule « duperie sentimentale ». Mais personne n'est à l'abri de cette perception de la musique, de ce soupir niais qu'elle suscite. Milan Kundera, *Une Rencontre*, Folio, Paris, 1996.

² « [la] présence de la thématique musicale conduit à prendre en compte la revendication par les auteurs d'une écriture spécifiquement musicale et à s'intéresser à la problématique des correspondances structurales entre la musique et la littérature. Or la musicalité d'une œuvre n'est pas nécessairement liée au fait qu'elle prenne pour objet la musique. »

³ Locatelli, Aude, *Littérature et musique au XXe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2001, p.67.

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

narativă, menită să aducă o altă viziune asupra apropierii muzicii de domeniul vast al literaturii.

„Astfel, chiar dacă un roman împrumută totodată titlul și structurarea de ansamblu dintr-o compoziție muzicală existentă cum e cazul, de exemplu, pentru *Les Variations Goldberg* de Nancy Huston [Paris, Seuil, 1981], scriitorul este condamnat să utilizeze materialul care îi este propriu.”/ „Ainsi, même lorsqu'un roman emprunte à la fois son titre et sa structuration d'ensemble à une composition musicale existante comme c'est le cas, par exemple, pour *Les Variations Goldberg* de Nancy Huston [Paris, Seuil, 1981], l'écrivain demeure condamné à utiliser le matériau qui est le sien.”¹.

Al treilea aspect provine din analiza contextului muzical, căci lectorul apelează la „cunoștințe muzicale eterogene” și „adoptă strategii interpretative, permițând să se recurgă la semnificația obiectului muzical”² scrie Frédérique Arroyas, identificând importanța unei legături de tip asociativ în relația lectorului cu textul de descifrat. Aproximarea dintre cele două domenii este dată de interpretarea care i se dă, prin coagularea unor figuri intermediare. Pentru Arroyas,

„textul literar este considerat ca fiind similar formei muzicale de vreme ce interpretul elaborează figuri intermediare care stabilesc liantul de asemănare între cele două domenii eterogene.”³/ „[le] texte littéraire est considéré comme similaire à la forme musicale

¹ *Ibidem*, p.99.

² «[actualiser] le contexte musical dans l'interprétation du texte littéraire demande, dans le cas d'une lecture „en profondeur” et „spécialisée”, que le lecteur fasse intervenir des connaissances musicales hétérogènes au texte et adopte des stratégies interprétatives permettant de rendre compte de la signification de l'objet musical.» (Frédérique Arroyas, *La lecture musico-littéraire*. Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2001, p.34).

³ *Ibidem*.

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

lorsque l'interprète élabore des figures intermédiaires qui établissent le lien de ressemblance entre deux domaines hétérogènes)¹.

Având în vedere aceste trei componente ale relației muzicalitate - narațiune, observăm că muzicalitatea desemnează acele trăsături care provin din obiectul „muzicii”, ca punct de iradiere spre focar a înțelegerii suprasensibile a textului.

În literatura română, studierea relației dintre cele două componente culturale a început devreme, și chiar dacă au fost studiate cumva în paralel, literatura pornind de la elementele ei „interne și nu din afară: formele literaturii nu pot fi separate de literatură, așa cum nici formele sonatei, fugii și rondo-ului nu pot să aibă existență în afara muzicii” în viziunea lui Northrop Frye, citat de Ovid S Crohmălniceanu în capitolul dedicat lui Sadoveanu din *Cinci prozători în cinci feluri de lectură* - convențiile fiecărei specii artistice trebuie respectate, chiar dacă sunt folosite niște granițe mobile, pentru a începe o discuție despre arhetipuri, în cazul naratorului *Crengii de aur*. Sunt identificate aspecte ale muzicalității și la Mateiu Caragiale, observându-se, de exemplu, faptul că uneori,

„Câte un cuvânt e pur și simplu adăugat ca să realizeze bătaia repetitivă în trei timpi a istorisirii: « Slujeau pentru cea din urmă oară vecernia, vecernia mută, vecernia de apoi; lume de tot soiul și de toată teapa, lume multă, toată lumea ». Înaintarea narațiunii printr-o astfel de mișcare, în tactul a trei pași repetați, sugerează legănarea valsului. Ca în sonata lui Vinteuil din Proust, există o faimoasă frază muzicală la Mateiu și ea re apare pe parcursul povestirii: « Tot mai învăluită, mai joasă, mai înceată, mărturisind duioșii și dezamăgiri, rătăcirii și chinuri, remușcări și căințe,

¹ *Ibidem*.

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

cântarea înecată de dor se îndepărta, se stingea, suspinând până la capăt, o prea târzie și zadarnică chemare ».”¹.

Caragiale folosește un alt tip de a introduce muzica în text, propriu romanului de început de secol XX. Este înregistrat efectul pe care muzica îl are asupra personajului, căci

„naratorul precizează caracterul melodiei, care era una din slăbiciunile lui Pantazi: « un vals domol, voluptuos și trist, aproape funebru ». În legănarea lui « molatecă » - aflăm - « pâlpâia nostalgică și sumbră fără sfârșit o patimă așa sfâșietoare că însăși plăcerea de a-1 asculta era amestecată cu suferință »”².

Diferența față de romanul celei de-a doua jumătăți a secolului al XX-lea este dată de recursul la aplicarea unei formule muzicale pentru crearea romanului.

Acestei fuziuni între muzică și literatură i s-a răspuns și prin introducerea unui termen ce prefigurează contopirea celor două forme culturale. Conceptul de „musilanguage” a fost propus de Steven Brown în 2000 pentru a dezbate problema în contextul noilor teorii privind evoluționism muzical. Astfel, se pune în discuție ideea unor similarități și diferențe între muzică și limbaj, ambele, crede Brown, având origini comune. Anumite unități fonice pot fi permutate pentru a obține cuvinte muzicale, care capătă sens.

În cercetarea de față ne interesează mai mult ceea ce numea Prieto, „utilizarea metaforică a muzicii”, un anume model general care funcționează în literatura secolul al XX-lea. Autorul de astfel de romane reconstruiește gândirea, pentru a-i da o formă alternativă, diferită de convențiile literare anterioare. Așa cum

¹ Ovid S. Crohmălniceanu, *Cinci prozători în cinci feluri de lectură*, București, Editura Cartea Românească, 1984, p.78.

² *Ibidem*.

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

scrie Aldous Huxley, muzicalizarea ficțiunii ne interesează la nivelul construcției narative:

„Muzicalizarea ficțiunii. Nu în sens simbolist, prin subordonarea simțului sunetului. Ci, la o scară mai mare, în construcție.”/ „The musicalisation of fiction. Not in the symbolist way, by subordinating sense to sound. But on a large scale, in the construction”¹.

Conceptul lui, din nuvela *PointCounterPoint* din 1928, a fost reluat și introdus pentru studierea intermedialității de Werner Wolf în *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*, prin analiza unui proces de transfer al structurii și al intenției estetice din muzică în narațiune. În același mod, vom avea în vedere modul în care structura muzicală se reflectă în narațiune, dacă aceasta a preluat la nivelul discursului elemente și cum se materializează acestea.

Cele patru repere fundamentale ale muzicalității și ficțiunii sunt legate de repetiție, analogie, variație și exemplificare. Sunt patru axe, care se regăsesc în structurile narative ample, romanele care se desfășoară sub forma unor conglomerate creative. Acestea vor fi aplicate asupra a două scrieri, diferite ca structură, apropiate ca dată a publicării.

Primul roman îi aparține lui George Bălăiță *Lumea în două zile* apărut în 1975. Preluând modelul joycean, așa cum a remarcat întreaga critică din contemporaneitate, romanul configurează o muzicalitate a ficțiunii, prezintă la nivelul redundanțelor aproximative. Cheia de lectură este inversă și narațiunea este presărată pe tot parcursul cu variațiuni muzicale, cu personaje care se își dezvoltă, în stil matrioșka, limitele și delimitările. Antipa, personajul principal, este ucis de Anghel, bătrânul cu care aproape se confundă, pentru a duce la final o repetiție macabră; aceea a unor decese ghicite, impuse, sortite de mâna lui Antipa.

¹ Huxley, Aldous. *Point Counter Point*. London, Vintage Books, 2004.

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

Șirul morților alcătuit din Biduică, paznicul de la baia comunală, doctorul Gaiu, Costache Onu, preotul Zota. Cele două personaje, August și Antipa, reprezintă două extreme ale timpului care se confundă. Anghel „este într-un fel partea nevăzută, întunecată a lui August. (...) Ei sunt un singur om.”¹, reflectarea unuia în celălalt face parte din construcția muzicală, simetrică a textului.

Autorul are o atitudine *ad libitum*, constrângerile fiind înlăturate o dată cu conștientizarea atingerii unei stări armonioase, prin introducerea unor personaje numeroase, în măsură să asigure o polifonie contrastantă. Referința la muzică se face și direct, de exemplu prin savantul Baroni, preocupat de ihitiologie și care, precizează naratorul, este muzicolog, scrie cronici muzicale.

Tehnica contrapunctului formalizează conținutul narativ, personajele devenind voci care dialoghează. Evenimentele se înlănțuie, se întreș, creează situații narrative. Bătrânul August pălărierul simte

„mirosul grădinilor de portocali, hârtiile plutind în șuvoiul de apă, apa vâjâind la gura canalului, femeile mișcându-se, făcându-și loc cu umerii, cu coatele, cu șoldurile, cizmele lor, șoșonii, pantofii clăpănind într-o mazăgă cenușie, aerul cald (...)”².

Imaginile sunt dinamice, fluide, concrescente, dominând un flux recitativ, *allegro*, alternând cu *andante*, în funcție de observatorul –narator. Narațiunea arborescentă alcătuiește o suită muzicală, în care chiar și obiectele vestimentare capătă accente muzicale: pantalonii „burdufuri de armonică.”

Protagonistul pare a se risipi între substanțele narrative ale textului, bucăți corporalizate, din stirpea unei umanități ancestrale:

¹ George Bălăiță, *Opere I. Lumea în doua zile*, București, Polirom, 2009, p.25.

² *Ibidem*.

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

„Cu grijă, Antipa se adună la loc. Bucată cu bucată, o mână, un picior, un nasture. Când, în sfârșit, își găsește capul într-un coș de papură, printre cartofi și morcovi zbârciți, Antipa simte vântul.”¹

Un *Uptempo* domină anumite pasaje, alternând cu ritmuri lente. Sinestezii fluorescente fantazează în jurul unor structuri de tip alveolă, notele provenind din natură, dintr-un univers ostil, andocat în forța colonizatoare a vântului.

„Izbită cu putere, fereastra se sparge în muchia zidului, cioburile izbucnesc într-un jet strălucitor (...) Era într-adevăr vântul bălților, dar venea cu furia unui vânt polar. Poalele femeilor se umflau. Fleacurile colorate care le acopereau capetele zburau în toate părțile, mâinile se mișcau orbește de la poale la cap, dar țișetele care urcau din zgomotul confuz al străzii păreau vesele. Vântul era stăpânul lumii.”²

Încercarea de civilizare a stihilor universale, a haosului, echivalează cu restabilirea unui echilibru, la nivelul sunetelor și armoniei:

„Un gol imens se deschide deodată în urechea lui, haosul străbătut de sunete misterioase și pâlpâitoare, fulgere scurte, voci plutind printre miliardele de suflete rătăcitoare și deodată un semnal familiar: bătaia unui metronom. Asta schimbă proporțiile, ordinea își reia locul în mintea lui Antipa dar bucuria scade”³.

Tempo-ul se schimbă de fiecare dată, căci

„urechea nu va scăpa nimic, un spectacol pe care azi nu-l vezi, îl auzi numai prin fereastra deschisă: pașii portarului, alergătura mărunță pe mozaicul de la intrare, coborând prima treaptă (...) Motorul

¹ *Ibidem*, p.106.

² *Ibidem*, p.107.

³ *Ibidem*, p.114.

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

ambalat, pocniturele, tusea scurtă, răpăitul, torsul ușor apoi, un motor sigur.”¹.

Este o lume a sonorităților, a unei fulminante irumperi a zgomotului în lumea cuvântului. Dinamica constructivă a lumilor muzicale naște o contemplare pasivă. Pentru unele personaje

„Universul este o succesiune de plinuri și goluri, asta trece prin capul tău, un ritm, Lăduncă (...) când bei ești plin, când nu bei ești gol, hau hau, sună burdihanul tău gol.”².

Ritmul existenței se măsoară, așadar, lubric, între plin și gol, ca într-o repetiție fără sfârșit, dureroasă. Nicolae Manolescu remarca apariția unor „teme-clișeu, situații-clișeu, personaje-clișeu, conversații-clișeu, altfel spus, o estetică în clișee”³. Aceste nuclee se mută în diverse locuri, fără a contura o structură narativă coagulată. Elementul banal, lipsit de profunzime, se îngemănează cu miticul, bizarul și realul cotidian sunt folosite în același scop al unei narativității ludice, care produce sensuri profunde.

Construcția muzicală a narațiunii lui Bălăiță se sprijină pe un ansamblu de instrumente, așa cum am observat în analiza desfășurată anterior. Repetițiile aproximative, reluările, contrapuneri și vocile narative înlesnesc un proces de transfer, de colaborare, de ficționalizare avidă a realității primare.

Cel de-al doilea roman analizat, *Zadarnică e arta fugii* de Dumitru Țepeneag, a fost publicat, mai întâi în franceză, sub titlul *Arpièges*. Alegerea lui este determinată de perceperea fragmentelor de memorie, care se articulează în jurul unor imagini cheie, în mare parte sugerând realități violente, obsesii ce provin din

¹ *Ibidem*, p.332.

² *Ibidem*, p.333.

³ Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești, Editura Paralela 45, p.1150.

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

imagarul unui fugar din calea terorii comuniste. Textul lui Țepeneag este o formă de schizofrenie narativă, în care personajele re trăiesc, diferit, aceleași evenimente. Muzicalitatea se articulează prin analiza a două linii de forță pe care ne vom organiza analiza: prima legată de captivitate, într-un spațiu și timp care se repetă la infinit, de unde reiese lipsa de libertate, imposibilitatea de a-și alege destinul, pentru că acesta este deja impus, iar cea de-a doua privește variațiunile tematice, în funcție de episoadele narrative pe care le creează.

Despre structura romanului s-a scris mult având în vedere mai multe idei pe care le putem deduce: de la titlu, cu evidentă trimitere la evadarea din regimul totalitar, care însă păstrează amintirile unei vieți trăite ea însăși pe fugă, dar și la termenul care desemnează o bucată muzicală construită pe același principiu al repetiției, până la inserarea în text a unor elemente contrastante, care duc la o insuficientă coagulare a personajelor, tocmai pentru a respecta teoriile în cadrul grupului oniric, Țepeneag fiind unul din membrii fondatori și cel care a dorit ca demersul lor literar să se încarce de coloratură politică.

Una dintre imaginile obsedante este cea a bătrânului care duce o valiză militară, simbol al deținutului. Se păstrează personajele principale, bătrânul și doctorul:

„doctorul, aplecat peste trupul bătrânului, îi lua pulsul: nu e mort nici ăsta, spuse el cu o voce pițigăiată(...) Cu gesturi pline de importanță, doctorul scoase din trusă o fiolă pe care o tăie și-o sparse cu mare îndemânare, apoi cu o seringă absorbi lichidul albicios, apropiindu-se de fereastră, ca să aibă mai multă lumină. Fața bătrânului era tumefiată de lovături, din părul ud încă se mai scurgeau picături de apă.”¹

¹ Dumitru Țepeneag, *Zadarnică e arta fugii*, București, Editura Albatros, 1991, p.34.

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

În următorul capitol, tratamentul aplicat bătrânului este același, încărcat de violență. Plutonierul este agresorul, cel care aplică loviturile corpului vlăguit. Imaginea este grotescă, bine calculată prin înregistrarea detaliilor:

„Apoi se uită iarăși spre doctor. -Poate că mai trebuie o injecție, își dădu el cu părerea. Celălalt nu zise nimic și lovi încă o dată cu dosul palmei, fața tumefiată, galben-vântată, a bătrânului. Ghici înainte de a i se striga numele. Se sculă în picioare și încercă să respire adânc, să nu țină seama de junghiul care-l împungea de mai mult de o lună sub omoplatul stâng. Respiră adânc ca să-și potolească bătăile inimii. Nu îndrăznea să se uite la ceilalți. (...) Un-doi, un-doi. Stângul! Intră în ritmul bocancilor celorlalți, ai soldaților. Plutonierul venea ceva mai în urmă.”¹.

Se analizează ruperea ritmului, deținutul perturbând mișcarea ritmică a trupelor. Elementele narrative se repetă, devenind clișee: „un bătrân, în haine groase de dimie” „valiză soldățească”² „lada”³ „plutonierul”⁴ „țăranul care purta ca și el haină de dimie”, „lada bătrânului bărbat”⁵ „plutonierul urmat de doi soldați” „un bătrân cu fața arsă (...) un lădoi cât toate zilele”⁶

Lipsa de umanitate caracterizează comportamentul față de cei lipsiți de libertate. Captivul este torturat, fiind astfel „îmblânzit”:

„Îl dureau picioarele, genunchii mai ales. Când respira, îl pătrundea un cuțit între coaste. Simți că nu mai poate înainta și se încovoie de durere: avea un șobolan în burtă. Se prăbuși. Îl ridicară și, mai mult târându-l, îl duseră în celulă și-l lăsară să cadă ca un sac la piciorul patului. (...) Spune. Ce să spun. Spune tot ce știi. O luă la fugă. La

¹ *Ibidem*, p.45.

² *Ibidem*, p.34.

³ *Ibidem*, p.25.

⁴ *Ibidem*, p.19.

⁵ *Ibidem*, p.23-25.

⁶ *Ibidem*, p.35.

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

capătul culoarului mijea o lumină albăstruie, exista poate o ușă. Căzu. Când încercă să deschidă ochii, deasupra lui era aplecat un bărbat cu o seringă în mână.”¹.

Scurtele propoziții amintesc de securitate și de metodele lor prin care deținuții erau distruși sistematic psihic și fizic. Singura scăpare îi rămâne fuga, dar una inutilă pentru că universul în care se mișcă este limitat. Senzațiile sunt înregistrate la nivel fizic, sunt urme ce rămân pe corpul celui prins, rămas într-o zonă a întunericului, a supravegherii și pedepsei continue. Lumea descrisă de Țepeneag este în permanentă mișcare. Trupurile nu au identitate, ci fac parte din marele mecanism al istoriei. Se preling pe formele absurde ale ideologiei, încercând să supraviețuiască. Captiv al propriei conștiințe, naratorul înregistrează, pe rând orice ar fi putut duce la ideea de libertate, ca mai apoi să o maculeze, să-i smulgă esența, pentru a o integra în aceeași roată temporală care trece peste tot: ființe umane sau obiecte. „Plaja mișuna de trupuri: o viermuială care-i taie tot cheful. Își scoase sandalele și intră cu picioarele în apă.”². Gestul de eliberare nu este făcut până la capăt, pentru că acestea sunt frânturi dintr-o existență pierdută.

Clișee, repetiții, la nivelul personajelor, dar și al situațiilor, obiectelor, evenimentelor. Inutil să mai amintim referința la semnificațiile plurivalente ale cuvântului „fugă”, mulțumindu-ne doar a constata implicațiile termenului în vocabularul muzicologilor. Fuga este caracterizată prin două componente primare: polifonia și aspectul imitativ, căci temele se repetă, imitându-se una pe cealaltă. Incipitul reia, melodic, aceleași personaje și situații: „M-am așezat pe scaunul din spatele șoferului (...) că mă duc la gară”³, „se îndrepta vertiginos spre

¹ *Ibidem*, p.78.

² *Ibidem*, p.102.

³ *Ibidem*, p.8-9.

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

gară”¹, „Mă grăbesc, i-am șoptit, mă duc la gară”², „trebuie să ajung cât mai repede la gară”³, „M-am așezat pe scaunul din spatele șoferului”⁴, „Stăteam pe locul din spatele șoferului, alături de mine o femeie îmbrăcată în negru”⁵. Fuga, ca modalitate de compoziție se construiește dintr-un discurs polifonic, în care tehnica contrapunctului este dominantă. Apar repetiții frecvente, aproape identice, ca în acest detaliu vestimentar: „pardesiul descheiat, pulpanele fluturând”⁶, „pardesiul descheiat, buchetul de flori învelit neîndemânatec în hârtie”, „pulpanele pardesiului îi fluturau ca niște aripi zdrențuite”, „un bărbat îmbrăcat într-un pardesiu destul de elegant (...) cu pulpanele pardesiului fluturând”⁷, „cu pardesiul descheiat, pulpanele fluturând.”⁸.

La nivelul situațiilor narative, apar repetiții pe care lectorul le asociază cu precedentele povestiri. Se schimbă parțial contextul, însă ideea rămâne aceeași: liftiera, „liftul era tot timpul stricat”⁹, „liftiera îi zâmbi ca de obicei”¹⁰ sau scena violentă care nu apare în fiecare capitol, ci numai în câteva texte: „înjunghia un porc”, „Porcul nu se zbătea, nu guița, aștepta lovitura.”¹¹.

Personajele sunt puține și sunt construite printr-un ansamblu de elemente repetitive. Maria și Magda apar de fiecare dată, cu diferențe subtile, mici înflorituri onirice, care contrabalansează scenele tari cu cele evazioniste. Contopirea celor două imagini face parte din succesiunea și suprapunerea acestora: „Maria n-a

¹ *Ibidem*, p.20.

² *Ibidem*, p.28.

³ *Ibidem*, p.35.

⁴ *Ibidem*, p.45.

⁵ *Ibidem*, p.121.

⁶ *Ibidem*, p.9.

⁷ *Ibidem*, p.21-22.

⁸ *Ibidem*, p.47.

⁹ *Ibidem*, p.46.

¹⁰ *Ibidem*, p.83.

¹¹ *Ibidem*, p.9.

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

zis nimic, l-a condus până la poarta vopsită în verde”¹, „Maria cu un copil în brațe”², „Maria putea foarte bine să locuiască undeva la marginea orașului”³, „deschizi ochii și nu e Maria, e Magda, sau nu e nici Magda nici Maria, e alta”⁴, „Maria nu venea, Maria pleca”⁵, „Maria sau Mariana”⁶, „trenul Magdei sosise la alt peron”⁷, „Magda avea coapse groase și catifelate”, „Florile sunt pentru Maria, a spus Magda”⁸, „îi plăceau coapsele ei groase și bronzate”⁹, „coapse groase și bronzate”¹⁰, „Magdalena probabil, sau Marilena.”¹¹. Inventarierea unor trăsături ale personajelor nu are rolul de a le individualiza, ci de a le șterge personalitatea, de a le efasa până la dispariție. Rămâne numai ideea de feminitate, fie că e vorba de una virginală – aluziile biblice sunt evidente, fie că e una vulgară sau pseudo-vulgară, dacă ne referim la Maria Magdalena sau aluziile erotice „coapsele ei groase și bronzate”.

Urmează un potpourri în care obiectele se animă, se întretaiesc și nasc un fir roșu ascendent. De fapt, întregul text apare ca o pânză de păianjen, în care nodurile narative repetitive se văd la o lectură atentă, fiind construită din multiple fire roșii. De exemplu, un motiv precum trandafirul, amintindu-ne piesa lui Tennessee Williams *Trandafirul tatuat* sau la alții, deloc puțini, apare în fiecare dintre capitole, fluidizând narațiunea și oferind repere. Iată o inventariere a unora dintre apariții: „bucetul ăsta de trandafiri”¹², „la fel și florile, majoritatea trandafiri, de un roșu simplu și

¹ *Ibidem*, p.8.

² *Ibidem*, p.19.

³ *Ibidem*, p.32.

⁴ *Ibidem*, p.43.

⁵ *Ibidem*, p.45.

⁶ *Ibidem*, p.130.

⁷ *Ibidem*, p.9.

⁸ *Ibidem*, p.31.

⁹ *Ibidem*, p.24.

¹⁰ *Ibidem*, p.50.

¹¹ *Ibidem*, p.105.

¹² *Ibidem*, p.8.

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

strălucitor”¹, „într-o mână o servietă neagră, în cealaltă mână, un buchet de trandafiri”², „Ținea în mână un buchet de trandafiri, așa cum ai ține un fanion”³, „buketul de trandafiri rupeți acum jumătate de oră din grădină”⁴, „buketul ăla de flori”⁵, „Mă aștepta cu un buchet mare de trandafiri.”⁶.

Tempo-ul este constant, fiecare element-clișeu, fiecare repetiție devenind o notă în construcția unei fugii muzicale. Aluziile biblice se amestecă oniric, simbolurile creștine „pâine și pește” devenind formule muzicale intrinseci. Așa numita tehnică italiană *belcanto* avea în vedere importanța modului de interpretare și mai puțin corectitudinea. În același fel procedează și Țepeneag, cel care angajează un discurs ludic și serios în același timp, o fantezie antamată în fuziunea extrapolată în limbaj: „bicicleta avea un portbagaj unde mai totdeauna se aflau o pâine și câțiva pești”⁷, „plase cu alimente: pâine și carne, și, mai ales, pește”⁸, „avea o plasă cu cinci pești, cred că lini sau șalăi, și trei pâini, trei franzele.”⁹, „o plasă cu pești și franzele așezată în poală”¹⁰, „plasă cu pești care cam miroseau. Alături de pești, o franzelă”¹¹, „un pește mare, un crap ori un morun”¹², „cu o plasă cu pești și franzele așezate în poală.”¹³.

Concluzia care se impune în urma asocierilor muzicale ne duce spre următoarele trei aspecte, determinate ca urmare a analizei

¹ *Ibidem*, p.23.

² *Ibidem*, p.36.

³ *Ibidem*, p.34.

⁴ *Ibidem*, p.36.

⁵ *Ibidem*, p.46.

⁶ *Ibidem*, p.121.

⁷ *Ibidem*, p.35.

⁸ *Ibidem*, p.25.

⁹ *Ibidem*, p.29.

¹⁰ *Ibidem*, p.35.

¹¹ *Ibidem*, p.45.

¹² *Ibidem*, p.114.

¹³ *Ibidem*, p.116.

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

textuale: prima dintre acestea are legătură cu personajele, care, prin apariții repetate similare sau cvasi-similare, prin contrapunct, unuia îi corespunde, la un alt nivel, un altul. A doua este legată de construcția narativă, care în cazul romanului lui Bălăiță este polifonică, într-un grad mai ridicat, prin ansamblul procedeelelor literare, iar în cazul textului lui Țepeneag este, mai degrabă, o muzicalitate construită ca o variațiune, pe baza repetițiilor, de toate tipurile. Acea „estetică a clișeeilor” este demontată prin scopul muzical-narativ pe care și-l propune autorul oniric, dominând scena romanească datorită infuziei libertine de imagini conștiente - corporalizate, fante într-un organism profund al literaturii. A treia concluzie propune o resituare în contextul prozei românești, prin coroborarea noutății viziunii, cu adaptarea unor modele europene și adăugarea specificului vernacular românesc. Muzicalitatea și narațiunea devin procese complementare, formule care își împrumută reciproc structura, pentru a stabili o relație fundamentală cu cititorul, apărător al unei tradiții conservatoare îndelungate. Transgresiunea dintr-un domeniu în altul a devenit un poncif al modernității, însă aplicarea unei matrice generatoare de artă și transmutarea unor instrumente cu un dublu sens dinspre muzică spre literatură dă naștere originalității și noutății.

Bibliografie:

ARROY AS, Frédérique. *La lecture musico-littéraire*. Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2001.

BACKÈS, Jean-Louis, *Musique et Littérature: Essai de poétique comparée*, Paris, P.U.F., 1994.

BARTHES, Roland, *La musique, la voix, la langue*, în *Œuvre Complète*, sous la dir. de Éric Marty, Paris, Seuil, 2002.

BĂLĂIȚĂ, George, *Opere I. Lumea în două zile*, București, Polirom, 2009.

BLUEMEL, Kristine, *Experimenting on the Borders of Modernism*, Athens, University of Georgia Press, 1997.

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

BROWN Calvin S., *Music and Literature. A Comparison of the Arts*, Athens (Georgia, EU), the University of Georgia Press, 1948.

HUXLEY, Aldous, *Point Counter Point*. London, Vintage Books, 2004.

KUNDERA, Milan, *The Book of Laughter and Forgetting*, Trans. Aaron Asher, London, Faber and Faber, 1996.

LOCATELLI, Aude, *Littérature et musique au XXe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2001.

MALLARMÉ, Stéphane, *Sur l'évolution littéraire*, in *Œuvres complètes*, Paris, Pléiade, 1945.

PIETTE, Isabelle, *Littérature et musique. Contribution à une orientation théorique* (1970-1985), Namur (Belgique), Presses universitaires de Namur, 1987

PRIETO, Eric, *Listening in: Music, Mind, and the Modernist Narrative*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2002.

RICŒUR, Paul, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1991.

Scott, Bonnie Kime, *Refiguring Modernism*, Bloomington, Indiana University Press, 1995.

SCHER, Steven Paul, éd., *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines kompositorischen Grenzgebietes*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1984

ȚEPENEAG, Dumitru, *Zadarnică e arta fugii*, București, Editura Albatros, 1991.

VUONG, Hoa Hoi, *Musique de roman. Proust, Mann, Joyce*, Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang, 2003.

WATTS, Carol, Dorothy Richardson, Plymouth, Northcote House, 1995.

WHITE, John David, *The Analysis of Music*, Englewood Cliffs (N.J.), Prentice-Hall, 1976.

WYSS André, *Éloge du phrasé*, Paris, Puf, « Écriture », 1999.

WOLF, Werner, *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1999.

~~~~~

**Alina BAKO:** Lector dr., Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, Departamentul de Studii Romane, Facultatea de Litere și Arte. Studii postdoctorale la Academia Română (2014-2015). Membră a Centrului de Cercetări Filologice și Interculturale din cadrul Facultății de Litere și

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

Arte a Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, membră a Centrului de Cercetare a Imaginarului „Speculum” al Universității „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia, membră a European Narratology Network (ENN), membră a Centre de Recherche sur la Littérature des Voyages. Volume: *Dinamica imaginarului poetic. Grupul oniric românesc*, 2012 (Premiul Uniunii Scriitorilor Filiala Cluj, Premiul Uniunii Scriitorilor pentru debut în Critică- Filiala Sibiu); *Voies et voix de l'imaginaire roumain: Le groupe des poètes oniriques. Leonid Dimov, Emil Brumaru, Vintilă Inăncăanu, Virgil Mașilescu, Daniel Turced*” Sarrebruck, Germania, Editions universitaires européennes, 2012; *Reprezentări ale bolii și maladii ale sistemului socio-politic în romanul românesc (1960-1980)*, 2015. În volume colective din străinătate: *L'exil onirique. Dumitru Tsepeneag et Leonid Dimov*, în *Exils et transferts culturels dans l'Europe moderne*, Cahiers de la Nouvelle Europe. Collection du Centre Interuniversitaire d'Etudes Hongroises et Finlandaises, nr.21, Paris, L'Harmattan, 2015; *L'espace fermé et les représentations des maladies imaginaires et imaginées dans le roman roumain des années 1960-1980*, Aracnee Editrice, Palermo; *La subversion de l'imaginaire: le cas de la littérature roumaine*, în „Anais do II Congresso Internacional do Centre de Recherches Internationales sur l'Imaginaire: A teoria geral do imaginario 50 anos depois: conceitos, nocoos, metáforas”, Imaginalis, Porto Alegres, Brazilia, 2015. Participări la conferințe din țară și din străinătate. Colaborări la revistele: „Transilvania”, „Steaua”, „Annales Universitatis Apulensis”, „Anuarul Institutului de Cercetări Socio-Umane”, „Caiete Critice”, „Studia Universitatis Petru Maior”, „Caietele Echinox”, „Text și discurs religios”, „Langue et Littérature. Répères identitaires en contexte européen”, „Communication interculturelle et littérature”, „International Journal of Humanities and Cultural Studies (IJHCS)” etc. Secretar de redacție al publicației „Caietele Lucian Blaga”. Stagii de cercetare la Universitatea „Michel de Montaigne” din Bordeaux, Universitatea Sophia Antipolis din Nisa, Universitatea Oxford Brookes, Oxford, Anglia, Universitatea Macedonia din Salonic. Profesor-invitat la Universitatea ISMAI Porto, Universitatea „Stendhal” Grenoble, BLCU (Beijing Language and Culture University).

**Mit, muzică, ritual.**  
**Abordări din perspectiva literaturii comparate**

**RECREATING FAIRYTALE CONTEXT  
THROUGH THE IMAGINARY**

**Cristina Raluca BARNA**

*It is common in anthropology nowadays to speak of imaginaries instead of cultural beliefs. For Castoriadis, the imaginary is a culture's ethos. This article examines the way this concept is to be found in the revitalised Arthurian legends in Germany by king Ludwig II and the way in which this concept is found in modern times in Disney's movies. The Arthurian legends reveal the medieval ideals and institutions such as knighthood and chivalry which were part of a shared cognitive schema (Anderson and Taylor) of the time. These ideals were a source of inspiration for king Ludwig II of Bavaria who tried to model the reality of his times after this Arthurian myths by building a fairytale castle at Neuschweinstein over which presides his statue as an Arthurian knight, a castle whose rooms are thematically decorated, where Arthurian rituals took place and the minnesingers interpreted Wagnerian scenes with subjects that combined myths, such as Venus and Tannhauser. All that in an attempt to have a life according to his imaginaire, which, like Don Quixote's, is to the new, cognitive schemata of his time, but which ended tragically, with him being declared insane and dying in suspicious circumstances. However, today's Disney's approach is different. Current anthropological uses of the imaginary inherit from Castoriadis a tendency toward cultural abstraction, reification and homogenization. Lacan's, Anderson's, and Taylor's applications of the imaginary are better used for person-centered methods in order to study real rather than abstract cultural subjects. We should take into account the psychological processes involved. Lacan's imaginary of desire is a process of substitution: slippage of signifiers under signifieds. The Arthurian signifiers are slipping under the signifieds of ancient German mythology, refurbished by Wagner. The King is trying to substitute a world of romance for the drab, uninspiring reality of his time. As in Lacan's mirror stage, he identifies himself with an image: the Grail knight. Disneyland is a cultural artefact, it is part of the Lacanian symbolic order. Common to both is the vanishing of the real under empty signifiers of desire.*

**Mit, muzică, ritual.**

**Abordări din perspectiva literaturii comparate**

**Key words:** imaginaire; cognitive schema; schema theory

Although, according to a long-standing tradition, Charles Perrault was credited with the invention of this genre, Lewis C. Seifert's more recent approach - *Fairy Tales, Sexuality, and Gender in France. 1690-1715* - relocates the genesis of the fairy tale within the incipient feminism which dawned upon France in the century preceding the Bourgeois Revolution. It was Marie Catherine d'Aulnoy who first included a *conte de fee* in her novel, *Histoire de Hypolite* (1690). The study of the genre was thus opened and expanded so as to accommodate feminist perspectives: a woman's need to escape the dry rationalism of the French, Cartesian philosophical outlook, the normative bend of neoclassic poetics, as well as the rigid frame of the patriarchal family that frustrated female desire of an imaginative life and of social emancipation. The new discourses of utopian projections dawning upon the Age of Enlightenment uneasily combined with nostalgic incursions into past ages favoured the emergence of a new literary genre, reminiscent of the medieval cult of the supernatural, yet loaded with an interest in travestied social relationships of the time, and satirizing, in a veiled way, the meanness, the oppressive and arbitrary conduct of the representatives of the ancient regime (kings and aristocrats). In Perrault's *Sleeping Beauty*, for instance, we can hypothesize a veiled allusion to a woman's destiny in the patriarchal society, completely dependent upon a man's love and marriage, in the absence of which her life is like sleep, wasted. The observation of the mechanism of desire prompted by traumatic unconscious contents caused by social deprivation, the promotion of alternative models of social relationships or of family life, studies in the sexed, classed and raced bodies of the fairy tale cast, of the way fairy tales have been rewritten to serve a feminist agenda, etc. have lately expanded the traditional frame of fantasy and narrative theory through which fairy tales were filtered and

## **Mit, muzică, ritual.**

### **Abordări din perspectiva literaturii comparate**

analyzed, opening vistas to psychoanalysis, social criticism, gender, race, postcolonial, New Historicist or cultural studies.

Castoriadis's imaginary is a schizoid world, a superposition of individual fantasy, yet free from the perils of autism by its anchorage in the intersubjective order of society, and of instrumental rationality. Let us compare two cases of overlap which seem to prove Castoriadis' right.

In the full bloom of modernity, that is in the late nineteenth century, German society saw itself ruled by a king whose ambition was to resurrect the Arthurian and German legends, not only on his private stage, which accommodated Wagner's musical performances, but also in his lifestyle, the decorations of his palaces, his attire, the manners imposed to his guests which emulated the ways of medieval chivalry. Did he feel the need to seduce his people through the imaginary in order to outshine his powerful rival Bismark, like the Catholic clergy of the Counterreformation trying to win back, through art and music, the congregations they had lost to their protestant rivals? Or was he a real-life Don Quixote living by models of times gone by? The fact is he embraced the medieval ideals and institutions such as knighthood and chivalry which were no longer part of a shared cognitive schema in his time, yet not a case of autism either, as Wagnerian opera disseminated such mythical representations among his massive audiences. These ideals were a source of inspiration for king Ludwig II of Bavaria who tried to model the reality of his times after these Arthurian myths by building a fairy-tale castle at Neuschweinstein, over which presides his statue as an Arthurian knight, whose rooms are thematically decorated, where Arthurian rituals took place and the minnesingers interpreted Wagnerian scenes with subjects that combined myths, such as that of Venus and Tannhauser. All that in an attempt to lead a life according, not to his individual imagination but according to the imaginary reified in the cultural order of another age. They are emptied of the meaning they had had back then, which allows their mix and rewriting. The

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

Arthurian signifiers are slipping under the signifieds of ancient German mythology, refurbished by Wagner. The King is trying to substitute a world of romance for the drab, uninspiring reality of his time. As in Lacan's mirror stage, he identifies himself with an image: the Grail knight. He is also aware of his artifices, of himself producing neotypes – Neuschweinstein – rather than a return to origin as in religious rituals. Artefacts are part of the Lacanian symbolic order. Common to both is the vanishing of the real under empty signifiers of desire.

The opposite case is the Disneyland of the Hollywood film industry in the mid-twentieth century.

In *The Dark Mirror: German Cinema Between Hitler and Hollywood* (2002), Lutz Koepnick speaks about the Hollywood dream industries which at the time were drawing heavily on two turn of the century myths: agrarian populism – a phenomenon also present in Romania – and urban progressivism (p.205-208). They opposed the big government and the business world through appeals to Edenic images of agrarian life, reminiscent of the Nazi adulation of land as a “mythical source of racial identity”. Koepnick's example is the movie entitled *The First Legion* produced by *Douglas Sirk*, based on Emmet Lavery's homonymous play and script. The action is triggered by a faith crisis among the Jesuits of a seminary. Father Quarterman had travelled to India, where he had shot films showing how holy people there were capturing the believers' souls “by capturing the imagination” (Koepnick, 2002, p.212). A non-miraculous event – Father Sierra's recovery of the walking function– causes collective hypnosis through combination with the cinematic image of an Indian scene. “It induces the priests to reshape the real as an imaginary space of wish fulfilment and plenitude” (Koepnick, 2002, p.212).

The Walt Disney productions too are affected by populism. Moral values are associated with commoners, therefore Snow White, for instance, who is envied by her mother but not forced

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

to slave her life away like Cinderella, can be seen laundering her floor in the opening scene.

In another Disney production, *Sleeping Beauty*, the Perrault story is combined with *Briar Rose* by Grimm Brothers, both of them possessing a touch on historical realities. In the Grimm version, the spell is cast by a fairy who had not been invited because the girl's royal parents only had twelve golden dishes instead of thirteen. The revenge of the discomfited fairy recalls the legend about the beginning of the Trojan War, which is proof of the free circulation of motifs between high culture and folklore:

"The sea-goddess Thetis, Achilles' mother, married the hero Peleus, the father of Achilles. Unfortunately, Eris, the goddess of discord, was not invited to the wedding. Out of rage, Eris catered to the **Greek pantheon's sense of vanity** by throwing a golden apple onto the banquet table and saying that it belonged to the goddess that was the most beautiful. Naturally, Hera, Athena, and Aphrodite all challenged each other for the apple. Zeus decided the vain goddesses needed a mediator and **chose Paris**, the prince of Troy and the most handsome mortal man alive, **to judge** which goddess was the most beautiful. Each goddess decided to **bribe him** to turn the contest in the goddess's favour. Hera bribed him with power; Athena bribed him with wealth; and apparently **Aphrodite** offered the most tempting bribe—the most beautiful woman in the world as his bride. Paris, also guilty of a great sense of vanity, accepted Aphrodite's bribe and chose her as the most beautiful goddess. In return, Aphrodite gave Paris the **promise of Helen as his wife**, the world's most beautiful woman. The problem was that Helen was **already married to King Menelaus**, king of Sparta, also known as Mycenae and referred to as Achaea in the *Iliad*. But Helen's known marriage could not stop Paris's vanity, who soon sailed to Sparta to **whisk Helen away from Menelaus**. Naturally, when Paris refused to give Helen back, **Menelaus declared war on Troy** to win her back. Hence, according to legend, the **Trojan War** was **started by** the feelings of **vanity, conceit, and arrogance that dominated the gods and goddesses** of the Greek pantheon as well **as Paris**".

**Mit, muzică, ritual.**

**Abordări din perspectiva literaturii comparate**

(What caused the Trojan War referred to in Homer's Iliad and The Odyssey?, 2013)

It is also the Grimm tale that focuses the action on an extraordinary castle surrounded by inaccessible thickets and bushes which imprison and kill trespassers. It is only the prince who walks into them determined and fearless – the very image of the activist hero advertised by American progressivism – that manages to get to the castle and wake up its sleeping inmates. The separation of high, courtly life and commoners is suggestive of the presence of the castle and of villagers at Neuschweinstein – close in physical space but situated at the extreme of the social hierarchy. The image of the prince with sword and shield can be seen on the roof of Neuschweinstein Castle, the statue embodying Ludwig's image of himself as Arthurian knight. With so much graphical fantasy, could we imagine that the Disney team had run out of imaginative resources being forced to use the real image of Neuschweinstein Castle? The more appropriate answer is that Hollywood populism associated royalty with feelings of **vanity, conceit, and arrogance**.

The Disney producers introduce a wicked fairy who is absent from both originals (in the Perrault version, she is just an old fairy, the eighth, for whom there is no golden casket left. In the Hollywood version, she is named after a horrific witch, Maleficent, the Evil Doer, created by the Catholic witch-hunt, Stanley Stepanic (2014) explains in his “Demonology: A Study of What Is Not” (Skeptical Inquirer).

“Demonology” first came into usage in the English language in roughly the mid-1500s, though it may have originated in conjunction with developments in what is known as the ‘witch craze’. The witch craze stemmed from a variety of factors, including political upheaval through the end of feudalism, religious conflicts against various heresies, and social collapse through disease, urbanization, and the breakdown of the family from effects of the

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

Black Death (Kieckhefer, 1976). Some of this frustrated energy of the Europeans was directed toward the symbolic entity of the ‘witch’. This led to the grand delusion of the existence of witchcraft and the subsequent mania that caused the torture and death of hundreds of thousands of people, mainly women (Ben-Yehuda 1980), starting in the late 1400s with the publication of the infamous *Malleus Maleficarum* (*Hammer of the Witches*, *Hexenhammer* in German), which came almost 100 years after Pope John XXII’s proclamation against witches in 1326” (Ben-Yehuda, 1980).

The reason for choosing *Snow White* over other Perrault and Grimm stories might indicate one more populist affiliation to poor and hard-working people contrasting with royal murderers. According to Eckhard Sander, a German historian, the character of Snow White was based on the life of Margarete von Waldeck, a German countess, the daughter of Philip IV (born in 1533), who, at the age of 16 was forced by her stepmother, Katharina of Hatzfeld to move to Wildungen in Brussels. Her father owned several copper mines that employed children. The poor conditions caused many to die at a young age, or to look stunted and deformed, and who were often referred to as the ‘poor dwarfs’. (Exploring the True Origins of Snow White and the Seven Dwarfs, 2015).



Summing up, the overlap of history and fantasy to be found even in a non-factual world like that of fairy tales is a powerful argument in favour of a mixed poetics of the imaginary-real and

## **Mit, muzică, ritual.**

### **Abordări din perspectiva literaturii comparate**

renders the search for historical and discursive contexts a legitimate concern.

#### **Reference:**

NACHMAN, Ben-Yehuda (1980) The European Witch Craze of the 14th to 17th Centuries: A Sociological Perspective. *American Journal of Sociology*, 86: 1-31.

CASTORIADIS, Cornelius (1975) *L'institution imaginaire de la société*. Paris: Éditions du Seuil.

SEIFERT, Lewis C. (1996) *Fairy Tales, Sexuality, and Gender in France: Nostalgic Utopias (1690-1715)*. Cambridge: Cambridge University Press.

KOEPNICK, Lutz (2002) *The Dark Mirror: German Cinema Between Hitler and Hollywood* Berkeley: University of California Press. pp. 205-208

STANLEY, Stepanic (2014) "Demonology: A Study of What Is Not" in *Skeptical Inquirer*, Vol. 38 No.1. [http://www.csicop.org/si/show/demonology\\_a\\_study\\_of\\_what\\_is\\_not/](http://www.csicop.org/si/show/demonology_a_study_of_what_is_not/)

ECKHARD, Sander (1994) *Schneewittchen: Märchen oder Wahrheit?: ein lokaler Bezug zum Kellerwald*. Gudensberg: Wartberg Verlag.

\*\*\* (2013) "What caused the Trojan War referred to in Homer's Iliad and The Odyssey?". <http://www.enotes.com/homework-help/what-history-war-troy-know-that-was-due-helen-wife-462709>

\*\*\* (2015) "Exploring the True Origins of Snow White and the Seven Dwarfs". <http://www.ancient-origins.net/myths-legends/exploring-true-origins-snow-white-and-seven-dwarfs-004150>

## **MITUL ELECTREI ÎN REPREZENTĂRI SCENICE**

**Gabriela CHICIUDEAN**

### **Electra's Myth in Theatre Representations**

*In time, Electra's myth inspired many authors, resulting in remarkable literary works, adapting the "story" according to the patterns or the spirit of age. Our paper is part of a larger study discussing several dramatic works, including Aeschylus' Oresteia of, Sophocles' Electra, Euripides' Electra, Sartre's The Flies, J. Giradoux' Electra, Eugene O'Neill's Mourning Becomes Electra and Victor Eftimiou's Atrizii. We analyse these works with their dramatic characteristics, as well as their content, what is taken from the old Electra's myth and the elements of novelty brought in each particular case, especially the ones related to the fact that the 20th century dramatic works register a return to the ancient myths. The present paper refers to the staging and screening of the ancient myth, discussing Orestia and Orestia II directed by Vlad Mugur, Choeforele (The Libation Bearers) by Aurel Stroe, directed by Lucian Pintilie.*

**Keywords:** Electra, myth, tragedy, theatre, Aeschylus, Sophocles, Euripides, Aurel Stroe, Lucian Pintilie

### **1. Introducere**

Mitul Electrei a fost de-a lungul timpului, atât în literatură cât și în teatru, transformat, adaptat, individualizat, metamorfozat în funcție de epocă, de condițiile istorice în care a trăit creatorul operei ce a preluat mitul, de tendințele estetice dominante în perioada respectivă, de genurile și speciile cerute de piață și, nu în ultimul rând, în funcție de personalitatea autorului.

În alte două lucrări ne-am ocupat de preluarea mitului Electrei de către poeții antichității – unde am oferit date genurile referitoare la tragedie, la originile precum și la structura acesteia,

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

la elementele componente, acțiune și personaje, cu exemplificări din piesele lui Eschil, *Orestia*, Sofocle, *Electra* și Euripide, *Electra* – și de adaptările mitului în piesele moderne ale secolului al XX-lea, respectiv în piesele lui E. O'Neill, *Din jale se întrupează Electra*, Jean Giradoux, *Electra* V. Eftimiu, *Artrizi*, și J.-P. Sartre, *Muștele*. În ambele cazuri ne-am oprit în principal asupra invarianțelor.

Tentația mitului antic în dramaturgia contemporană poate fi considerată drept rezultatul indirect al procesului de relativizare a valorilor, ca o tendință de evadare din realitate, influențată de „atracția exercitată asupra conștiinței moderne de miturile originare”<sup>1</sup>. Dramele mitice reluate în literatura contemporană „dobândesc vitalitate prin legătura lor cu realitatea, cu problemele existenței contemporane”<sup>2</sup>. Apoi, în actualitate se observă o distanțare estetică față de sacru, dar și o tratare ironică a temelor mitice, acest lucru, consideră Clio Mănescu, datorându-se dorinței de a crea „opere deschise”. În teatrul modern, prin detalierea mitului, se dorește explicarea simbolicului. Pentru a putea actualiza o tragedie trebuie să se depășească „ideea momentului în timp”<sup>3</sup>, căci ea nu poate face apel la o situație particulară „fără a lăsa deschisă o perspectivă mai largă, chiar în tragediile istorice”<sup>4</sup>. Dacă spectatorul nu cunoaște istoria, povestea pentru el nu are sens, nu îl atrage. Abordate din exterior spre interior, piesele antice par înconjurată de zidul mitului, adevărurile și înțelesurile pierzându-se în umbră, în vreme ce în modernitate apare operația inversă, abordarea se face din interior spre exterior, forma mitologică devenind ea însăși un simbol.

---

<sup>1</sup> Clio Mănescu, *Mitul antic elen și dramaturgia contemporană*, București, Editura Univers, 1977, p. 71

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 91

<sup>3</sup> Mihai Gramatopol, *Moiră, mythos, drama*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969, p. 102

<sup>4</sup> *Ibidem*

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

Un lucru e cert, însă, prin deschiderea ce o oferă, vechile mituri pot fi asimilate de orice tip de cultură, în epoci complet deosebite de cea în care au apărut ele.

În lucrarea de față dorim să operăm câteva distincții referitoare la punerile în scenă ale mitului antic, oprindu-ne în mod special la *Orestia II. Choeforele* a lui Aurel Stroe, în regia lui Lucian Pintilie. Nu în ultimul rând, dorim să aducem în discuție muzica ce însoțea atât piesele de teatru antice, cât și cele moderne.

### 2. Din istoria spectacolului de teatru

Tragedia apare, oficial, între anii 536-533, în timpul domniei lui Pisistrat, un tiran renumit, actul de naștere al acesteia fiind desemnat prin tragedia prezentată de Thepsis. Doar că apărînd în această perioadă istorică, tragedia devine un instrument de propagandă în rîndul populației, o armă a tiraniei împotriva aristocrației.

Mai tîrziu, spectacolele teatrale s-au dat în biserici, universități sau castele, în funcție de caracterul lor. Primele scene fixe apar după anul 1300, în Italia, Franța, în Vicenza (1584), Londra (1595), Anglia elisabetană (1605). Toate acestea au fost construite după modelul lui Vitruviu, redescoperit și tipărit la 1484. De exemplu, teatrul din Ulm, în 1640, avea o *scaena ductilis* (culise mobile cu ghidare din centru spre laturi pentru schimbarea decorului), o *scaena vertilis* (compusă din estacade prismatice cu trei fețe ce se învîrteau prin folosirea unei pîrgii, oferind alt decor) și o mașină de zburat<sup>1</sup>.

Un moment important în istoria teatrului în constituie faptul că în anul 1502, Aldus îl tipărește pe Sofocle la Veneția, după un an pe Euripide și în 1518 pe Eschil. Din acest moment se pot face traduceri în italiană, franceză și germană.

La sfîrșitul secolului al XVI-lea, în Franța, un grup e muzicieni și poeți încearcă să recompună tragedia grecească, punînd accentul pe muzică și pe recitarea orchestrei, astfel apărînd un

---

<sup>1</sup> Vezi Mihai Gramatopol, *Op. cit.*, p. 94

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

nou gen muzical. Se scriu piese noi de teatru, clădirile suferă și ele modificări, se extind, își adâncesc scena și le crește în mod spectaculos numărul.

În perioada umanistă apare o întoarcere la textele grecești, perioadă în care Winckelmann, Lessing, Goethe, Alfieri imită poezii grecești în piese ca *Oreste* (1776) sau *Antigona* (1783). Cum în secolul al XVIII-lea cunoașterea limbilor latină și greacă dovedește erudiția, se citesc operele anticilor în original, scăzând importanța traducerilor. Teatrul preia tot mai mult tiparele mitologice, dramaturgia fiind prelucrată și adaptată viziunii și gustului contemporan. Tragediile attice vor fi montate în toată lumea, fie în limbi moderne, fie în greaca veche.

### 3. Despre muzica și dansul din tragediile grecești

La greci, muzica s-a bucurat de o mare apreciere, fiind un „element superior de educație morală”<sup>1</sup>. Iubitori de artă, creatori ai unui

„imens repertoriu de drame, tragedii, aventuri eroice, alegorii, descrieri de tablouri, de decoruri, ca și de cortegii, de sărbători și recemonii religioase și cociale, de teorii grațioase, de ofrande și sacrificii simbolice”<sup>2</sup>,

grecii preferau instrumentele temperate și corurile restrânse, care produceau o impresie mai puternică decât ar fi produs o întreagă orchestră.

Vechii elini împărțeau muzica în șase părți, conform naturii lucrurilor. Prima parte, ritmica, regla mișcările dansului; metrica era cea care fixa cadențele declamației; organica stabilea felul și modul de a cânta la instrumente; poetica se referea la construcția versurilor și la numărul acestora; „hipocritica includea regulile

---

<sup>1</sup> Dan Suci, *Instrumente de percuție. Axe analitice*, Sibiu, Editura Imago, 2002, p. 42

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 43

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

mimicii comedienilor”<sup>1</sup>; și armonia, arta muzicii, se referea la știința sunetelor, al intervalelor, al modurilor și melopeei. Melopeea se împărțea în trei genuri principale: sistaltică („proprie exprimării sentimentelor tandre”, cum erau prietenia, iubirea sau emoțiile, dar și tristețea și angoasa); diastaltică, cea care putea produce elanuri generoase, respectiv curajul, mărinimia; și medie, cea „care menținea spiritul într-un echilibru perfect”<sup>2</sup>.

Totuși, informațiile despre muzica grecilor sînt relativ puține. Se știe că Pitagora a stabilit o legătură între sunetele muzicale și literele alfabetului (sec. VI î.e.n.) și, printre altele, a stabilit proporțiile pentru octave, cvintă și cvartă, adică gama aritmetică. Ptolemeu stabilește intonațiile gamei diatonice, reduce cele 15 moduri la 7 și le schimbă numele.

Apoi, ritmul muzical era la greci subordonat ritmului poetic, lucru regăsit în declamația lirică.

„Muzica instrumentală nu pare a fi fost decît umila slugă a poeziei, cu rare excepții. Lirele, țîțerele, fluierule simple și duble, egale sau inegale, syrinxurile, tobele și trompetele tireniene erau singurele instrumente grecești veritabile, a căror existență este confirmată”<sup>3</sup>.

Ritmul procesiunilor și al dansurilor era marcate cu tobe înguste, fără discuri metalice, numite tympanon.

Din punct de vedere formal, tragedia este structurată „pe o alternanță a părților de vorbire și dialogate între actori și părțile lirice cîntate de către cor”<sup>4</sup>. Tragedia a profitat de diferitele genuri literare, împrumutînd de la predecesori. De exemplu, s-au păstrat din poezia homerică anumite aspecte formale cum ar fi povestea

---

<sup>1</sup> *Ibidem*.

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

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>4</sup> Christophe Cusset, *Tragedia greacă*, traducere de Bogdan Geangalău, Iași, Institutul European, 1999, p. 8

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

mesagerului, sau Eschil împrumută lirismul coral de la poetul Pindar.

Corul are o mare importanță pentru tragedia antică. Sofocle este cel care impune 15 membri ai corului, iar rolul coreuților este jucat, în general, „de către cetățeni care reprezintă cetatea în teatru”<sup>1</sup>. Apoi există și un Corifeu căruia îi este destinat un număr considerabil de versuri, avînd și acesta un rol foarte bine definit în piesă, de multe ori fiind interlocutorul personajelor. Inițial, corul s-a numit *hipokrites*, adică doar „cel care dă replica”<sup>2</sup>, iar mai târziu „cel care răspunde” șefului corului. Eschil, în *Eumenidele*, realizează o excepție, căci coreuții joacă rolul eriniilor.

Corul are caracter de grup, este unitar prin costumele ce trebuia să fie identice, este o voce colectivă ce cîntă „la unison o emoție sau o reflecție împărtășită în mod unanim”<sup>3</sup>. Luați individual, membrii corului sînt ființe slabe, și doar împreună sînt puternice. Ei pot fi bătrîni, fete tinere, sclave etc. Corul nu se amestecă cu celelalte personaje, el are o intrare solemnă, prin *parados*<sup>4</sup>, după care rămîne fix, se stabilește în orchestră, în locul destinat dansurilor corului.

Despre muzica și dansurile corului se cunosc astăzi foarte puține lucruri, se mai știe, printre altele, faptul că acesta avea „o mișcare dansată cu mimici reproducînd reacție față de evenimentele trăite de către personaje. În timpul părților cîntate, o mișcare de rotire de dus-întors, greu de precizat, animă corul (strofa și antistrofa)”<sup>5</sup>. Între cor și personaje există o unitate profundă și fiecare cor este deosebit și are personalitate aparte.

Se mai știe că dansul era acompaniat de diferite instrumente, cu care era echipat corul. Aceasta pentru a crea un mers ritmic, cu

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 24

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 22

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 23

<sup>4</sup> *Parodos* este locul destinat intrării corului, partea laterală a scenei

<sup>5</sup> Christophe Cusset, *Op. cit.*, p. 23

## **Mit, muzică, ritual.**

### **Abordări din perspectiva literaturii comparate**

gesturi și atitudini corporale, coreuții dansînd din tot corpul, dar fără a folosi picioarele.

Faptul că textul unei tragedii era vorbit sau cîntat, impunea instalarea unui ritm: iambul (un vers compus dintr-o silabă scurtă și una lungă), troheul (învîrsul iambulului) și anapestul (două silabe scurte și o silabă lungă). Iambul în doisprezece silabe era utilizat în general de către actori, anapestul era ritmul corului, după intrarea acestuia în ritm de marș. Ritmul era foarte important, prin el spectatorii putînd auzi o anumite melodie sau un anumite tempou. Totuși, nu se poate vorbi de muzică în adevăratul sens al cuvîntului. Corul era grupul ce captiva publicul, cu sau fără muzică, iar instrumentele și dansul acompaniau muzica. Cuvintele și cîntecul corului, acompaniate de ritmul silabelor, creau o adevărată muzică pentru spectatori<sup>1</sup>.

Prin intermediul corului, autorul poate să își exprime diferite păreri personale, căci este singurul personaj care nu se supune tradiției mitice ci doar fanteziei poetului. Adesea mai există niște personaje secundare care îndeplinesc rolul de purtătoare de cuvînt ale autorului.

Corul a jucat un rol foarte important în tragedia greacă, dar importanța lui a scăzut, treptat, odată cu locul, inițial preponderent, acordat elementului liric. La Euripide, de exemplu, corul se transformă într-un martor discret, intervențiile sale separînd principalele momente ale tragediei,

„ocupînd orchestra și atenția spectatorilor în timpul corespunzător antracelor noastre, în schimb, interesul poetului și al publicului este acaparat de conflictul dramatic, de loviturile de teatru, de zugrăvirea

---

<sup>1</sup> A se vedea <http://theatrelfs.skyrock.com/2477134077-Quelle-est-l-importance-de-la-musique-dans-la-tragedie-grecque.html>, site accesat la data de 10.08.2016

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

treptată a sentimentelor personajelor, de duelurile oratorice dintre protagoniști”<sup>1</sup>.

#### 4. Orestia la Festivalul de la Avignon

Aurel Stroe rescrie piesa a doua din *Orestia* lui Eschil, *Choephorele*, cu intenția de-a realiza o „construcție paralelă față de piesa lui Eschyl, construcție pe care să pot proiecta textul antic pe lumini proprii înțelegerii noastre”<sup>2</sup>, ne spune acesta într-un articol din revista „Secolul 20”, în anul 1980. Stroe concepe muzica spectacolului pe trei paliere, trei straturi suprapuse asemenea unui palimpsest, dar care să fie ușor de urmărit. Astfel, Oreste va avea partitura compusă „din trei, apoi patru sunete, formînd ceea ce etnomuzicologii numec scări (game) prepentatonice, sensibilizate în muzici străvechi”<sup>3</sup>. Se va trece apoi prin gama pentatonică, specifică muzicii din China antică, scara devenind tot mai complexă, pînă va ajunge să semene cu ceea ce descriu „tratatele tradiționale ale muzicii indiene”<sup>4</sup>.

„Corifeea” și paznicul au fost înlocuiți de Aurel Stroe cu „un trombon solist”, muzica acestuia evoluînd „de la sunete armonice superioare ale unei fundamentale unice”<sup>5</sup> – de exemplu sunetul unui bucium – pînă la „cele douăsprezece sunete ale gamei europene moderne”<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Francois Chamoux, *Civilizația greacă în epocile arhaică și clasică*, vol. I, traducere și cuvînt înainte de Mihai Gramatopol, București, Editura Meridiane, 1985, p. 334

<sup>2</sup> Aurel Stroe, *Choephorele*, în „Secolul 20”, nr. 228-229-230, 1-2-3, 1980, p. 137

<sup>3</sup> *Ibidem*.

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

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

Corul choeforelor, format din cinci mezzo-soprane, va începe cu zgomote de castagnete amestecate cu strigăte, totul însoțit de o melodie formată din două sunete. Sunetele se înmulțesc treptat, după care se elimină zgomotele, „numărul sunetelor din partitura corului se reduce, sonoritatea purificându-se”<sup>1</sup>.

Printre pesronajele de pe scenă, vor exista nouă instrumentiști, care se alătură celor trei „structuri evolutive”, uneori fiind purtătorii „unor fragmente care nu mai indică o continuitate suficientă înțelegerii”<sup>2</sup>. De exemplu, unul din cele nouă instrumente joacă rolul Clytemnestrei. Instrumentiștii au mână liberă, au libertatea de a interpreta cum doresc ei.

Criticul parizian Antoine Goléa, după ce vede piesa lui Stroe pe scena Teatrului Național din București, o înscrie pe agenda Festivalului de la Avignon. Festivalul Jean Vilar cuprindea două secții, una de teatru propriu-zis și una de teatru muzical, și se



desfășura într-o veche mănăstire, unde existau trei scene în aer liber: Palais des papes, Cloître des Célestins și Cloître des Carmes. Premiera lucrării *Orestia II – Coephorele*, de Aurel Stroe, a avut loc

---

<sup>1</sup> *Ibidem.*

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

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

în 18 august 1979, sub direcția regizorală a lui Lucian Pintilie, pe scena Festivalului de la Avignon, cu destule peripeții.

Lucian Pintilie, în același articolul din revista „Secolul 20”, mărturisește că a fost dezamăgit de „Cloître des Célestins”, un loc banal, o mănăstire mutilată, de o frumusețe rece și convențională, „salvată doar de o sonoritate excepțională ce crește, pare-se, odată cu lunecarea spre noapte”<sup>1</sup>. Regizorul dorește ca o anumită mișcare să aibă loc „în momentul precis, cronometrat la secundă, al trecerii de la lumina naturală la cea artificială”<sup>2</sup>. Acesta hotărăște că

„Sfârșitul invocaiei lui Oreste trebuie să coincidă cu primele secunde ale orei de grație – când «de temps figé» sub forma sfîșietor de vie a unui copac, începe să se topească lent în noapte. Patru sute de oameni care conpemplă spectacolul metafizic al întunecării unui copac și ascultă muzică. O secundă de întrerupere a contemplării și pariul artistic e pierdut”<sup>3</sup>.

La ora fixată, porțile se închid și începe spectacolul. O parte din public, care găsește porțile închise, neobișnuit cu un astfel de tatament, protestează, și, mai mult, îl iau drept lider pe traducătorul piesei, criticul parizian care a ajuns și el după ora fixată. Lucian Pintilie a început să-l înjure pe românește, „scurt, brutal”<sup>4</sup>, surprinzându-l pe Antoine Goléa.

Și asta nu e tot, căci, o pană de curent, în chiar momentul-cheie al spectacolului, lucru ce nu s-a mai întâmplat de zece ani în Avignon, zădărnicește planurile regizorului. A doua zi, porțile se închid din nou la ora fixată, spre indignarea publicului care, de

---

<sup>1</sup> Lucian Pintilie, *Orestia II*, în „Secolul 20”, nr. 228-229-230, 1-2-3, 1980, p. 139

<sup>2</sup> Mircea Iorgulescu, *Carte-spectacol Pintilie*, în „Rvista 22”, site accesat la data de 30.12.2003

<sup>3</sup> Lucian Pintilie, *op. cit.*, p. 140

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 145

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

data aceasta lovește cu pietre în poartă. Muzica spectacolului se amestecă cu zgomotul „pietrelor contestatate”. Regizorul intervine și de data aceasta, îndemnând să fie el lovit cu piete, în cap, astfel zgomotul fiind mai mic. Întârziată, inhibați de gest se opresc din protestat, dar

„mîna lungă a fatalității intervine iarăși, sub forma unei noi pene de curent, în exact același moment al reprezentației ca și în ziua precedentă. Ratat și al doilea spectacol. La al treilea, totul merge strună”<sup>1</sup>.

Spectatorii vin la timp, căci au aflat că regizorul „dement” închide porțile la oră fixă, nu se mai întrerupe nici curentul, iar spectacolul „e desăvîrșit”. Iată că la ultima reprezentație din cele cinci programate (primele două au fost anulate din cauza abandonului interpretului principal, următoarele ratate din cauza penei de curent), actorii au parte de ovații și de o primire „triumfală”.

În viziunea lui Lucian Pintilie, primul act al piesei lui Aurel Stroe este unul ritualic, de transmitere a energiei necesare celor doi actanți principali pentru a putea trece spre a doua etapă, răzbunarea tatălui. Trasfuzia de energie aplicată Electrei este „ca o teribilă tortură revelatorie”<sup>2</sup>. La exorcizarea acesteia participă fiecare instrument al corului, în mișcări circulare, repetitive.

„Neînduplecate, necesare mișcări în cerc – cercuri orizontale, cercuri verticale, cercuri infernale născătoare de energie, împingînd-o pe Electra spre ultimul prag al ascensiunii – prăbușirea finală...”<sup>3</sup>

pe mormîntul lui Agamemnon.

---

<sup>1</sup> Mircea Iorgulescu, *loc. cit.*

<sup>2</sup> Lucian Pintilie, *op. cit.*, p. 141

<sup>3</sup> *Ibidem.*

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

Inițierea Electei este grea și dureroasă, eroina avînd nevoie de ajutorul instrumentiștilor care o susțin pe rînd. Violonista se învîrte „ca un ȋigan în transă în jurul Electrei pînă la istovire, pînă la înmuierea genunchilor”<sup>1</sup>, după care lasă locul trombonului, misiunea este preluată apoi de cor, iar după cor revine violonista – într-o alternare a misiunii magice, cum o numește regizorul.

„...cînd codul exorcizării e perfect lizibil apare (cum de altfel apare și în partitură): oboiul-vrăjitor. Mag indian – o ridică pe Electra, prin mișcări de fascinație ale oboiului, într-un alt registru al purificării – mișcare de ascensiune sinusoidală...”<sup>2</sup>.

Sunetul oboiului o poartă pe Electra în cercuri verticale spre final, unde o și abandonează, la mormîntul tatălui ei, dar gata pentru înfăptuirea crimei. La fel este pregătit și Oreste, pînă ce va fi „curat, plin de sînge nou, gata pentru acțiune”<sup>3</sup>.

La fel de spectaculoasă este și scena retragerii corului și a instrumentelor, care normal ar fi durat 30 de secunde, dar lungită de regizor pînă la 10 minute devine un spectacol singular. E o mișcare asemănătoare cu trecerea printr-un lichid dens, care cere lungi răgazuri pentru refacerea puterilor.

„Oboiul sună stins, îndepărtat, ca de sub un clopot de sticlă /.../. Dialogul instrumentelor să fie ca dialogul unor animale înspăimntate, scîncind ascunse în pămînt, în scorburî, în copaci. Sursele sunetelor nu mai pot fi descoperite – tot spațiul să fie țesut de sunete. Strigătul înecat al corului vine după dispariția lui, dintr-o clădire învecinată; vioara plînge în capelă; pe culoarele administrației s-a pierdut tînguirea oboiului; afară în stradă, trombonul. În centrul acestei angoasante lumi sonore: spectatorul”<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> *Ibidem*.

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

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 142

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 143

## **Mit, muzică, ritual.**

### **Abordări din perspectiva literaturii comparate**

Criticul Jean Pierre Leonardi a scris în cronică sa din „L’Humanite” despre „rolul” scărilor în dezvoltarea ideilor muzicale<sup>1</sup>. Aurel Stroe întărește această observație explicând că Pintilie a realizat că există

„două tipuri mari de structuri muzicale – una rectilinie care merge unidirecțional precum timpul, pe care se poate «așterne» foarte bine toată povestea eschiliană, și o altă structură, care are caracterul unei învîrtiri «în cerc închis» și care, cu timpul /.../, se transformă într-o spirală”<sup>2</sup>.

Petru realizarea acestei viziuni, pe scenă s-a montat o scară în formă de melc ce pleacă „de la nivelul scenei propriu-zise la nivelul galeriilor extetioare, trecînd printr-un platan bătrîn”<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Jean Pierre Leonardi apud Iosif Sava, *de vorbă cu Aurel Stroe despre Orestia II*, în „Secolul 20”, nr. 228-229-230, 1-2-3, 1980, pp. 153-156

<sup>2</sup> Iosif Sava, *op. cit.*, p. 154.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

**Mit, muzică, ritual.**  
**Abordări din perspectiva literaturii comparate**



Înt-un întuneric total, după apariția „argintie” a Clytemnestrei, solo-ul trombonului anunță asasinarea lui Egist, se aude doar muzica, într-o senzație de „plonjat în întuneric”<sup>1</sup>. Soloul final al trompetei încheie spectacolul. „Nemișcat, corul decapitat: Eriniile. Imagine-punte spre ultima parte a trilogiei, nescrisă încă de Stroe”<sup>2</sup>.

Pintilie spune acum:

„Spectacolul e desăvârșit. Așa cum l-am văzut la repetiția generală. /.../. Să-mi fac bilanțul: cinci spectacole programate; două spectacole anulate /.../ două spectacole ratate. Ce rămîne? Un singur spectacol - extraordinar, e drept, dar un singur spectacol... (ceea ce, în fond, ca să fac o mărturisire mizerabilă, mi-am dorit toată viața)”<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Lucian Pintilie, *op. cit.*, p. 143.

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

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 147

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

Pe scena de la Avignon, rolul lui Oreste l-a avut Jacques Bona, Electra a fost jucată de Anne Bartelloni, Trombonul de Cristian Guizien și Clitemnestra de Zoile Munoz. Dirijorul a fost francezul Boris de Vinogradov, iar Christiane Legrand a condus grupul de instrumentiști, realizînd cu succes microtoniile, intervale specifice în opera lui Stroe. La oboi a cîntat David Walter, la percuție au interpretat Pascal Bernerd și Nicolas Piguet, la viloloncel Paul Broutin, la vioară Michèle Descamps, la clavecin Jacqueline Mefano, la orgă Françoise Pellié, iar la violă Geneviève Renon McLaughlin.

După trecerea în neființă a lui Aurel Stroe, în semn de omagiu, în 3 octombrie 2010, Filarmonica Banatul reia piesa *Orestia II. Choephorele* la Bușteni, sub conducerea muzicală a dirijorului Radu Popa și în regia Ioanei Sarah Stoianov, după care Opera din Tel Aviv, Israel a dorit relansarea creației dense și surprinzătoare, a unuia dintre cei mai importanți compozitori români de avangardă, Aurel Stroe. Spectacol a fost prezentat apoi, cu sprijinul Institutului Cultural Român, în aceeași lună, la București și Cluj, apoi la Mannheim, Basel și Paris.

Astfel, după mai bine de 30 de ani de la premiera, ce a avut loc în cadrul Festivalului de la Avignon, în regia lui Lucian Pintilie, ni se propune o nouă versiune scenică a operei lui Aurel Stroe. Bușteni este locul unde a fost compusă *Orestia II*, iar 3 octombrie este ziua în care Aurel Stroe a trecut în neființă<sup>1</sup>.

Spectacolul a fost receptat de critica de specialitate drept unul foarte reușit, folosindu-se apelativul „superb”, însă prea „bizar” pentru Timisoara, oricît de muzical ar fi fost el.

Pe scenă au evoluat actorul canadianul Jean-Kristof Bouton, în rolul Oreste, actrița Antonela Bîrnat de la Opera din București în rolul Clitemnestrei și al Electrei, Iulia Ioan Iosip de la Opera din Timișoara l-a întruchipat pe Egist, Ovidiu Cozma pe Pilade.

---

<sup>1</sup> <http://www.rfi.ro/articol/stiri/cultura/orestia-aurel-stroe-7-octombrie-cluj>

**Mit, muzică, ritual.**  
**Abordări din perspectiva literaturii comparate**



O serie de actori au interpretat rolul de instrumente muzicale: Mircea Neamț la trombon – care prin modul său de interpretare a realizat legătură între voci și instrumente – a format o orchestră de excepție alcătuită din muzicieni pasionați; alături de el au evoluat Voichița Popa (oboi), Lucian Petrila (vioară), Iuliana Ambăruș (violă), Gabriela Bokor (violoncel), Sorin Dogariu (clavecin), Sorin Petrescu (orgă), Doru Roman (percuție). Corul, atât de important în Grecia antică, foarte expresiv aici, a scos în evidență virtuțile operei..

„Arhitectura complexă a lucrării muzicale, inovația asupra sunetului, performanța vocală și instrumentală pe care aceasta o impune, poetica seducătoare, asimetriile captivante, inflexiunile neobișnuite, moderne într-un filon arhaic, sonoritățile etno, tragismul temei și

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

tratarea ei într-o stilistică modern-românească fac din *Orestia* o experiență pe cât de neobișnuită, pe atât de generoasă”<sup>1</sup>.



#### 4. Alte premiere pe scenele românești și străine

Din tragediile lui Eschil pe scenele lumii s-a jucat *Agamemnon*, care a fost montată în greaca veche la Delfi, în 1930, și în Anglia, în 1934, la Bradfort College. În 1903 *Orestia* a fost montată la Teatrul Regal din Atena; a fost jucată în greaca veche în 1940 la Fordham University din New York; și în 1945 la Randolph Macon College din Lyonchburg, Virginia; iar din 1954 a fost comprimată într-un spectacol de o oră difuzat și prin televiziune.

În Germania, printre cele mai originale, dar și mai îndepărtate de textul original a fost *Orestia*, montată în 1919 de Max Reinhardt, la Grosses Schanpielhaus din Berlin. În 1957, Wayne Richardson montează la teatrul Marquee din New York o trilogie troiană compusă din *Agamemnon* a lui Eschil, *Electra* lui Sofocle și *Troienele* lui Euripide. Simone Weil a transpus în teatrele muncitorești din Franța piesele anticilor. Au mai existat și alte modernizări dar nereușite ale tragediilor grecești, fiind lipsite de

---

<sup>1</sup> <http://www.tion.ro/orestia-superba-tragica-si-prea-bizara-pentru-timisoara-oricat-de-muzicala/914681>

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

originalitate și fără a fi transpuneri pe problematici sau concepții actuale ale tiparelor mitice grecești<sup>1</sup>.

Teatrul grecesc se joacă și pe scenele Bucureștiului, încă din 1917, dar și la Cluj, Iași și Craiova. După 1950 încep să apară Festivaluri de teatru unde se joacă anticii. Astfel în 1954 a avut loc Festivalul de la Epidaur, Grecia, în 1961 Festivalul de la Dodona, Festivalul de la Atena în 1955. Teatrele din Atena (în direcția artistică a lui D. Rondinis) și Pireu (în direcția artistică a lui Alexis Minotis) au făcut în 1965 un turneu și în București, românii asistând la un spectacol de voce, dans și recitări orchestrice<sup>2</sup>.

Piesa lui Eugen O'Neil, *Din jale se întrupează Electa*, a fost jucat pe scena românească în ianuarie 1944, la Teatrul National, aflat atunci sub conducerea lui Liviu Rebreanu. Traducerea piesei a fost făcută de renumiții Margareta Sterian și Petru Comarnescu. Iordan Chimet vorbește, în cazul acestei montări, de un paradox pe care istoricii vremii l-au îngnoat. Un prim fapt ar fi acela că traducerea și montarea s-au realizat sub îndrumarea unei evreice, a Margaretei Sterian, cea care a asistat la premiera mondială de la Teatrul Guild, din New York, în 1931. Pentru a fi posibil acest lucru, aceasta se semnează „Anonymus” în caietul program. Apoi, în timpul punerii în scenă a piesei Bucureștiul a fost bombardat chiar de americani<sup>3</sup>. După această premieră, pe scena teatrului din București, piesa va fi montată în mai multe rînduri, tot sub directoratul lui Liviu Rebreanu, iar actorul George Vraca va juca trei roluri la trei vîrste diferite.

---

<sup>1</sup> Vezi Mihai Gramatopol, *Moiră, mythos, drama*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969, p. 97

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

<sup>3</sup> Aceste informații se găsesc pe <http://metropotam.ro/La-zi/Expozitie-Margareta-Sterian-art6306344256/>, site accesat la data de 13 august 2016

**Mit, muzică, ritual.**  
**Abordări din perspectiva literaturii comparate**



*George Vraca, trei ipostaze în „Din jale se întrupează Electra” (1943)*

*Orestia* a fost jucată pe scena teatrului Lucia Strurdza Bulandra din București, în regia lui Vlad Mugur, la 24 ianuarie 1964. Acesta a avut „inițiativa de a prelucra corul punînd accentul pe latura coregrafică și pe cea muzicală”<sup>1</sup>. Muzica lui Pascal Bentoiu a scos în evidență, „într-o formă lapidară acel inefabil verbal redat în teatrul antic prin metrul cantitativ al versului”<sup>2</sup>. De asemenea, Mirriam Răducanu și Jessie Danu au introdus printre horeuți cîțiva balerini, lucru ce a dus la apropierea reprezentațiilor de „«efectul total» asupra spectatorului”<sup>3</sup>.

*Electra* lui Sofocle, în regia lui Antoine Vitez, se joacă în 16 iunie 1986 la Teatrul Chaillot în Paris și în Grecia. Comedianta Evelyne Istria, subliniază caracterul atemporal al Electrei.

Antoine Vitez, inînd cont de inepuizabila bogăție a personajului, pune piesa lui Sofocle de trei ori în scenă. Prima dată o face în 1966 pe scena teatrului din Caen, apoi în 1972 la Teatrul de Cartier d’Ivry, și a treia în 1986, după căderea dictaturii

---

<sup>1</sup> Mihai Gramatopol, *Moira, mythos, drama*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969, p. 99

<sup>2</sup> *Ibidem*

<sup>3</sup> *Ibidem*

## Mit, muzică, ritual.

**Abordări din perspectiva literaturii comparate**  
militare. În toate cele trei puneri în scenă rolul Electrei este încredințat aceleiași actrițe, Evelynna Istria, pentru a figura permanența personajului prin anii vieții.

Decorul este unul grecesc contemporan, personajele par a fi banale, transformând tragedia într-o dramă familială în care corul este format din trei vecini veniți să bea o cafea. Apelul la statutul mitologic se face printr-un radio la care se aude din cînt în cînd textul lui Sofocle în greaca veche, asta în vreme ce un bătrîn orb, ce ține locul corifeului, cere ajutorul lui Homer. El realizează într-o plasmodiere vizionară majoritatea părților corale<sup>1</sup>.

În anul 1990 regizorul Andrei Șerban, care era și directorul general al Teatrului Național din București, pune în scenă *Trilogia antică*, o prelucrare după piesele lui Sofocle (*Electra*) și Euripide (*Medeea* și *Troienele*) avîndu-i în distribuție pe actorii Maia Morgenstern, Ovidiu Iuliu Moldovan, Ilinca Tomoroveanu, Adela Mărculescu, Olga Delia Mateescu, Ileana Stana Ionescu, Ioana Bulcă, Claudiu Bleont, Leopoldina Bălănuță, Mircea Rusu, Florina Cercel și alții<sup>2</sup>.

În data de 18 iunie 2008, la Teatrul Odeon din Paris, Olivier Py pune în scenă *Orestia* lui Eschil, într-o viziune extrem de modernă. De exemplu, în al treilea episod din *Agamemnon*, pe scenă apare un DS negru, în locul carului lui Agamemnon. Rolurile lui Agamemnon și al Clitemnestrei este jucat de Philippe Giraud și Frederic Giroutru.

---

<sup>1</sup> A se vedea Celine Candiard, *La tragedie grecque et ses reecritures*, <http://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00318/electre-de-sophocle-mis-en-scene-par-antoine-vitez.html>

<sup>2</sup> <http://www.tnb.ro/ro/istoricul-tnb>

## Mit, muzică, ritual. Abordări din perspectiva literaturii comparate



Olivier Py retraduce întregul text al tragediei grecești și își afișează viziunea direct și incisiv. Părțile corale, sînt purtate de un cvartet de coarde, pe muzica lui Stephane Leach, în greaca veche, și subtitrate în franceză, puncîndu-se astfel scîiunea tragică cu un cîntec solemn cu alură liturgică. Scenograful amestecă statuarul antic cu obiecte moderne și organizează scenografia pe verticalitatea luptei dintre divinitățile infernului și zeii Olimpului<sup>1</sup>.

Cea mai recentă montare a *Electrei* lui Sofocle a avut loc în data de 4 septembrie 2015, în Sala Mare a Teatrului Național București, în regia lui Andriy Zholdak. E vorba de jocul actorilor de la Teatrul Național din Macedonia, Skopje<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Vezi Celine Candiard, *La tragédie grecque et ses reecritures*, <http://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00316/l-orestie-par-olivier-py-au-theatre-de-l-odeon.html>

<sup>2</sup> <http://www.cotidianul.ro/teatrul-european-pe-scena-tnb-267160>

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate



## 5. Concluzii

Referindu-ne mai mult la contextele în care apar noile interpretări ale mitului Electrei pe scenele timpului, ne-a interesat alegerea subiectului, timpul „real” în care s-a desfășurat acțiunea, locul ales pentru reprezentare, constrângerile impuse de multe ori de acel loc, noile genuri ce se nasc din aceste demersuri curajoase, sau faptul comunicat de autor spectatorilor. Iată că au existat și încă există nenumărate modalități de a povesti mitul Electrei. Tragediile antice inspiră încă nenumărați dramaturgi și compozitori care, păstrând totuși legătura cu tradiția, reînnoiesc mitul, piesele noi create aparținând în aceeași măsură contemporaneității autorilor.

### Bibliografie (selectiv):

Cusset, Christophe, *Tragedia greacă*, traducere de Bogdan Geangalău, Iași, Institutul European, 1999  
Eschil, *Orestia*, traducere, prefață și note de Alexandru Miran, București, Editura Univers, 1979.  
Euripide, *Hecuba. Electra. Ifigenia în Taurida. Hipolit*, traducere, prefață și note de Alexandru Miran, București, Editura Minerva, Biblioteca Pentru Toți, 1976.  
Gramatopol, Mihai, *Moiră, mythos, drama*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969.

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

Mănescu, Clio, *Mitul antic elen și dramaturgia contemporană*, București, Editura Univers, 1977.

Pintilie, Lucian, *Orestia II*, în „Secolul 20”, nr. 228-229-230, 1-2-3, 1980, pp. 139-148

Sava, Iosif, *de vorbă cu Aurel Stroe despre Orestia II*, în „Secolul 20”, nr. 228- 229-230, 1-2-3, 1980, pp. 153-156

Sofocle, *Aias. Trabinienele. Electra. Filoctet*, teatru, I, traducere, note și indice de George Fatino, prefață de D. Marmeliuc, București, Editura pentru Literatură, 1965.

Stroe, Aurel, *Choeforele*, în „Secolul 20”, nr. 228-229-230, 1-2-3, 1980, p. 137

Suciu, Dan, *Instrumente de percuție. Axe analitice*, Sibiu, Editura Imago, 2002

#### Sitografie:

<http://www.rfi.ro/articol/stiri/cultura/orestia-aurel-stroe-7-octombrie-cluj>, site accesat la data de 13 august 2016

<http://www.tion.ro/orestia-superba-tragica-si-prea-bizara-pentru-timisoara-oricat-de-muzicala/914681>, site accesat la data de 13 august 2016

<http://metropotam.ro/La-zi/Expozitie-Margareta-Sterian-art6306344256/>, site accesat la data de 13 august 2016

<http://theatreifs.skyrock.com/2477134077-Quelle-est-l-importance-de-la-musique-dans-la-tragedie-grecque.html>, site accesat la data de 10.08.2016

<http://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00316/l-orestie-par-olivier-py-au-theatre-de-l-odeon.html>, site accesat la data de 13 august 2016

<http://www.cotidianul.ro/teatrul-european-pe-scena-tnb-267160>, site accesat la data de 13 august 2016

~~~~~

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

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

Membră a asociației „Les Amis du CRI”, Grenoble, Franța ; membră a Uniunii Scriitorilor din România, filiala Alba-Hunedoara (2008), membră în Asociația de Literatură Generală și Comparată din România (2009), membră fondatoare în Societatea de lectură Pavel Dan din Triteni (2013); secretară de redacție la revista de cultură „Discobolul” din Alba Iulia (2008). Volume: *Incursiune în lumea simbolurilor* (2004), *Pavel Dan și globul de cristal al creatorului* (2007) (Premiul Uniunii Scriitorilor din România, filiala Alba-Hunedoara, pentru Critică literară), *Între intenția autorului și interpretare* (2008) (Premiul Uniunii Scriitorilor din România, filiala Alba-Hunedoara, pentru Teorie literară și poetică), *Obiectiv/Subiectiv. Încercări de stabilizare a fluidului* (2013), *Studii literare. Abordări pe suportul științei imaginarului* (2016); în colaborare: *Incursiuni în imaginar. Comentarii și interpretări* (2007), *Ideologia „Junimii”* (2007), *Sacrul în poezia românească* (2007), *Incursiuni în imaginar. 2 Sub semnul cronotopului* (2008), *Incursiuni în imaginar. 3 Imaginarul religios* (2009), *Festschrift. Mircea Braga – 70* (2010), *Incursiuni în imaginar. 4. De la corpul imaginat la corpul reprezentat* (2010), *Incursiuni în imaginar. 5. Imaginar și iluzie* (2011); în colectiv de redacție: *Diționarul personajelor din teatrul lui I.L. Caragiale* (2002), *Diționarul personajelor din teatrul lui Lucian Blaga* (2005), *Presa românească și ideea națională* (2006), *Diționarul personajelor din teatrul lui Mihail Sebastian* (2007), *Diționarul personajelor din teatrul lui I.L. Caragiale* (2012). Colaborări la revistele: „Transilvania”, „Discobolul”, „Semne”, „Mișcarea literară”, „Steaua”, „Annales Universitatis Apulensis”, „Studia Universitatis Petru Maior”, „Analele științifice al Universității Alexandru Ioan Cuza” din Iași, „Studii și comunicări de folclor”, „Cultura creștină”, „Caietele Echinox”, „Arca” etc.

MITUL ENOHIAN AL ÎNGERILOR RĂI ÎN VIZIUNILE LUI HERMA

Petru Adrian DANCIU

Enoch's myth of the angels in Hermas's vision

My paper is based on the certainty that the first Christian centuries were profoundly influenced by the Enochian myth, which, through writing and orality, got in the Christian environment, surviving for centuries, openly, in its interior, without synodal convictions. Almost three hundred years after the affirmed adoption of Christ, the Enochian religious current remained stable, by the writing of an essential part of angelologic history and especially of the Christian demonology. Herma is an interesting character, rather Enochian than Christian in his conception, whose history is not known. We chose some of Herma's visions because they basically expose a kind of demonology and of angelology conceptually impossible for the current dogma. Surely, the Enochian phenomenon is not limited to the Herma's writings. Perhaps the most "contaminated" one is the Revelation, contamination which did not exempt the apostles, as exemplified towards the end of my study. Basically, by their angelology and demonology, long before they became Christians (dogmatically), the Nazarenes were Enochian, like John the Baptist, or Andrew the Apostle, expelled by the "fate" of the Jerusalem council to the northern borders of the empire, near us, but still far, in Bulgaria.

The bad shepherd of Qumran texts becomes the bad shepherd at Herma, the evil angel of the Enochian texts respectively. Whatever the appellatives, Herma veiled the Enochian origin of his knowledge. Jesus Christ's name does not even appear in the three visions, even if the central position of Christ is essential in the shaping of Christian teaching. Moreover, his views have angelic origin, a confused charisma that enjoyed more or less the declared Christians of the first three hundred years.

In conclusion, in my view, this research is a temptation, an invitation to descend from the heaven of the prescribed mentality in the seething density of a phenomenon's

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

potencies which can generate monsters, apocalypses or "suspensions" of the mind in an imaginary world, where the Enochian thinking can be rebuilt.

Key-words: Enochian myth; Herma; evil angels; demonology.

Cu toate că este socotită inspirată și „orânduită” după cărțile *Noului Testament*, așa cum o găsim în *Codicele Sinaiticus*, *Scrierile lui Herma*, *Păstorul*, nu s-a bucurat în decursul istoriei de aceeași prețuire dogmatică precum celelalte lucrări patronate de Duhul Sfânt, chiar dacă, la începuturile evului creștin, în secolele II și III, a fost considerată *inspirată* de același Duh. Începând cu secolul IV, importanța lucrării scade simțitor, astăzi făcând doar obiectul de studiu al puținilor patrologi interesați de cercetarea scrierilor din primele veacuri creștine. Sfântul Atanasie cel Mare va fi cel care o va exclude definitiv din canonul *Sfintei Scripturi*, chiar dacă o va considera, tolerând-o însă, drept „bună de citit”.

După Origen, autorul scrierii este un oarecare Herma, amintit de Sfântul Apostol Pavel în *Epistola către Romani* (16, 14). El este purtătorul unei vechi tradiții semite, motiv pentru care va aminti în scrierea sa de *îngerii răi*, o prezență enohiană adaptată la tânăra religie creștină, prin prezența apelativelor cu orientare morală de *înger al desfrânării*, *al amăgirii* și *al răutății*.

Dacă cineva se va întreba de ce aceste creaturi spirituale nu și-au păstrat numirile de *veghetori*, așa cum sunt menționați în apocriful lui Enoh, răspunsul nostru este acela că Herma încearcă să orienteze spre enohianism o tânără structură religioasă în formare, creștinismul neavând la acea dată o realitate dogmatică solidă. Statutul de îngeri neascultători aflați în „arest divin”, în așteptarea pedepsei finale, îi menține încă în calitatea de mesageri ai voii divine, mai precis ai manifestării „dreptății lui YHWH”, transformându-i în îngeri ai pedepsei. Ei ar fi, spre exemplu, cei careucid întâii născuți ai Egiptului sau cei care conduc civilizațiile

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

pământului prin idolatrie până la judecata finală¹. Tâlcuirile ulterioare secolului IV vor găsi incompatibilă existența lor în contextul creștinismului dogmatic, teologia neacceptând o linie directoare intermediară, un „purgatoriu angelic” și astfel apelativul *înger* nu poate sta alături de noțiunea *rău*, de aici epurarea canonică masivă a tuturor textelor incompatibile cu dogma. Reabilitarea unei vechi credințe religioase ar presupune o reevaluare a întregii viziuni dogmatice asupra lumii angelice, dar și mai grav, a problemei deocamdată rezolvate „diplomatic” a binelui și răului, o situație imposibilă prin consecințele pe termen lung asupra mentalului religios al credincioșilor, a efectelor „secundare”, dintre care primul este *erezia*, un risc ce nu putea fi asumat.

Cu privire la realitatea existenței îngerilor răi, *Păstorul lui Herma* este cu siguranță una din lucrările necanonice care păstrează neatinsă poziția *demonologică hibridă* iudeo-creștină a primelor veacuri de creștinism. Sub forma unui dialog ni se revelează nu istoria căderii acestora, ce se presupunea că era deja cunoscută (cf. *Geneză*, 6 și *Apocrifele lui Enob*²) atât de iudeii convertiți, dar și de majoritatea creștinilor, ci modul în care veghetorii acționează încă în lume. Din această perspectivă, cartea poate fi comparată prin spiritualitate cu lucrările filocalice de mai târziu unde sfinții părinți iau în discuție același lucru, modul în care apar și lucrează păcatele în lume.

Revelația se derulează sub forma unor dialoguri catehetice unde Păstorul, personaj ce-l preînchipuie pe Hristos, provoacă la dialog pe alesul Herma, despre care presupunem că ar fi un semit convertit la creștinism. După cum am spus mai sus, pentru a-l desemna pe „îngerul rău”, Herma folosește două apelative:

¹ Cf. Petru Adrian Danciu, *Groapa, penitenciarul regilor popoarelor și al îngerilor răi în profetia lui Isaia*, în „J.R.S.I.”, nr. 9/2016, pp. 472-479.

² Cf. pr.lect.dr. Remus Onișor, *Cartea lui Enob și apocaliptica intratestamentară*, Alba Iulia, Editura Reîntregirea, 2000, p. 246.

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

„îngerul desfătării și al amăgirii” și „îngerul răutății”, ambele făcând trimitere la modul în care veghetorii s-au comportat încă de la început în lume. Atribute ca *desfătare*, *amăgire* și *răutate*, le definesc acțiunile și natura. Ei sunt cei care, potrivit *Apocrifului lui Enoh*, au abuzat de oameni, în sensul că s-au bucurat (desfătat) de tot ceea ce le putea oferi sufletul și mai ales trupul acestora, amăgindu-i cu descoperirea unor „științe”, pentru care oamenii nu au fost pregătiți. Magia, spre exemplu, este una dintre ele. Ea nu a fost revelată de către diavol, așa cum se crede sub imperiul damnarilor dogmatice, ci de către îngerii veghetori. Ei au oferit, conform apocrifului mai sus amintit, în schimbul a numeroase vieți umane, *cuvintele de putere* prin care pot fi deschise „porțile” lumii întunecate, ori care pot forța cunoașterea viitorului, ce altceva decât „înainte mergătorul” oricărui destin? Degradării acesteia îi va urma natural Goeția (γοητεία, goēteia) sau vrăjitoria, știință ce are în vedere exclusivă lucrare cu demonii.

Veghetorii sau îngerii răi din viziunile alesului nu interacționează cu acesta ori cu Păstorul, autorul urmărind derularea acțiunilor „din afară”. Viziunile sunt explicate în măsura în care Herma își manifestă curiozitatea sau neînțelegerea. Totuși, prin imagini și dialog, autorulului i se vor face treptat înțelese principalele mecanisme care construiesc interacțiunea dintre înger și om. Prin revelație, creștinul înțelege că apariția unor efecte inexplicabile în comportamentul uman au de fiecare dată cauze nevăzute, în acest sens viziunile fiind dovada unei permanent reale interacțiuni între cele două lumi, spirituală și materială.

Îngerul desfătării și al amăgirii

Viziunea întâi descrie acțiunea îngerului desfătării și al amăgirii, o acțiune de contaminare a spiritului uman ce se revărsă direct din esența rea a îngerului. Autorul nu vorbește despre liberul arbitru al omului, semn că totul se întâmplă deasupra percepției umane, motiv pentru care victima este incapabilă să observe la timp efectele atacului pentru a intra în defensivă. Oricum, odată

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

eludată orice protecție naturală a spiritului uman, acesta este practic paralizat de fluidul demonic, sufletul devenind incapabil (lax) de a se întoarce la Dumnezeu, chiar și după ce conștientizează păcatul. Este starea de „cerbicie” caracteristică majorității oamenilor de la sfârșitul timpurilor, ce merge până la refuzul lui Dumnezeu (*Apocalipsa*, 9, 20-21). Sigur, nu toți oamenii sunt atinși de energia demonică, cu toate că transpare din rândurile acestui text o formă de fatalism divin, poate o reminiscență a celui păgân, de altfel perfect ancorat în durele și uneori inexplicabilele realități ale vieții.

Iată textul nostru:

„Păstorul mi-a zis:

- Vezi pe ciobanul¹ acesta?

- Îl văd, Domnule! I-am răspuns eu.

- Acesta, mi-a spus el, este *îngerul desfătării și al amăgirii*. Aceasta aduce la pieire sufletele robilor lui Dumnezeu, ale celor deșeți; îi întoarce de la adevăr, amăgindu-i cu poftetele cele rele și în ele își găsesc pieirea. Că ei uită poruncile Dumnezeului Celui viu și umblă

¹ Evangheliile creștine ne vorbesc despre Iisus ca fiind „Păstorul cel Bun”. Intuim aici o influență qumranică. Atribute ca „păstor”, oferite deopotrivă reprezentanților din ambele tabere beligerante, indică un echilibru aproape perfect, o egalitate în luptă care nu poate decât să uimească pe creștinul de astăzi obișnuit cu ideea de omnipotență și atotprezență a Binelui. Întorși la originile creștinismului, putem observa că un titlu nu este în sine bun sau rău, el este doar un atribut al puterilor ce polarizează lumea. Așa se face că avem pe *îngerul desfătării și al amăgirii* ca *păstor*. Procesul de păstorire al oamenilor *asemănați cu oile* este până la comun ambelor tabere beligerante. Oamenii par a fi o “masă de manevră” dizlocată pe un teren al nimănui unde păstorii sunt permanent preocupați de a fura unii de la alții. Nu putem decât să constatăm că fatalismul și tragedia sunt la ele acasă în mentalul religios al creștinismului primar. Păstorul cel rău este varianta lupului travestit „în blană de oaie”, nimic altceva decât înainte mergătorii spirituali ai lui Antihrist.

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

în amăgirile și desfătărilor cele deșarte și sunt pierduți de *îngerul* acesta, unii spre moarte, iar alții spre stricăciune”¹.

Este aceasta tragica soartă a celor ce nu se pot opri din propria cădere (cf. *Apocalipsă*, 20, 11). Dacă în fața demonilor – ființe spirituale, dar grosiere, ce pot fi deci percepute de spiritul uman – oamenii își pot manifesta liberul arbitru în fața îngerilor răi, libertatea umană pur și simplu dispare, dată fiind capacitatea acestor ființe, încă nejustificate de Dumnezeu, de a fi încă îngeri, adică imposibil de perceput. Poate de aici și consecința ignorării lor de mai târziu în mediile spiritualității creștine

Omul și dubla posesiune angelică

Într-o altă parte a textului lui Herma, în cea de-a doua viziune, găsim o expunere mai bogată în elemente angelice și demonice. Vedem cum autorul face diferența între două ființe spirituale distincte și mereu antagonice, *îngerul dreptății* și *îngerul răutății*. Ambii polarizează „inima omului”, acționând direct asupra simțurilor acestuia într-un mod în care, din nou, el nu poate riposta. Avem mai degrabă viziunea *omului-marionetă*, decât a creștinului în sensul misticii actuale. Practic este vorba despre *posesiune*, care, dacă nu miră atunci când vorbim despre îngerul răutății, riscă uimirea când vedem că și îngerul dreptății se comportă la fel. Nesimțindu-le prezența, aceste categorii nu pot fi exorcizate. Comportamentul lor nu ar trebui să mire, aceasta pentru că ambii sunt îngeri în *metode*, chiar dacă nu în scopuri. Este acesta un alt element de confuzie, pe care dogma l-a evitat cu diplomatie prin scoaterea lucrării în afara canonului. Pentru

¹ Herma *Păstorul*, 62, 1-2, în *Scrisorile Părinților Apostolici*, col. „Părinți și Scriitori Bisericești”, vol. 1, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1979.

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

creștinismul secolelor primare, ideea de *posesiune benefică*¹ poate fi oarecum asociată vechilor sisteme idolatre, unde zeii buni își luau în posesie aleșii (deveniți „vase”) cu scopul de a transmite mesaje sau pentru a înfăptui diferite fapte. Însuși Platon susține existența unui *daimon bun*, care lucrează asupra omului, o *supra conștiință* ce-l atenționează în momentul în care păcătuiește.

Pe de altă parte, textul lui Herma întărește ideea fatalismului de „rit creștin”, în sensul că umanitatea se află implacabil prinsă între forțe care o manipulează după bunul plac, într-un conflict la care participă fără să vrea. Deși ne este complet străină cauza, suportăm parte din efectele lui, impropiindu-ne ca început fictiv „păcatul adamic”.

Această perspectivă ridică o problemă morală majoră a sufletului, care la finalul vieții sale pământești nu poate fi judecat pentru faptele bune sau rele făcute în intervalul când era posedat. Rezolvarea dilemei ar fi că Dumnezeu îl judecă pe om doar pentru faptele din timpul său liber. Departe de a fi ironici, credem că autorul a dorit, așa cum vom constata din textul de mai jos, să pună accentul pe un comportament, care, excesiv manifestat în bine sau în rău, ar indica o astfel de posesiune:

„- Ascultă acum despre credință, mi-a spus el (Păstorul – n.a.). *Omul are doi îngeri: unul al dreptății și altul al răutății.*

- Cum voi recunoaște, Domnule, l-am întrebat eu, lucrările lor, că amândoi îngerii locuiesc cu mine?²

¹ De altfel și credințele populare românești amintesc de episoade în care, sub o oarecare atingere divină, „gura păcătosului adevăr (fără voia lui) grăiește” și „de la prost (om simplu) poți lua învățătură”.

² Demonologia este în sine o învățătură gnostică, în sensul că ea are în centru cunoașterea. Creștinismul actual este străin de o astfel de abordare ce pare a fi mai degrabă apanajul magiei decât al dreptei credințe. În fine, atunci când textul lui Herma numește „omul”, el face referire la persoana umană în general, nu la creștin în particular.

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

- Ascultă, mi-a spus, și înțelege! Îngerul dreptății este un gingaș, rușinos, blând și liniștit¹. Când se suie² el în inima ta, vorbește îndată cu tine despre dreptate, despre curăție, despre sfințenie, despre cumpătare, despre orice lucru drept și despre toată virtutea plină de slavă. Când toate acestea se suie în inima ta, recunoaște că îngerul dreptății este cu tine... Iată acum și faptele îngerului răutății. Mai mult de toate este mânios, amar și fără minte, iar faptele lui sunt rele și strică pe robii lui Dumnezeu. Când se suie el la inima ta, cunoaște-l din faptele lui.... Când vine peste tine mânie sau amărăciune³, cunoaște că el este în tine. ... De îngerul răutății depărtează-te, căci învățătura sa este rea pentru orice faptă. Dacă este cineva *bărbat credincios și se suie în inima lui gândul acestui înger, trebuie ca bărbatul sau femeia aceea să păcătuiască cu ceva*⁴ (s.n.)... Vezi, dar, că este bine să urmezi îngerului dreptății și să te lepezi⁵ de îngerul

¹ Cele patru „virtuți” ale îngerului (*gingaș, rușinos, blând și liniștit*) au la antipod patru atribute rele (mânios, amar, fără minte, rău). Ni se oferă lista calităților spirituale străine care produc exces în ființa umană. Virtuțile și păcatele par a se contracara, ori, după caz, a se anula reciproc, în funcție de ordinea în care se succed peste victimă.

² Suirea la inima omului marchează asaltul efectiv, înțeles ca *atingere divină* sau *posesiune demonică*, ce anulează practic *liberul arbitru*.

³ Sadismul unei astfel de stări nu constă în pierderea libertății, ci în permanenta menținere a conștiinței de sine. Uneori astfel de stări sunt întâlnite și în cazul posesiunilor demonice. Momentele sunt sporadice, pentru că omul are aici libertatea de a se ruga și implicit de a grăbi momentul alungării spiritelor rele.

⁴ Am subliniat această frază cu intenția de a evidenția cât se poate de clar supremația credinței creștine în fatalism, prin care este anulat măcar temporar, manifestarea liberului arbitru. Poate mai grav decât atât, ea postulează ideea că *răul este capabil să învingă binele*, dacă nu în spațiul spiritual, cu siguranță în cel fizic, aceasta pentru că lui nu i se poate opune nici măcar un singur om virtuos.

⁵ Expresia o înțelegem ca pe un îndemn de a dori ori a te lăsa cât mai mult timp posedat de îngerul bun, de vreme ce oricum nu poți alege, cu atât mai mult cu cât posesiunea sa produce doar fapte bune. Până la urmă, prin această formă de prezență se simte „atingerea” lui Dumnezeu, o trăire mistică de care s-au bucurat mulți creștini ai primelor veacuri. E posibil ca acest proces să poată fi pus în legătură cu mișcarea *harismatică*, înăbușită în secolele ce au urmat de o biserică din ce în ce mai instituționalizată.

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

răutății... Crede, apoi, că faptele îngerului răutății sunt vătămătoare; nelucrându-le vei trăi în Dumnezeu”¹.

Liberul arbitru al omului e flagrant încălcat de ambele tabere în intenția dovedirii supremației lor pe pământ. Starea de păcătoșenie sau de virtute a victimei aproape că nu contează. Textul lui Herma poate fi pus în corelație cu textul rugăciunii domnești: „și nu ne duce (după alți traducători, „lăsa”) pe noi în ispită” (*Matei*, 6, 13). Cu alte cuvinte, pentru că rugăciunea se adresează lui Dumnezeu, *lăsarea omului să fie ispitit* presupune nu doar manipularea liberului arbitru, ci implică în mod clar o formă de *abandon divin*, situație în care *absolut orice e posibil*.

Herma constată că pur și simplu omul e luat în posesie pe rând, fiind pasat de la un înger la altul, totul în contextul în care aceste explicații nu vin de la îngeri, ci de la însuși Hristos, semn că avem de-a face cu un comportament generalizat și aprobat de către divinitate.

Îngerul galben al Morții

În cea din urmă viziune, Herma povestește despre același *înger al desfătării și al amăgirii*², descris aici drept

„un cioban tânăr, îmbrăcat în haine de culoare galbenă ... și ciobanul acesta era foarte vesel de turma lui; însăși fața ciobanului era foarte veselă și alerga printre oi”³.

¹ *Herma Păstorul*, Porunca VI, 36 (2), în *Ibidem*.

² În *Testamentul lui Ruben* (2-3) ni se vorbește despre existența a șapte duhuri ale răătăcirii nimeni alții decât veghetorii (5), semn că teoria influenței nefaste a îngerilor răi era larg răspândită în primele secole creștine (*Testamentele celor doisprezece patriarhi*, traducere din limba greacă, introducere și note de Walther Alexander Prager, București, Editura Univers Enciclopedic Gold, 2015).

³ *Herma Păstorul*, „Pilda”, VI, 61 (1), 5, în *Ibidem*.

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

Culoarea galbenă a hainelor ar fi putut face trimitere la o imitație a aurului ca simbol al purității. Cu alte cuvinte galbenul este o falsă reprezentare a regalității divine a harului, echivalentul profetismului mincinos, al lupilor îmbrăcați în piei de oi (cf. *Matei*, 7, 15).

Este adevărat că într-un singur loc mai apare o ființă descrisă într-o nuanță asemănătoare. Moartea (*Apocalipsa*, 6, 7-8) e cea care, la sfârșitul timpului, e văzută de profetul Ioan stând pe un cal *gălbui*. În alte traduceri apare ca *verde*. „Nuanțat” sau nu, *galbenul* este simbol al *dezintegrării* oricărei realități create. Prin intermediul culorii, cele două personaje *îngerul desfătării și cel al amăgirii și Martea* pot fi puse în relație, primul subordonându-se celei din urmă, paradoxal, ea fiind o *existență*, al cărei mister (sens) nu este dezlegat de dogmă. Cu siguranță, ea este anterioară omului, protopărinții fiind informați despre existența ei de către însuși YHWH (cf. *Geneză*, 2, 17, 3, 3), cu mult înainte de a afla, prin experiență, de existența *Ispititorului* (cf. *Geneză*, 3, 4). Să înțelegem că Moartea reprezintă pentru umanitate adevăratul pericol după cum, în ordine descrescătoare, toți cei care-i slujesc ei. În acest context înțelegem relația dintre îngerul rău și moarte, din punctul nostru de vedere explicit relevată de profetia lui Herma:

„Păstorul mi-a zis:

- Vezi pe ciobanul acesta?

- Îl văd, Domnule! I-am răspuns eu.

- Acesta, mi-a spus el, este *îngerul desfătării și al amăgirii*. Acesta duce la pieire sufletele robilor lui Dumnezeu, ale celor deșertei; îi întoarce de la adevăr, amăgindu-i cu poftele cele rele și în ele își găsesc pieirea. Că ei *uită*¹ poruncile Domnului Celui viu și *umblă în amăgire și*

¹ O altă variantă a suspendării liberului arbitru. Uitarea este echivalentul morții spirituale, o picătură a fluviului infernal Lethe atinsă de buzele omului încă în viață.

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

desfătărilor cele deșarte și *sunt pierduți* de îngerul acesta, unii *spre moarte*, iar alții *spre stricăciune*¹.

Sigur, asocierea înger rău-păcat-moarte era cât se poate de clară în dublul său aspect pentru creștinul primelor veacuri. Pe de-o parte, din punct de vedere demonologic, îngerul rău introduce păcatul în viața omului, după cum, din punct de vedere moral, omul nu se face responsabil de trăirea păcătoasă decât dacă o continuă după momentul plecării îngerului.

Pavel și Herma

Din expunerile lui Herma transpare ideea că liberul arbitru nu deține un rol deosebit în lupta contra păcatul, îngerii răi ocolindu-l cu deosebită ușurință. La Herma, omul nu este expus ca o ființă dezvoltată spirituală, capabilă deci de a lua o poziție fermă în fața intruziunilor exterioare sau măcar de a le simți din timp pentru a cere ajutor divin.

Caracteristica principală a posesiunilor angelice, fie ele bune sau rele, este aceea că sunt de *scurtă durată*, dar cu efect de lungă durată, ele neavând totuși în comun manifestările demonice ale posedatilor vindecați de Hristos sau de Apostoli. Credem că Herma nu doar l-a citit pe Sfântul Apostol Pavel, ci a și dezvoltat viziunea acestuia, cu elemente enohiene cunoscute în acea perioadă. Cert este că Pavel, evreu convertit pe drumul Damascului, vorbește despre aceeași teorie „șamanică” a posesiunii de scurtă durată, practic străină de cuvintele și faptele lui Hristos. Pavel nu va face decât să „încreștineze” o tradiție, preluată preluată pe filieră rabinică din anticul Babilon. Expunerea lui nu este deloc o viziune, ci o constatare a unei stări spirituale de fapt.

Este vorba despre un text format din șase versete, din *Epistola către Romani* (7, 14-20), evident recunoscută canonic, unde

¹ *Ibidem*, 62 (2), 1-2.

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

apostolul descrie conflictul deschis dintre păcat, trup și voința omului.

„Noi știm doar că legea este spirituală; dar eu sunt trupesc, *vândut sub stăpânirea păcatului* (s.n.). *Nu înțeleg ceea ce fac* (s.n), deoarece *nu fac ceea ce vreau* (s.n.); dimpotrivă, *fac ceea ce urăsc* (s.n.). Dar dacă fac ceea ce nu vreau, îi dau dreptate legii că este bună. Atunci, *nu eu făptuiesc acest lucru, ci păcatul care locuiește în mine* (s.n.). Știu doar că în mine, adică *în trupul meu, nu locuiește nimic bun* (s.n.), căci îmi este ușor să îmi vreau binele, dar nu să și-l fac, deoarece *nu binele, pe care îl vreau, îl fac, ci răul, pe care nu-l vreau, pe acela îl înfăptuiesc* (s.n.). Dacă fac dar ceea ce nu vreau, *nu mai sunt eu cel care făptuiesc acest lucru, ci păcatul, care locuiește în mine*” (s.n.)¹.

Nu citim la Pavel despre vreo prezență angelică bună sau rea, aspect în care Herma e mult mai explicit, chiar dacă locul cauzei (îngerul rău) este luat de efectul acesteia, conceptualizat ca *păcat*. Păcatul este prezența unei infecții de natură spirituală în trup. El alterează voința, obligând victima a înfăptui orice faptă contrară firii sale, de altfel bune prin creație. Pavel este un diplomat. El nu va fi mai explicit, pentru a nu crea confuzii care să-l oblige la explicații suplimentare, de altfel permanent insuficiente.

La apostolul lui Hristos, lupta dintre *lege* și *carne* este o rezultată continuă a conflictului dintre *bine* și *rău*. Să *vrei binele* dar *să înfăptuiești răul* este, pentru noi, formula elocventă de exprimare a unei învățături de care Herma nu era străin.

Dacă Herma amintit în epistolă este același cu autorul revelației considerate acum apocrife, atunci avem dezvoltată aici una dintre primele *gnoze creștine* cu privire la existența îngerilor răi ca specie, o demonologie extrem de interesantă dată astăzi uitării. Pentru noi este clar că la ambii autori găsim aceeași idee centrală a *absolutei neputințe* a omului, care cade *conștient* sub puterea unor

¹ *Noul Testament*, tradus și adnotat de pr.dr. Emil Pascal, Paris, Édition du Dialogue, 1992.

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

ființe, despre care nu se spune că pot fi *exorizate* și care pot fi îngeri, dar niciodată demoni, totul cu acord divin.

Pavel e cât se poate de clar în exprimarea neputinței personale când crede că „nu eu făptuiesc... ci păcatul” care „locuiește în trupul meu”. Pentru apostol, o astfel de posesiune pare că nu afectează sufletul, ci doar trupul. Efectul asupra sufletului este amărăciunea neputinței și a trăirii unor sentimente derutante ce nu îi sunt comune. Gnosticismul lui Pavel este unul moral când afirmă înstrăinarea absolută a entităților ce locuiesc în același trup - sufletul și păcatul/ îngerul rău, precum și neputința celui dintâi de a depăși singur momentul.

Sigur, Pavel nu susține absoluta inocență a sufletului aflat în trup, dar indică un aspect extrem de important din punct de vedere demonologic, acela al paraliziei spirituale provocate de forțe externe, ce-i drept malefice. Lui Herma îi va reveni rolul de a o extinde și asupra acțiunii similare a îngerilor buni. Din experiența personală a lui Pavel aflăm că cei afectați sunt mai degrabă aceia dintre creștinii care dovedesc un oarecare statut spiritual, adică cei deja angajați în lupta cu răul, pe când Herma extinde teoria asupra omului în general, indicând practic existența unui fenomen. În final, marea tristețe a unui astfel de suflet se naște din imposibilitatea de a-și manifesta liberul arbitru, până la urmă datum-ul primordial al unei vieți spirituale sănătoase.

Bibliografie:

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

pr.lect.dr. ONIȘOR, Remus, *Cartea lui Enoh și apocaliptica intratestamentară*, Alba Iulia, Editura Reîntregirea, 2000

DANCIU, Petru Adrian, *Groapa, penitenciarul regilor popoarelor și al îngerilor răi în profeția lui Isaia*, în „J.R.S.L”, nr. 9/2016

Scrierile Părinților Apostolici, col. „Părinți și Scriitori Bisericești”, vol. 1, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1979

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

Testamentele celor doisprezece patriarhi, traducere din limba greacă, introducere și note de Walther Alexander Prager, București, Editura Univers Enciclopedic Gold, 2015

~~~~~

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

## **MITUL LUI ORFEU ÎN LIRICA LUI MARIAN DRĂGHICI**

**Sonia ELVIREANU**

### **The Orphic myth in Marian Drăghici's lyrics**

*In Ancient Greece, the Orphic doctrine has the myth of Orpheus as a starting point, thus anticipating the constitution of Greek philosophy and poetics. Plato's dialogues, Aristotle's Metaphysics and Poetics, even Christianity originate in the Orphism.*

*Orpheus was endowed by Appollo, the deity of the arts, with a divine lute and the gift of poetry and song, symbols of universal harmony, thus serving the creative Logos. This mythological character also is the archetype of the Poet with a tragic destiny as well as of Love.*

*Orphic elements are to be discovered at the great lyrical creators of all times, from Greek and Roman Antiquity (Homer, Horatius, Virgil) up to our century. Poets have found in the Orphism their poetic substance, a theory on the arts or a philosophy of life, the cult of perfection by following Orphic incantations, models of sacred poetry and the art of verse writing.*

*Educated in the western model of knowledge, through German and French sources, acknowledging the influence of Goethe, Rilke, Trakl, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Valéry, Marian Drăghici is attracted by the high level poetry coming from a real talent. Through his poetic creed, he ranges in the Orphic spheres.*

*My paper's aim is to illustrate the Orphic myth of creation and creator in Marian Drăghici's lyrics, through the anthology *lumină, încet* (light, slow), a real and particular *ars poetica*. The main obsession of the poet is the act of creation, the core of his poems conceived as poetic arts with an aesthetic dominant. The poet is seen as the most creative, original and profound author of poetic arts in contemporary poetry, tending towards a "total" poetic art.*

**Key words:** poetry; Marian Drăghici; myth; Orpheus; poetic art

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

#### 1. Mitul orfic

Mitul lui Orfeu stă la baza unei doctrine religioase din Grecia antică, doctrina orfică (sec. VI înainte de Christos) și anticipă gândirea filozofică la grecii antici. Doctrina orfică îmbină religia, filozofia și poezia, înainte de constituirea filozofiei și poeziei grecești. Concepția lui Pitagora despre suflet și armonie, dialectica lui Socrate, dialogurile lui Platon, *Metafizica* și *Poetica* lui Aristotel își au originea în doctrina orfică.

Întemeietorul doctrinei orfice este miticul Orfeu, fiul Calliopei (muza poeziei) și a lui Apollo, zeul solar al luminii, artelor, științelor, al cunoașterii. Apollo l-a înzestrat cu o liră divină, cu harul poeziei și cântecului, simbol al armoniei universale. Orfeu e considerat primul poet grec, iar poezia sa este asociată muzicii.

Poeții își revendică concepția despre artă din mitul orfic, preluat din literatura antică greco-romană (Homer, Virgiliu, Ovidiu) sau din romantism. Poezia este de origine divină, inspirată de Muze, ficele lui Zeus și ale Mnemosynei (zeița memoriei), patroanele artelor. Poetul, înzestrat de divinitate cu har poetic, poate intuit, capta limbajul spontan, magic, al muzelor. Muzele sunt asociate cu trei personaje mitologice în Grecia antică: **Orfeu**, poetul și cântărețul sublim ce seduce prin cântecul său până și pe zeii infernului; **Apollo**, zeul artelor, al inteligenței și cunoașterii raționale, ce organizează și domină elanul vital dezlănțuit al lui Dionysos; **Dionysos**, fiul lui Zeus, ucis de titani și reînviat de tatăl său, zeul vinului, fertilității, reînnoirii. De la aceste personaje mitologice, vocația poetică dobândește forme diferite: lirismul, asociat cu Orfeu, reflexivitatea cu Apollo, iar clocotul vital cu Dionysos. Conceptele lui Nietzsche de apolinic și dionisiac definesc în sens psihanalitic conștientul/inconștientul, raționalul/ iraționalul, partea luminoasă/ întunecată din ființa umană.

Doctrina orfică, o cosmo-teogonie, dezvăluie concepția dualistă despre lume și ființa umană, ideea originii sacre a poeziei

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

și harului poetic: *Odată cu orfismul ia naștere prima concepție dualistă, cea a sufletului (=daimon) și a trupului (= locul de ispășire al sufletului)*<sup>1</sup>.

Orfeu și lira sa sunt simbolurile Poetului și Poeziei, a poetului cu har divin, menit să slujească prin arta sa Frumusețea, Logosul creator, devenit prin rostire muzică, armonie. Poezia nu e decât o formă a Armoniei universale, o formă de sacralitate la care are acces poetul predestinat, ceea ce îi conferă un rol soteriologic.

Orfeu este arhetipul Poetului cu destin tragic (ucis de bacantele lui Dionysos-Bacchus) și arhetipul iubirii (fidelitatea față de memoria Euridicei, soția sa). În acest personaj mitic se regăsesc creatorii împătimiți de creație, dispuși la orice sacrificiu în numele acesteia, idealști ce cred în nemurirea sufletului și în iubirea de dincolo de moarte. Orfeu deschide calea spre lumea de dincolo, instituind și mijloacele de accesare a ființei umane la sacru: viața de tip orfic, ascetismul și practicile de purificare, incantațiile orifice pentru eliberarea sufletului din captivitatea trupului.

Incantațiile orifice, formule ritualice (de trecere a sufletului după moarte în lumea divină), încrustate pe foițe de aur, au fost descoperite de arheologi în necropole pe teritoriul Greciei antice. Transcrise, tipărite și interpretate, acestea pot fi considerate modele de poezie sacră și de artă a versificației. Ritmul, melodia, armonia, ca atribute ale poeziei în *Poetica* lui Aristotel, sunt efecte ale hexametrilor și dactililor în incantațiile orifice. Aceasta înseamnă că poezia îmbină harul divin cu producerea versurilor, este deopotrivă inspirație și artă a prozodiei.

Elemente ale doctrinei orifice se regăsesc la marii lirici ai tuturor timpurilor, din antichitatea greco-romană (Homer, Horațiu, Virgiliu) până în secolul XXI, traversând marile curente literare: romantism, simbolism, parnasianism, suprarealism). În doctrina orfică se găsesc alături de religie și filozofie primele

---

<sup>1</sup> Giovanni Reale, *Istoria filozofiei antice*, vol 1, *Orfismul și presocraticii*, Târgu-Lăpuș, Galaxia Gutenberg, 2008, p. 43.

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

elemente de prozodie, în arta imnurilor orfice. Poetii și-au revendicat din doctrina orfică substanța poetică, o concepția despre artă sau o filozofie de viață, cultul perfecțiunii versurilor pe linia incantațiilor orfice.

### 2. Marian Drăghici și mitul creației

Format la sursa cunoașterii occidentale, germane și franceze, sub influența mărturisită a lui Goethe, Rilke, Trakl, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Valéry, ei înșiși poeți orfici, Marian Drăghici tinde spre poezia înaltă a celor predestinați creației. Prin chiar credo-ul său poetul se situează în sfera orfismului. Mitul orfic al creației și creatorului e nucleul poemelor sale *ars poetica*. În poezia contemporană, este cel mai prolific, original și profund autor de arte poetice. Acest poet singular face din întreaga sa operă o *Ars poetica*, experiență poetică ce-l singularizează printre poeții contemporani. Aproape toate poemele sale sunt arte poetice, o operă cu variațiuni pe aceeași temă după principiul muzical al temei cu variațiuni, ceea ce ar putea părea la prima vedere straniu și redundant, însă cei care îi parcurg poemele sunt uimiți să descopere neîncetat altceva în reluarea motivului obsesiv al creației și nu au niciodată senzația de repetitiv, ci de simfonie în care recunoști motivul major și prin acesta autorul.

Antologia *Lumină, încet*<sup>1</sup> reunește un număr restrâns din poemele publicate de Marian Drăghici (42), reliefând astfel exigența față de sine și actul creației. Consecința selecției drastice este o antologie de poeme asemănătoare unor piese de colecție, selectate după criteriul artă poetică, obsesia majoră a poetului, identificabilă în volumele publicate anterior: *Despre arta poetică* (*Descriere după altă natură*), *Partida de biliard din pădurea rusească*, *Harrum*, *cartea ratării*, *Negresa*, *Lunetistul & cocoșul de tablă*.

Titlul trimite spre ideea de sacru, la fel ca poemul ce deschide volumul, *Într-un alt timp, într-o altă vârstă poetică*, o *ars poetica* ce

---

<sup>1</sup> Marian Drăghici, *lumină, încet*, București, Tracus Arte, 2013.

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

substituie clasică prefață, alterul, cu vocea poetului, dezvoltându-și crezul artistic într-o suprapunere de momente temporale corespunzătoare unor vârste poetice: „Într-un alt timp, într-o altă vârstă poetică obo,/pe când trăiam în interiorul poeziei ca într-un halo mistic/visam adesea poem<sup>1</sup>”.

Superbul poem-prefață, într-o tonalitate gravă, cu o extremă condensare a liricului, este un credo poetic, afirmat în diverse poeme încă de la debutul din 1988 cu *Despre arta poetică (Descriere după altă natură)*. În conceptualizarea actului creației, Marian Drăghici invocă un palier dublu, biograficul și reflexivul, într-o formulă poetică proprie. Plasarea poemului *Într-un alt timp, într-o altă vârstă poetică* ca prefață are o dublă motivație: la nivelul structurării antologiei aduce un element de noutate, iar ca substanță tematică concentrează obsesiile poetului (poezia, iubirea, viața, moartea, sacrul). Dezvăluie astfel implicarea conștiinței auctoriale riguroase ce-și asumă rolul de autoritate critică în alcătuirea antologiei și introduce direct lectorul în miezul creației sale.

Triada biografie/ memorie culturală/ reflecție, identificabile în substanța poemelor sale, revelă o natură poetică reflexivă, aflată sub fascinația poeziei, în ciuda rupturilor la nivelul conștiinței/ limbajului, generate de drame ale absurdului existențial.

Poetul tinde spre o artă poetică „totalizantă”, pe urmele lui Stéphane Mallarmé, spre

*„poezia trăită cu o intensitate de dincolo de firea umană, parcă, la un control al scrisului și al imaginilor vizionare, sinonime existenței cu moartea/ limita pusă la vedere-„fotografiere”, ca aceea a multiplului „lunetist”, cel care țintește și se țintește în momentele trăirii-scrierii poeziei”<sup>1</sup>.*

---

<sup>1</sup> Viorica Răduță, *Poemul “Păhăruț”, Vas și conținut tragic*, în „Viața românească”, nr. 1-2, 2014, disponibil pe [http://www.viataromaneasca.eu/arhiva/89\\_via-a-romaneasca-1-2-2014/10\\_cronica-literara/1738\\_poemul-paharut-vas-si-continut-tragic.html](http://www.viataromaneasca.eu/arhiva/89_via-a-romaneasca-1-2-2014/10_cronica-literara/1738_poemul-paharut-vas-si-continut-tragic.html)

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

Mallarmé visa la Marea Operă, Cartea, ca *explicație orfică a Pământului*, singura justificare a poetului. Marian Drăghici scrie și rescrie poemele în aceeași intenție de a da formă materială Cărții *Ars Poetica*, în care este absorbit creatorul său, *Ghidul supraviețuirii poetului*, la care fac referire versurile sale. Adevărata Carte, cea autentică, inspirată, nu aparține acestei lumi, după Marian Drăghici, ci lumii spirituale, de dincolo. Însă opera ce justifică existența pământească a poetului, cu rol soteriologic, nu este în concepția poetului decât umbra Cărții la care visează, forma sa materială, imperfectă, ironic *măimuta* artei sale, prin care se revelă lumina sacră a unui dincolo spiritual.

Concepția despre poezie a lui Marian Drăghici e de natură orfică. Sursa poeziei și harul poetic sunt de origine divină. Poetul se identifică cu Orfeu, e un intermediar între oameni și divinitate, iar poezia un mijloc direct de comunicare cu divinitatea. Însă poetul nu va atinge în realitatea fizică perfecțiunea artei lui Orfeu, se confruntă neîncetat cu neputința de a transcrie în limbajul comun magia poeziei inspirate de muze, de aici dramatismul destinului său.

Poetul se reprezintă în ipostaza lui Orfeu, a cărui liră de sorginte divină este simbolul poeziei, o Euridice, al cărui chip nu-l poate vedea, doar intui ca prezență. De aceea poetul nu descrie poemul, ci căutarea lui, instituie prezența Poemului în prezent, sugerează prin lumină inefabilul poeziei ancorată într-un univers sacru în care pătrunde prin intuiție. Lectorul îl urmează în metafizic prin chiar actul creației ca instanță supremă a discursului liric, pătrunde în imaginarul poetic, încercând să descifreze semnificațiile poemelor, dar nu reușește decât parțial să le descopere sensurile implicite sau să le lumineze resorturile prin altele noi, constituite de la sugestiile textului poetic. În profunzime rămâne taina, un anumit mister încorporat în versuri, inaccesibil, ca Poemul pentru poet, inefabilul, datorită funcției

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

simbolice a limbajului, descoperită de Mallarmé în aceeași crâncenă încheștare cu neputința de-a scrie.

Viziunea Poemului sacru i se revelă în vis poetului, după un eveniment tragic, moartea ființei iubite, derulat dinspre cer spre pământ, scris cu litere de aur, de o frumusețe nepământească, o proiecție de lumină ce ne trimite cu gândul la *Lamelele de aur* din doctrina orfică, texte inițiatice, atribuite lui Orfeu, scrise pe foițe de aur, ritualuri de trecere în lumea divină. Moartea provoacă o dislocare în mintea și sufletul poetului, o ruptură și o desprindere de real, suferința fiind o formă de purificare ce permite extazul, însă în somn, când sufletul se află pe pragul dintre două lumi. Revelația lumii spirituale prin chiar imaginea clară, fascinantă, imaterială a poemului, are loc în oniric, iar dispariția imaginii în stare de veghe și durerea absenței este echivalentă cu durerea lui Orfeu la întoarcerea din infern când o pierde din nou pe Euridice.

Poemul, în toată splendoarea lui, ampretat de frumusețea stranie a altei lumi, îi apare poetului în oniric, într-un fel de extaz apropiat de cel mistic, pe pragul dintre două lumi, *conștient/inconștient*, într-un moment existențial tragic, de dislocare:

*„Și iată, s-a întâmplat să visez,  
Nu mai visasem nimic, de mult timp.  
Toate astea erau visate, chiar fumate deja.  
Cum și sunt: visate, fumate.*

*Ei bine, am visat – în somn instantaneu la ceas de seară -  
un poem dumnezeiesc. Textul scris pe aer cu litere cursive aurii,  
se derula țeapăn, lent, implacabil,  
de sus în jos, dinspre cer spre pământ”<sup>1</sup>.*

Într-o astfel de clipă de fragmentare identitară, i se revelă mental imaginea scrisă a poemului desăvârșit, însă în alt timp, în

---

<sup>1</sup>Marian Drăghici, *op. cit.*, pp. 9-10.

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

altă realitate, în care poetul pătrunde pe calea visului. Trăiește în oniric extazul creatorului în fața poemului, clipa atingerii absolutului.

Trezirea, revenirea brutală în lumea reală, e la fel de copleșitoare, precum extazul din vis, prin senzația de pierdere a poemului, șters din memorie. Rămâne doar amintirea imaginii lui, o dâră de lumină derulându-se dinspre cer spre pământ:

*„La trezire, starea asta incomparabilă s-a topit ca aburul,  
Nici un vers în memorie, nici un cuvânt.  
Ca în urma unei juisări  
O sfârșeală în măruntaie dureros de dulce.  
Și fulgurața acelei imagini a textului derulându-se lent,  
înpăimântător de lent,  
Dinspre cer spre pământ.”<sup>1</sup>*

Poezia aparține unei realități superioare, spirituale, poetul fiind instrumentul prin care metafizicul, divinul, se revelă profanului. În acest sens, inspirația ar fi clipa de grație în care poetul intră în rezonanță cu universul, emite pe aceeași frecvență. Acesta trăiește o scurtcircuitare în lumea fizică cu o realitate superioară, de unde se ivește ideea platonică.

Poemul este de natură metafizică, actul scriptic transcrierea poemului mental, imaginat, visat, sacrul prins în corpul cuvântului. Originea sa divină e sugerată de sensul mișcării pe verticală, de sus în jos. Poetul trăiește mistic poezia, se identifică cu ea:

*„Într-un alt timp, într-o altă vârstă poetică oho,  
Pe când trăiam în interiorul poeziei ca într-un halou mistic  
Visam adesea poeme.  
Poeme extraordinare, dumnezeiești!*

---

<sup>1</sup>*Ibidem*, p. 10.

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

*La trezire, imaginea lor mentală se risipea cu ultimele*

*Rămășițe ale somnului.”<sup>1</sup>*

*(Într-un alt timp, într-o altă vârstă poetică)*

Prin poemul revelat, poetului i se dezvăluie sacrul spre care tinde și calea, suferința supremă. La trezire, poemul i se șterge din memorie, ca și cum ar fi băut din apa uitării, de pe tărâmul de dincolo<sup>2</sup>, fiindcă muritorului nu îi este dat să vadă chipul divinității, doar celui inițiat și ales după moartea sa biologică. Poemul *Într-un alt timp, într-o altă vârstă poetică* este expresia neputinței poetului de a exorciza spectrul morții într-un poem magic, a scrisului ca *mimesis* al formei originare, sacre, al destinului poetic ca imitație a destinului christic.

Cuvântul sacru se revelă poetului în versul inspirat, primul vers al poemului. În absența inspirației, a frazei inaugurale, poetul apelează la un element intertextual, un vers consacrat. Asimilează astfel alteritatea în poemul virtual, cu rol de element declanșator, ca în poemele *ziua de lucru* sau *eu, Martha și Marcel*.

**Poemul**, de natură sacră în viziunea lui Marian Drăghici, nu aparține conștientului, ci unei realități metafizice, iar forma sa grafică, învelișul material, e travaliu poetic, scriere/rescriere:

*„Lucrul la poem - țigara, cafeaua, pagina albă, goală –  
se consuma prin încercări (tatonări) succesive  
de-a rescrie poemul visat, « ideal ».”<sup>3</sup>*

Scrierea poemului presupune un topos, un spațiu intim al creatorului (camera, masa de lemn, scaunul, cana cu flori de stepă pe masă – leitmotiv al singurătății) și o succesiune de gesturi

---

<sup>1</sup>*Ibidem.*

<sup>2</sup>Izvorul Uitării și izvorul Memoriei din Lamela descoperită în 1965 în necropola d'Hipponion, în Italia de Sud în Italia, *Les lamelles d'or*, Universalis Encyclopedia, disponibil pe <http://www.universalis.fr/encyclopedia/orphis-me/4-les-lamelles-d-or/>, consultat în 11.08.2016.

<sup>3</sup>Marian Drăghici, *op. cit.*, p. 10.

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

habituale ce oficiază ritualul actului scriptic, sugerând o stare, așteptarea clipei de grație ce inaugurează poemul. Solitudinea poetului este absolută după moartea iubitei sale, poetul conviețuiește cu sine, cu propria sa identitate/ alteritate în casa pustie, devenită topos al unui pustiu copleșitor, locuit doar de fantasma poeziei:

*„o casă pustie iarna.  
O casă pustie indiferent de anotimp  
pe malul fluviului, o hardughie în fond  
în care un bărbat singur  
stă și fumează până noaptea târziu  
privind pe fereastră în gol,  
așezându-se și ridicându-se de la masa de scris  
nemulțumit fără să cunoască măcar motivul  
nemulțumirii sale. poezia? viața?”<sup>1</sup>.  
(fumătorul)*

Plasticitatea imaginii în transcrierea actului creator își are originea în notația descriptivă:

*„urmarea nu-i veni ?  
ba da:  
cum se înclină creanga la pământ  
sub dansul bărbătușului în vânt subțire.”<sup>2</sup>.  
(zîna de lucru)*

Descriptivul reprezintă unul din palierele poemelor lui Marian Drăghici ce deoalează sensibilitatea contemplativului, pe care refuzul sentimentalismului prin luciditate și ironie nu reușește s-o anuleze. Dimpotrivă, deschide perspectiva spre spații infinite, devine modalitate de reîntoarcere spre origini sau de explorare a exoticii în oniric.

---

<sup>1</sup>*Ibidem*, p. 42.

<sup>2</sup>*Ibidem*, p. 67.

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

În poemul *ziua de lucru*, poetul redă în imagini cinematografice ritualul scriptic, elaborarea poemului: momentul inaugural al primului vers inspirat, urmarea respinsă pe considerentul că este prea facilă, așteptarea ca stare poetică, rescrierea primului vers pe pagina albă „ca un cap de poem”, înscrierea poemului în durată, prin notarea incompletă a datei prin omiterea anului, doar ziua și ora, transcrierea în două versuri cu o mare forță de sugestie a unei viziuni amăgitoare, o pistă falsă, ce nu e poemul așteptat, reluarea gestului familiar al aprinderii unei țigări, ce maschează o tensiune, apoi iarăși așteptarea. Poetul înregistrează detalii exterioare spațiului intim, elemente de peisaj exotic ce construiesc în paralel și prin contrast un alt spațiu, aparent real, de fapt o glisare imperceptibilă în oniric sub pecetea melancoliei.

Poemele lui Marian Drăghici despre geneza poemului dezvăluie existența a două timpuri simultane, ce nu coincid: timpul istoric (cronologic, măsurabil, ireversibil) al realității fizice)/ timpul psihologic (înfinit, reversibil) al realității psihice, pe care poetul le consemnează, în așteptarea transcrierii poemului în *ziua de lucru*. Starea poetică, concentrarea pentru întuirea poemului, înscrisă în timpul psihic, este adesea o glisare imperceptibilă din real în ireal, o călătorie *într-un timp* pe care poetul îl conștientizează după momentul revenirii în real cu o viziune din acea lume de dincolo în care își are originea poemul:

*„Într-un timp (ziua era aceeași,  
doar lumina cădea altfel pe pagină)  
avu viziunea unui penaj colorat rotit de vânt,  
al unei păsări dezbrăcate de suflul dansului nupțial.”<sup>1</sup>*

Viziunea penajului colorat este echivalentul fulgurantei imaginii poemului ideal din *Într-un alt timp, într-o altă vârstă poetică*, umbra poemului, nu poemul, după cum sugerează poetul, prin metafora păsării ce și-a pierdut strălucirea din timpul dansului

---

<sup>1</sup>*Ibidem.*

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

nupțial. Superbă această materializare a diferenței dintre idee/ copie, ideal/ imperfect prin disonanța cromatică din penajul păsării în două momente diferite: clipa extatică a transfigurării în dansul nupțial/ revenirea în real.

Marian Drăghici e poetul stării de spirit în care ia ființă poemul, o tentativă îndrăzneță de-a surprinde clipa de revelație a sacralui, de iluminare poetică. E un motiv recurent în lirica sa focalizată pe actului creației. Ca în poemul *ziua de lucru*, poetul notează timpurile în care trăiește poetul, exterior/ interior, al persoanei/ eului profund, corespunzătoare celor două lumi în care locuiește simultan: reală/ ireală. Intenția sa e de a dezvălui starea interioară a poetului, invizibilă, perceptibilă în gesturile vizibile ce pot fi înregistrate pe o peliculă. Prin dedublare mentală, poetul se poate autocontempla în oglinda propriei conștiințe, devenită instrument, cameră de filmat, pentru a înregistra în detaliu gesturi, după cum sufletul funcționează asemenea unui seismograf pe care se imprimă senzațiile, emoțiile, trăirile sale.

În *ziua de lucru* accentul cade pe starea de așteptare prelungită ce precede iluminarea, pe neputința de a intui versul sacral, inspirat, ce declanșează poemul. În poemul *pe măsură ce se însera*, poetul surprinde același moment al așteptării prelungite. Timpul fizic se consumă în același gol al absenței inspirației. Starea poetică preliminară nașterii poemului e nuanțată, în sensul că există un crescendo al tensiunii interioare, în multiplele forme de captivitate a poetului într-o solitudine absolută: într-un topos real predilect (camera ca spațiu intim de lucru), într-unul mental (obsesiile), în timpul psihologic al așteptării și concentrării, în timpul etern al viziunilor poetice, mărturii ale desprinderii de real și a pătrunderii poetului în altă realitate, acolo unde poemul așteaptă în stare latentă să fie activat, intuit, revelat, transcris în cuvânt. În acest poem, procesul dedublării poetului permite contemplarea corpului fizic al poetului pe o durată extinsă la o viață întreagă, consacrată poeziei, trupul poetului modificat de

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

timpul fizic, cronologic, inexorabil, propria devenire pe axa existențială, de la un capăt la altul (tinerețe/bătrânețe) în două imagini și într-o construcție poetică diferită.

Imaginea bătrânului reiterând cu mare dificultate gestul ritualic din tinerețe, consacrat prin uzură, a deplasării între masa de scris și pat, este emoționantă în ea însăși, dar capătă un plus emoțional prin notarea simultană a sentimentului de uimire a conștiinței poetice ce își contemplă propriul trup, lăcaș al conștiinței/sufletului, în durată. Poetul dedublat în conștiință, ce nu aparține realului, ci irealului, nici timpului fizic, ci timpului infinit, etern, e surprins tocmai de modul în care curgerea timpului în realitatea fizică operează asupra învelișului material. Există în această superbă metaforă a trupului-biserică nu doar uimire în fața operei necruțătoare a timpului ce alterează materia, ci un fel de venerație pentru acest trup fragil ce servește neconținut conștiinței, visului poetic. Printr-o metaforă de mare forță și frumusețe, poetul reușește să sanctifice într-un fel acest instrument prin care serevelă sacrul, trupul îmbătrânit, oficiind încă pe altarul creației:

*„de departe cred că aveam*

*o uimire-a figurii de bătrân ce nu-și mai poate duce  
biserica rămășiței  
de la masa de scris până la marginea patului,  
de la marginea patului până la masa de scris”<sup>1</sup>.  
(pe măsură ce se însera)*

Poet, timp, artă, topos, realitate sunt imagini duale în lirica lui Marian Drăghici, mărturie a dualității ființei umane (materie/spirit), a timpului (istoric/ psihologic), a realității (exterioare/interioare), a artei (idee/ limbaj). Revelarea dualității e și miza poemului *pe măsură ce se însera*, în care gesturile exterioare sunt dublate de stări interioare, complexe, ce evoluează de la

---

<sup>1</sup>*Ibidem*, p. 24.

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

așteptarea clipei iluminării, a întuirii versului ce inaugurează poemul, la disperarea crescândă în fața paginii goale, a neputinței de a demara actul scriptic, apoi la îndoiala în harul poetic.

Recursul la elemente de peisaj cu valoare metaforică pentru a dubla reflexivitatea poetului prin imagini sensibile, de mare acuratețe și fior liric, este unul din atuurile liricii lui Marian Drăghici, expresie a legăturii romantice dintre poet/ peisaj, a sensibilității contemplativului, reprimată neîncetat de mentalul poetului modern/ postmodern.

Uimitoare în poemele lui Marian Drăghici este arta de a crea la infinit, în forme și cu mijloace diferite, poeme despre actul creației, de a surprinde interioaritatea poetului în legătura sacrală cu Poemul, pe reluarea unei obsesii - nașterea Poemului - ca nucleu în jurul căruia se compun poemele sale *ars poetica*. Fiecare poem gravitează în jurul aceluiași nucleu, geneza poemului, motivul major al creației sale, fiecare nouă imagine ori detaliu dă complexitate universului poetic, pune în lumină complexitatea stării de spirit a creatorului.

Tensiunea interioară a poetului atinge punctul culminant în clipa pătrunderii în orbitoarea lumină a creației, iar incapacitatea de a întui poemul în acea explozie de lumină mistică declanșează o durere profundă ce devine vizibilă prin declanșarea unui plâns continuu, mocnit. Suferința se prelungește până în momentul în care se realizează un tranfer benefic de imagine în mentalul poetic: transpunerea poetului într-un alt timp poetic prin intermediul memoriei involuntare, ca la Proust, prin care recuperează încrederea în harul poetic. Imaginea poetul „tânăr și liber“, „beat de idealitate“ echivalează cu o întoarcere în timp, la originile poeziei.

În sens psihanalist, actul poetic este un dicteu al inconștientului personal/ colectiv ca manifestare a sinelui. În înțeles mistic, o revelare a sacrului de dincolo de real, dintr-o realitate metafizică. Lirica lui Marian Drăghici poate fi interpretată în ambele sensuri. Psihocritica lui Charles Mauron

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

aplicată poemelor sale ar da posibilitatea identificării metaforelor obsedante prin care se revelă obsesiile poetului, mitul său personal.

În poemul *un sentiment verde iarna*, poetul deplasează accentul de pe actul nașterii poemului (*zîna de lucru, pe măsură ce se înseră*) pe rolul poetului, reflectează la menirea acestuia și încrederea sa în poezie:

*„nu că poetul este un eutih al gratuității,  
un ofician al ei.  
nu că el spune o pasăre neagră cântă în ceruri  
iubirea mea.  
nu că el crede ce spune.”<sup>1</sup>.*

*„el scrie și chiar crede ce scrie,  
colivia rămâne goală pe pământ,  
rămâne ramul bătut de vânt,  
rămâne noaptea cu lună  
și pasărea aceea dând din aripi întruna acolo sus”<sup>2</sup>.*

Există în lirica poetului o legătură osmotică între reflexivitate/ descriptiv sau între intertextualitate/ descriptiv, ca în poemul *unsentiment verde iarna*. Descriptivul diminuează conceptualizarea substanței poetice, o salvează de caducitate, dă lirism expresiei ideatice metaforice prin recurs la elemente de peisaj natural. Surprind imaginile clare, picturale (a poetului, drumului poetic, a înfruntării sale cu obstacole exterioare/ interioare, cu demonul creației), construite pe elemente naturale cu valoare metaforică.

Imaginile poetice se structurează pe dialogul reflexiv/ descriptiv ce sugerează mișcarea poetului de pe orizontală pe verticală, de pe axa existențială pe cea spirituală, a artei, și concertează armonios în îmbinarea echilibrată a celor două

---

<sup>1</sup>*Ibidem*, p. 34.

<sup>2</sup>*Ibidem*, p. 35.

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

paliere ale liricii lui Marian Drăghici. Starea poetică e transcrisă ca *sentiment verde iarna, sentimentul de iarnă*.

„cât privește poetul,  
după o noapte albă el scrie: ceea ce persistă  
este un sentiment verde iarna –  
sentimentul de iarnă.”<sup>1</sup>.

Poetul își asumă destinul său individual, înscris într-o ordine superioară a lumii, menirea de poet, își urmează calea, interiorizând biograficul, sublimat în creație, se eliberează de material prin artă și descoperă la capăt de drum divinitatea. Conștiința implicării divinității în destinul individual generează și trăirea mistică a poeziei, o formă de sacralitate. Poetul este Orfeu în căutarea Euridicei, obsesia poeziei din poemele sale *ars poetica*. Arta hrănește și dă sens existenței sale, îi imprimă un crez estetic prin care i se revelă unul religios, îl transpune în rolul de oficiant al artei, de *eutib al gratuității*.

Poetul își concepe arta în sens mistic, caută în real sensul profund al lumii ce transcende ontologicul, afirmându-și crezul în rolul soteriologic al artei. Poezia orfică reunește cele două dimensiuni ale existenței umane, apolinică și dionisiacă. Apolinicul e reprezentat la Marian Drăghici de tentația cunoașterii prin artă, iar dionisiacul prin trăire în cotidian, opusul artei.

Poetul traversează infernul real al unui Ierusalim degradat, pervertit de profan, asemănător celui descoperit de Isus la intrarea în templu (*lunetistul, caracal sîghișoara mea, ierusalim*). Destinul christic operează asupra lui *catharsis*–ul, apropiindu-l treptat de sacrul religios.

Substituindu-se lui Orfeu, cântărețul sublim, poetul se proiectează în imagini antinomice, autoironice, geniu/ om, în

---

<sup>1</sup>*Ibidem*.

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

căutarea unei glorii poetice deșarte, lira sa e substituită cu armonica roșie, un instrument popular ce servește trăirii dionisiace, nu apolinicului precum lira, de aceea cântul ei este comun. Armonica e metafora poeziei, instrument ce nu emite note înalte, nu are origine mitică, este un instrument popular, iar cântul = poezia nu este artă adevărată, ci *maimuța artei mele*. Poetul este surprins în ipostaza decăderii în viciu, sugerată de metafora păhăruțului. Marian Drăghici desacralizează mitul creației prin reprezentarea sa parodică, conștient de neputința poetului de-a atinge prin arta sa armonia universală pe care-o simbolizează muzica lui Orfeu. Poetul, la fel ca Orfeu, investit de divinitate cu o misiune sacră, conștientizează că nu e decât un imitator al mitologicului Orfeu, iar poezia sa o copie, nu artă adevărată.

Lira sa, armonica roșie, îl însoțește în periplul său existențial inițiativ și-i revelă un alt sens al existenței. Roșul armonicii trimite în mai multe direcții: spre culorile pure, puternice, din pictura orfică a secolului XX (Robert Delauney), spre expresionismul pictural, spre arta creștină, în care roșul e culoarea jertfei lui Hristos, al martirilor, spre tradiția populară (viața/ iubirea). Simbolic e sângele, soarele și focul, elemente cu semnificații duale (viață/ moarte), sugerând calea poetului: viață/ moarte/ viață (renaștere spirituală), trăire dionisiacă /apolinică, moarte biologică/ afectivă/ prin artă, calea spre Ierusalim, de la artă la divinitate, calea poetului mistic. Este sensul din *lumină, încet, ierusalim* revelarea treptată a luminii divine ce conduce în final poetul cu sau fără liră spre Ierusalimul celest (*Ierusalim*):

*„Doamne, du-mă la ierusalim  
cântând dintr-o armonică roșie lucitoare*

*Doamne, du-mă la ierusalim oriunde-aș merge  
cântând sau nu.*

*cerul de deasupra capului meu  
e orbitorul cer al ierusalimului*

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

*și toate cuvintele duc la tine ierusalime.*

*Doamne, fă să ajung la ierusalim  
chiar dacă n-am pornit la drum spre ierusalim  
ci merg scriind în gând ierusalim  
din bucurești la vlădueni via caracal.”<sup>1</sup>.*

La Marian Drăghici, poetul este ascetul aureolat de lumina crepusculului, ca în imaginea tablou de la finele poemului *zina de lucru*, unde notația din paranteză face trimitere directă spre picturile mistice.

Sacralitatea există de la început în poemele lui Marian Drăghici, doar că natura acesteia se modifică, de la artă ca revelație a metafizicului la conștiință religioasă: „Există și un substanțial – deși adesea disimulat – fond religios în poezia lui Marian Drăghici, vădit atât în poeme «explicite», ca «lunetistul», «biblia belgrad», «eu și moara lui take» sau «ierusalim», cât și în altele, ascunse, cum sunt «caracal sghișoara mea» ori antologicul «lumină, înce». Acest fond religios, defel bigot, se manifestă mai ales în linia Cărții lui Iov, a unui dialog poetic sever cu Absolutul, de pe pozițiile celui care suferă existențial și se revoltă poetic, în/ prin text, în fața absurdului și suferinței pe care le presupune existența”<sup>2</sup>.

Marian Drăghici, nu e un poet mistic ca Vasile Voiculescu sau alții, este un poet al tragicului existențial, o conștiință care asimilează experiențe poetice prin livresc până la descoperirea sinelui și a transpunerii sale în artă într-o formulă proprie. În viziunea sa, poetul are un destin christic prin vocația sacrificiului pe altarul artei și asumarea statutului de vasal al poeziei autentice,

---

<sup>1</sup>Idem, *ierusalim*, p. 110.

<sup>2</sup>Răzvan Voncu, *Arta contrapunctului*, în „Viațaromânească“, nr. 5-6, 2014, disponibil pe [http://www.viataromaneasca.eu/arhiva/91\\_via-a-romaneasca-5-6-2014/105\\_premiul-national-tudor-arghezi/1816\\_arta-contrapunctului.html](http://www.viataromaneasca.eu/arhiva/91_via-a-romaneasca-5-6-2014/105_premiul-national-tudor-arghezi/1816_arta-contrapunctului.html), consultat în 24.08.2016.

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

dumnezeiești, cum o numește poetul. De aici, sentimentul neputinței, ratării, neîmplinirii, după cum sugerează unul din poemele sale, adevărată artă nu e în această lume impură, carnavalescă, ci dincolo, în lumea spirituală spre care tinde poetul, în lume rămâne scrisul, care nu-i decât o imitație a idealului, metaforic *mămuța artei mele*.

### Mitul iubirii: Orfeu și Euridice

Mitului creației și creatorului, întruchipat de Orfeu, nucleul liricii lui Marian Drăghici, marea obsesie a poetului, i se asociază mitul iubirii. Orfeu reprezintă nu doar arhetipul poetului, dar și arhetipul iubirii, prin iubirea sa emblematică pentru Euridice, soția sa, pe care o pierde prin moarte. Încercând s-o salveze de pe tărâmul umbrelor, descinde în infern și fascinează prin vraja cântecului său pe zeii infernului, obținând permisiunea readucerii Euridicei pe pământ, dar cu interdicția de a nu-i privi chipul pe drumul întoarcerii. Încalcând interdicția, Orfeu o va pierde din nou, iar viața sa urmează o cale ascetică, închinată divinității prin instituirea misterelor orfice. Rămâne fidel memoriei Euridicei și respinge iubirea femeilor trace care îl ucid în timpul ritualurilor dionisiace.

Poetul reprezintă logosul, principiul masculin, iar femeia erosul, principiul feminin, cele două principii care stau la baza universului, în termenii psihanalizei lui Jung, *animus* și *anima* din structura psihică a ființei umane.

Iubirea tragică, ca dimensiune ontică, este marea încercare a vieții poetului Marian Drăghici, care își pierde soția prin moarte, dar o încorporează în arta sa, ca substrat elegiac, stratul de profunzime al liricii sale. Urma ei discretă, aureolată de iubire/moarte, modifică tonalitatea poemelor *ars poetica* ce asimilează elegiacul, orficul, melancolia și nostalgia în actul creației. Însă ironia și luciditatea reflexivului temperează nota elegiac-melancolică, dar nu-o sufocă, rămâne în orchestrarea poemelor un motiv muzical discret ce dă trăirii poetice autenticitate și

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

dramatism. Femeia iubită, sublimată în artă, este un leitmotiv al durerii încorporate în poem, absență, memento al destinului christic al ființei umane, sugerat de metafore obsedante - mormânt, cruce, lumânare – ori sentiment inefabil, iubirea aprinsă în sufletul poetului, metaforic macul de iunie: „*macul de iunie cunosc dragostea ei.*”<sup>1</sup>.

Lumina iubirii, aproape ireală, obsesivă, ca o străfulgerare dintr-un alt timp, coabitează cu morțile succesive ale poetului:

*„dar în fiecare an  
se  
va  
îni  
zâmbind,  
tăcut schelălăind a moarte,  
de-a lungul vieților noastre  
acest clopoțel de flăcări sparte.*

*surprinși, la vederea lui  
vom fi pentru o clipă, din nou  
de dragoste împurpurați  
ca înotătoarele peștilor-scai  
ca pata proaspătă de sânge a nimănui în tramvai  
ca macul de iunie tăcut schelălăind a moarte  
în diminețile de mai.”*<sup>2</sup>.

Mitul orfic e reprezentat din dublă perspectivă, în două versiuni și tonalități opuse: mitul creației în variantă modernă, parodică, și mitul iubirii în tonalitate elegiacă. Arta lui Orfeu poetul n-o poate atinge, decât imita, mitul creației e deconstruit prin parodie; existențial, poetul se identifică cu Orfeu în iubirea tragică pentru o Euridice reală, pe care-o caută dincolo de

---

<sup>1</sup>Marian Drăghici, *macul de iunie*, în *op. cit.*, p. 39.

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

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

moarte, iar în tonalitatea elegiacă a versurilor sale se resimte dramatismul iubirii autentice (*leagănul pisicii.o cantilenă*):

*„seara de la o vreme  
când întunericul se lasă  
conviețuiesc liniștit  
în absența ta, cu imaginea ta  
evanescentă dar luminoasă.”<sup>1</sup>.*

Cele mai frumoase poeme orfice ale lui Marian Drăghici sunt *macul de iunie*, *leagănul pisicii.o cantilenă*, *ceva mai real decât neantul*, *zece ani într-o clipă ce vânt te-a dus, am plecat, era timpul inconsistență tunătoare*, *capătul firului*, *ajunge acest batâr pentru diavol*. În celelalte, predomină actul creației, însă iubirea străbate ca un fir roșu poemele sale, asemenea unui desen sau motiv cromatic într-o țesătură fină, asociată durerii și morții. De aceea culorile în care este proiectată sunt cele mai puternice, roșul și negrul, culorile vieții/morții inseparabile în lirica poetului, din metaforele poetului (*macul de iunie*), iubirii (*clopoțelul de flăcări sparte*), poeziei (*un foc mic de vreascuri*). Flacăra e simbolul iubirii, iar focul al poeziei, femeia și poezia, două iubiri îngemănate, contopite în sufletul/conștiința poetului, ca în poemul *ceva mai real decât neantul*:

*„destul să spui  
poate-n curând am să-ți văd fața iubito  
cum de-atâtea ori am privit moartea în față  
sau, mă rog, din profil  
în zilele cu dum/dum ale revoltei  
flanând pe străzi  
în speranța că am să te regăsesc  
unde departe în seara de după moarte  
lângă un foc mic de vreascuri, lângă izvor  
absolut ferită de oameni,  
absolut ferită de fiare,*

---

<sup>1</sup>*Ibidem*, p. 32.

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

*numai cu licărul stelelor deasupra și în mișcări  
cu grația goliciunii originare*<sup>1</sup>.

Disparația iubitei în moarte nu înseamnă și moartea iubirii, dimpotrivă, sentimentul se prelungește dincolo de moarte, precum la Orfeu, aparține dimensiunii spirituale, nu materiale, sufletului nemuritor, captiv în trup, conform doctrinei orfice:

*„moartea nu ne-a despărțit  
nici uitarea  
(ceva mai real decât neantul)”*<sup>2</sup>.

Sufletul refuză moartea iubitei, o caută neîncetat, încearcă să o readucă în prezent, asemenea lui Orfeu. Descinderea personajului mitic în infern pentru a o salva pe Euridice echivalează cu descinderea poetului în abisul interior, în labirintul memoriei, în zonele tenebroase și dureroase ale amintirii, de unde readuce în zona conștiinței imaginea luminoasă, purificată (*evanescenta luminoasă*) a celei pierdute fizic, nu afectiv sau spiritual, reînviind-o prin poezie. Astfel arta devine o memorie a efemerului, iar evanescenta se materializează în cuvânt, corpul sentimentului.

Destinul lui Marian Drăghici este un destin orfic prin dubla suferință la care e predestinat poetul, ontologică și gnoseologică, peste drama existențială se suprapune drama cunoașterii. Mitul creației și mitul iubirii se îngemănează în versurile poetului, tragismul existențial este încorporat în substanța poeziei sale artă poetică, suferința lui Orfeu, alias poetul, fiind exorcizată prin sublimare în artă. Ontologic, poetul moare și renaște succesiv, morți inițiatice, la fel ca Orfeu, spiritual atinge nemurirea prin artă. Există fețe multiple ale morții în poemele sale: biologică, psihică, spirituală (uitarea, nașterea poemului):

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, pp. 40-41.

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

**Mit, muzică, ritual.**  
**Abordări din perspectiva literaturii comparate**

*„pentru poet,  
fiecare vers,  
fiecare poem mare și adevărat  
declanșează  
șocul unei scurte morți instantanee.*

*câte poeme,  
câte versuri mari adevărate  
în viața unui poet  
atâtea  
morți  
bruște  
succesive.”<sup>1</sup>.  
(morți successive)*

La Marian Drăghici întâlnim un orfism autentic, asumat ca trăire, nu unul abstract ca în pictura orfică: „Orfismul lui Marian Drăghici nu e unul defel livresc, spiritualist-abstract, ci infuzat fatal – presat, cu tot firescul – de o viață asumată și trăită tranșant poetic, ca „bufniță de zece tone”<sup>2</sup>.

Sub fascinația/ tortura poeziei, un posedat în sens romantic al creației, Marian Drăghici își proiectează credo-ul poetic și autoportretele pe dramatismul existenței proprii, cu o detașare controlată pentru a schița autoportretul Poetului, relația sa cu Poemul. Poemele lui Marian Drăghici, o proiecție a sinelui, a obsesiilor sale, sunt autoportrete ale Poetului, ca în pictură. În *motanul faustic. o poveste de iarnă neterminată*, lectorul descoperă un autoportret la șaisprezece ani: adolescentul imberb, fascinat de Goethe și Proust, sub puterea hipnotică a lecturii ce generează coșmarul terifiant al întâlnirii în vis cu maleficul Mefisto. În *dublu portret cu mustați de motan faustic*, alte două autoportrete contrastante: „meridionalul rămuros, băutor de soare negru“/ bărbatul domestic. Eul poetic unic, profund, hrănit din idealitatea

---

<sup>1</sup>*Ibidem*, p. 54.

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

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

poeziei, se scindează sub obsesia morții iubitei, atinge suferința supremă, incapabil de eliberare, doar de asumare a unor măști prin experimentarea viciilor lumești ce camuflează suferința. Conștiința percepe dedublarea, disonanța dintre *eul meu mistic/ lângă batracianul meu (matroană cu plăsmuir)*<sup>1</sup>.

O imagine a poetului matur în relația sa cu poezia întâlnim în dialogul cu negresa (*fostei mele vieți, prin bunăvoință*). Negresa, simbol al morții, are multiple semnificații în lirica poetului: viața/ moartea, sinele, arhetipul femeii, erosul. După Paul Aretzu, negresa e „parabola vieții și a morții, simbolul stabilității/ deșertăciunii, elegie a existenței în care sunt macerate sunurile fundamentale, baladă a goanei după himere, dramă monologică, încercarea tenace a poetului de-a ieși din oglinda biografiei sau, dimpotrivă, neputința de-a se mai întoarce în paradisul propriei entități contaminate cu realitatea.”<sup>2</sup>.

În viziunea lui Marian Drăghici, poezia joacă rolul divinității, singura căreia i se închină, cu care se identifică total, fiind deopotrivă un „*modus vivendi - modul meu de a fi, / a rămâne, / a rezista sub soare/ ca îns unic (fostei mele vieți, prin bunăvoință)*”<sup>3</sup> – și o formă de moarte:

*„pentru poet/ fiecare vers/ fiecare poem mare și adevărat/ declanșează/ șocul unei morți instantanee./ / câte poeme,/ câte versuri mari și adevărate/ în viața unui poet,/ atâtea/ morți/ bruște/ succesive (moarte succesivă)”<sup>4</sup>.*

Moartea femeii iubite, „după un deceniu de suferință”, axa tragică a destinului său, provoacă o profundă ruptură la nivel existențial/ de conștiință/ de limbaj. Poetul cade în derizoriul cotidian, autoportretul său, în tușe ironice, persiflante, se

---

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

<sup>2</sup> Paul Aretzu, *Antecedentele poetului taciturn*, în *Scara din bibliotecă*, București, Ideea europeană, 2012, p. 107

<sup>3</sup> Marian Drăghici, *op. cit.*, p. 72.

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

degradează, viciat de slăbiciuni lumești, activate ca antidot împotriva obsesiei morții. În imaginile degradării, lectorul intuiește o încercare de aneantizare a suferinței sub masca nepăsării față de sine. Păhăruțul, negresa, armonica roșie devin simboluri ale decăderii poetului, ale viciului uman, proiectate imaginar în spații exotice, halucinante, toride, senzuale, viciate. Metaforele deschid însă spre sensuri multiple (păhăruțul: dionisiac/ thanatic; negresa: senzual/ thanatic; armonica roșie: dionisiac/ orfic).

Negresa, un personaj obsesiv în imaginarul poetic al lui Marian Drăghici, are sensuri multiple în poemele sale. Ca toate personajele din lirica sa, dubluri ale eului poetic, poate fi interpretată ca alter ego sau voce lirică a poetului, arhetipul feminin sau *anima* din structura psihică a bărbatului, simbol al erosului. Dedublarea servește intenției dialogice între logosul creator reprezentat de bărbat, principiul masculin, și erosul întruchipat de femeie, principiul feminin. Negresa este deopotrivă simbolul vieții/ morții, dar și arhetipul poeziei. Este preluată din imaginarul romantic exotic, din spațiul Africii toride, un arhetip feminin arhaic, cu conotații senzual-culturale. Motivul negresei apare în *e întuneric ca în demon, negresa, fostei mele vieți prin bunăvoință*.

Poetul se descoperă în ipostaza de străin față de sine, de exilat, deîndată ce i se revelă alteritatea interioară:

*„adesea un necunoscut îmi apăru/ în gesturile mele,/ în cuvintele mele./ / un meridional rămuris băntor de soare negru/ și zvârlind la ocazii în numele meu/ bănuții unor idei ce-mi erau de pe acum/ t ot atât de impropriu/ ca epiderma sau culoarea ochilor (dublu portret cu mustați de motan faustic)”<sup>1</sup>*

Poemele *lunetistul, caracal sîghișoara mea, biblia belgrad, eu și moara lui take*, de mare amplitudine, elaborate, reiau obsesiile poetului, multiplicând imaginea sa în măști ale alterității (îngerul probozit,

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 36.

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

lunetistul, cocoșul de tablă, motanul faustic, câinele Carl Gustav), în scenarii onirice, cu aluzii biblice, livrești, derulând secvențe biografice dramatice.

În fața neputinței, inutilității ei în fața morții iubitei, poezia își pierde aura mistică, se dovedește o copie palidă a tragicului existențial transpus în artă. Neputința de-a capta Poemul adevărat bântuie ca o fantasmă conștiința poetului, un Orfeu în căutarea dramatică a chipului Euridicei, motiv recurent în poemele lui Marian Drăghici.

### 3. Artă versului

Poetul își structurează poemele pe dualitatea real/ireal, profan/ sacru, într-o viziune mistică devoalată de confesiunea despre geneza poemelor sale. Realul e prezent prin trimeri biografice către destinul tragic al femeii iubite, irealul prin viziuni onirice, profanul prin imagini ale dionisiacului asumat ca antidot împotriva morții, iar sacralul prin palierul metafizic al poemelor sale, prin obsesiva invocare a Ierusalimului. Elementele de peisaj, de o mare plasticitate, sunt încorporate ca metafore ori toposuri cu valoare simbolică: heleșteul, macul, tufa de liliac, marea, flori de stepă, stepa, câmpul, via etc.

Aspirația spre perfecțiunea formei la Marian Drăghici și la marii poeți ai lumii are corespondent în arta incantațiilor orfice, texte inițiatice, un Sesam deschide-te pentru suflet după moarte. Formulele ritualice, denumite lamele de aur, sunt un amestec de versuri și proză ritmată, poeme imnice, liturgice, un ritual al morților<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Christoph Riedweg, *Poésie orphique et rituel initiatique. Éléments d'un « Discours sacré » dans les lamelles d'or*, dans Revue de l'histoire des religions, Numéro 4, Volume 219, Année 2002, pp. 459-481, p. 463, disponible sur [http://www.persee.fr/doc/rhr\\_0035-1423\\_2002\\_num\\_219\\_4\\_954](http://www.persee.fr/doc/rhr_0035-1423_2002_num_219_4_954), consultat în 11.08.2016.

## **Mit, muzică, ritual.**

### **Abordări din perspectiva literaturii comparate**

Din intenția de simplitate și refuzul figurilor de stil se ivesc rafinamentul stilistic și tonalitățile grave ale poemului, atenuate de intervenția neașteptată a eului refulat, explodând ironic, uneori colocvial, interogativ ori emfatic, persiflant, pe deasupra gândului prins în imagini de o mare plasticitate. Forma elaborată a versurilor este rodul unui travaliu asupra textului, după cum mărturisește poetul, pentru un plus de expresivitate. Marian Drăghici își îmbracă reflexivitatea în învelișul concret al realului perceptibil, mai ales vizual, cu inserții livrești echilibrate, devoalând astfel stratul cultural profund din palimpsestul textului, în care cel puțin trei paliere sunt identificabile: livrescul/ realul/ memoria afectivă. Aceste straturi se suprapun în țesătura poemelor sale într-o formă aparte, în care firescul și straniul se îngemănează, dând impresia paradoxală de înțelegere/ neînțelegere a versurilor.

Travaliul neîncetat de scriere/ rescriere a poemelor are consecințe nu doar la nivel semantic sau structural, dar și la nivel prozodic. Elaborarea versurilor duce la încifrarea sensurilor, la ermetism, la tonalități și ritmuri diferite, uneori la efectul de incantație, specifică orfismului, ce amintește de armonia poemelor eminesciene. Poetul tinde conștient spre simplitatea rafinată și muzicalitatea versului eminescian, pe care chiar o atinge, iar elementele de natură orfică preluate din romantism sunt investite cu alte simboluri. De Eminescu îl apropie și legătura cu peisajul natural, cu origini în sensibilitatea romantică.

În artele poetice ale lui Marian Drăghici, taina și incantația orfică își au sursa în relația intimă a poetului cu peisajul în care este încorporat biograficul ca trăire orfică. Peisajul e sursa unei mișcări neîncetate (ramul, pasărea, aripa, câmpul), expresia unui dinamism al vieții pe care poetul îl interiorizează ca freamăt perpetuu al stărilor sale poetice, dublând astfel palerul reflexiv. Mișcarea exterioară, interiorizată ca stare de spirit a creatorului, creează un efect muzical, ca în versurile:

## Mit, muzică, ritual. Abordări din perspectiva literaturii comparate

„lasă, te lasă  
ramură pe marea joasă,  
dacă vrei bine,  
dacă nu nu.”<sup>1</sup>.  
(Șeece ani într-o clipă ce vânt te-a dus)

Sensurile versurilor se construiesc pe jocul semantic dintre denotativ/ conotativ, ce întreține o anumită ambiguitate și straniețate a imaginilor/ limbajului poetic, creează o poezie metatextuală, a frumosului straniu.

Criticul Gheorghe Grigurcu observă la Marian Drăghici „o remarcabilă artă regizorală, a montării unui spectacol în spectacol (*spectacolul verbului în Theatrum Mundi*)”<sup>2</sup>. Preluând procedee din recuzita postmodernismului (colajul, perspectiva caleidoscopică, imaginea filmică, amestecul de limbaje, tonalități), poetul mixează motive obsesive (geneza poemului, moartea, iubirea, lumea carnavalescă), voci poetice multiple prin dedublarea eului în personaje diverse (ființe, animale, lucruri), tonalități diferite (gravă, melancolică, ironică, persiflantă, sarcastică, elegiacă), limbaje diverse (academic, livresc, popular, neologic), modalități (narativ, descriptiv, confesiv) într-o amplă montare regizorală în poeme precum *lunetistul*, *caracal sîghișoara mea*, *biblia belgrad eu și moara lui take*, *nimic decât poezia*, *peștele mistic & femeia lui Iov*. Efectul e de spectacol polifonic.

Poetul construiește imagini simbolice, viziuni mistice și mitologice tot mai ample, valorificând arhetipuri, mituri, livresc, alternează realul cu oniricul, într-o formă poetică elaborată, complexă, conservând esența tragică a substanței ideatice.

---

<sup>1</sup>Marian Drăghici, *op. cit.*, p. 20.

<sup>2</sup>Gheorghe Grigurcu, *Un nou balcanic*, în „Românialiterară”, Nr. 43 /2-8 noiembrie 2005, disponibil pe [http://www.romlit.ro/un\\_nou\\_balcanic](http://www.romlit.ro/un_nou_balcanic).

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

Poeemele se structurează în secvențe narativ/ descriptiv/ confesive, dublate de reflexivitate, cu inserții de dialogism poetic/ intertextualitate/ oniric, pe plasticitatea imaginilor și cromatismul pregnant, simbolic (negrul, roșul, verdele).

### Concluzie

În lirica lui Marian Drăghici regăsim elemente orfice în substanța poemelor, în concepția despre artă, în arta versului, în tonalitatea elegiacă.

Poezia orfică reunește cele două dimensiuni ale existenței umane, apolinică și dionisiacă. Apolinicul e reprezentat la Marian Drăghici de tentația cunoașterii prin artă, iar dionisiacul prin trăire în cotidian. Opoziția se regăsește în perspectiva duală asupra mitului creației (sacră/ laică, clasică/ modernă), în ipostazele poetului (Apollo/ Bacchus, poet/ om, sfânt/ ateu), în palimpsestul textului ce îmbină reflecție/ biografie/ intertextualitate/ trăire, descriptiv/ narativ/ confesiv, în tonalitățile poemelor meditativ/ elegiac/ melancolice, în semantica textului, în nivelele de limbă, în îmbinarea dintre versuri simple/ complexe, elaborate/ colocviale.

Poezia este o Euridice pentru Marian Drăghici, căutarea ei presupune o cale chistică ce duce spre Ierusalimul celest, iar Poetul un Orfeu și „*un Eutih al gratuității un oficiant al ei*”<sup>1</sup>. Sub fascinația/ tortura poeziei, un posedat în sens romantic al creației, Marian Drăghici își proiectează credo-ul pe dramatismul existenței proprii, cu o detașare controlată pentru a schița autoportretul Poetului, relația sa cu Poemul.

Imaginarul poetic al lui Marian Drăghici devoalează obsesiile creatorului, mitul său personal, în poeme în care biograficul intervine ca expresie și asumare a destinului individual chistic, a thanaticului, revelat în artă. Intertextualitatea și reflexivitatea

---

<sup>1</sup> Marian Drăghici, *op. cit.*, p. 34.

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

construiesc palimpsestul poemelor sale arte poetice, introducând elemente de metalimbaj.

Obsesia mitului creației, motivul major al liricii sale, transpusă în poeme *ars poetica*, este expresia unei căutări febrile, inconștiente, a arhetipului religios din psihanaliza lui Carl Gustav Jung, prin care individul își regăsește sinele, unitatea primordială, realizându-și *individuația*.

### Bibliografie:

- ARETZU, Paul, *Scara din bibliotecă*, București, Ideea Europeană, 2012.  
DIACONU, Mircea, *Atelierele poeziei*, București, Ideea Europeană, 2011.  
DRĂGHICI, Marian, *lumină, încet*, București, Tracus Arte, 2013.  
REALE, Giovanni, *Istoria filozofiei antice*, vol 1, Orfismul și presocraticii, Târgu-Lăpuș, Galaxia Gutenberg, 2008.  
RIEDWEG, Christoph, *Poésie orphique et rituel initiatique. Éléments d'un « Discours sacré » dans les lamelles d'or*, dans Revue de l'histoire des religions, Numéro 4, Volume 219, Année 2002, pp. 459-481.  
SOVIANY, Octavian, *Cinci decenii de experimentalism. Lirica epocii postmoderniste*, vol. 2, **București**, Casa de pariuri literare, 2012.  
TRANDAFIR, Constantin, *Pactul conversației narațiunii critice*, București, Ideea europeană, 2014.

### Sitografie:

- BODIU, Andrei, *Poezia unui solitar*, în „Observator cultural“, nr. 144, 2002, disponibil pe <http://www.observatorcultural.ro/articol/poezia-unui-solitar/>  
CARAGIU, Florin, *Un orfic cu armonică roșie. Marian Drăghici și morțile lui succesive*, în „Ramuri“, nr. 9, 2009, disponibil pe <http://revistaramuri.ro/index.php?id=858&editie=38&autor=de+Florin+Caragiu>  
CRISTEA, Dan, *Religia poeziei și poezia religiei. Marian Drăghici: Lumină, încet*, Tracus Arte, 2013, 115 pagini, în „Luceafărul de dimineață“, nr. 2, 2014, disponibil pe <http://www.romaniaculturala.ro/articol.php?Cod=20462>  
GRIGURCU, Gheorghe, *Un nou balcanic*, în „România literară“, Nr. 43, 2005, disponibil pe [http://www.romlit.ro/un\\_nou\\_balcanic](http://www.romlit.ro/un_nou_balcanic)

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

VONCU, Răzvan, *Arta contrapunctului*, în „Viața românească”, nr. 5-6, 2014, disponibil pe [http://www.viataromaneasca.eu/arhiva/91\\_via-a-romaneasca-5-6-2014/105\\_premiul-national-tudor-arghezi/1816\\_arta-contrapunctului.html](http://www.viataromaneasca.eu/arhiva/91_via-a-romaneasca-5-6-2014/105_premiul-national-tudor-arghezi/1816_arta-contrapunctului.html)

~~~~~

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

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

Apulensis”, „Rupkatha”, „Baaadul literar”, „Boema literară”, „Gând românesc”, „Dialogues et cultures”, „Pietrele Doamnei”, „Théorie et Pratique”, „Nouvelle Approche du français”, „Universul catedrei”, „Glasul”, „Claviaturi”, „Mistral”, „Messenger”. Participări la congrese mondiale și europene ale Federației Internaționale a Profesorilor de Franceză, la colocvii științifice internaționale din țară și străinătate.

Mit, muzică, ritual.
Abordări din perspectiva literaturii comparate

ÎNTRE CÂNTEC ȘI DESCÂNTEC. CONSTRUCȚIILE MAGICULUI POETIC. ÎN CURTE LA DIONIS, DE MIRCEA ELIADE

Liliana FLORIA (DANCIU)

Between Cantation and Incantation. The Architecture of the Magical Poetics

In this study, I submitted to a careful analysis the short story, In the courtyard at Dionis, by Mircea Eliade, which I consider a real ars poetica in prose, where the mythical and magical symbols lead to the same idea of the androgyny poetry possible by restoring the symbolic couple poet-muse, poetry-music. The two protagonists, Leana and Adrian, are the myth-characters, the symbol-characters who send to the primary prototypes of the Sun and the Moon, the Star and the Savior, or the couples Dionysos-Apollo, Gebeleizis-Zalmoxis, as many hypostasis of a primary androgynous gods who know the pain of separation and the polarization in the two opposite sides. By relying on the Romanian legendary background, I consider Leana and Adrian are the Moon and the Son, who, by magical point of view, symbolizes the „impurity” of the Non-Brother (Nefratele), respectively the virginity of the solar creative principle of the Brother (Fratele). The names of the two characters of the story are symbolically loaded and they can be interpreted by anagram and through homophonic and paronyms associations with the names of others deities, from there the behaviour at magical and ritualistic level. For decode the profound meanings hidden in text by the master mystagogue, Eliade, I used the Gnostic scenario, where Leana is the celestial Sophia, lost in the lylic world of his Savior' s pending, to release her from the material. Based on Greek mythology, I related the poet amnesia to the loss of his muse, considering the fact that the muses are the daughters of the goddess of memory. I used an adjustment of the Kabbalistic Sephirothic tree to the magical scheme of the Greek muses, and I identify the music in the material world, the 9th sephira, while Apollo corresponds to the first sephira, Kether (the Crown). To achieve the superior Apollonian world of creative

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

imagination, the poet must go dawn to seek the music. But the music is inaccessible, because he forgot the fanic name, in my view, the name of Phanes, the first of the six primary deities in the Orphic mythology. Just when reach the auroral beginnings of the creation, the poet will unite instantly his muse and will became Vates – the poet-prophet, whose word transforms the man-beast in to a gentle-man, heal and save.

Key-words: Dionysos, Phanes, Orfeu, Zalmoxis, poet, muse, magic.

Poezia este muzică și este cuvânt, este transparență și interpretare, este imagine și „dincolo de imagine” – adică acea *coincidentia oppositorum*, o a treia stare care presupune armonizare a două direcții polarizate în ființă, condiția limitată și dorința de dezlimitare. Scrisă în 1977, la două decenii de la ultimul mare roman-narațiune al său, *Noaptea de Sânziene*, nuvela *În curte la Dionis* pare a poziționa poetul și poezia la izvoarele magice ale mitului, detronând naratorul și povestirea. Eliade pare a împărtăși poetica lui Paul Éluard care considera că „Poezia este opusul literaturii. Ea domnește asupra idolilor de orice fel și asupra iluziilor realiste; ea întreține în mod fericit echivocul între limbajul «adevărului» și limbajul «creației»”¹. Mai mult decât atât, poezia devine „stare de beție a ideii”² – dionisiac și apolinic laolaltă – și aduce în imaginarul cititorului „lucrurile care nu se văd și cărora li se simte lipsa”³ – acele realități ale Ființei, invizibile cu ochiul fizic, dar vizibile pentru cel care trece pragul înspre universul metafizicii.

1. Gnosticism și fond legendar românesc

În nuvela *În curte la Dionis*, un poet amnezic rătăcește ascendent și descendent, într-un hotel labirintic, unde caută o persoană al cărei nume îi scapă, în timp ce iubita atemporală, zeița

¹ Paul Éluard apud Jean Burgos, *Pentru o poetică a imaginarii*, traducere de Gabriela Duda și Micaela Gulea, prefață de Gabriela Duda, București, Editura Univers, 1988, p. 216.

² *Ibidem*, p. 217.

³ *Ibidem*.

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

rătăcită în hylis ca urmare a unor păcate rămase necunoscute îl așteaptă răbdătoare, cântă și încântă mesenii unor cârciumi de la periferia Bucureștiului. Din acest punct de vedere, schema mitului gnostic aplicată cu succes de Stefan Borbely în interpretarea altor nuvele fantastice eliadești poate fi utilizată și pentru aceasta. Omul Primordial de lumină – Sophia celestă – atras de materie s-a încarnat devenind prizoniera acesteia, transformându-se din esență absolută în suflet material, corporal. Acesta este „păcatul” primordial al esenței pure care s-a lăsat manipulată de dorința de a crea și a căzut în materie, devenind prizoniera acesteia. Acesta este și marele păcat al Leanei, despre care femeia pomenește cu resemnare, a cărui consecință este periferizarea prin obligația de a cânta în cârciumi și de a purta un nume omenesc: „Nu mă cheamă așa. Pentru păcatele mele am ajuns să cânt prin cârciumi și oamenii îmi spun Leana. Dar eu n-am fost făcută pentru asta”¹.

Ceea ce mi se pare sugestiv este faptul că Leana nu reprezintă numele primit la naștere, ci numele „dat” de oamenii care au ascultat-o, un cognomen fanic, care trimite direct la una dintre încarnările Sophiei pe pământ – Elena din Troia, „cea apocrifă, neprihănită”². Sophia se încarnează în fiecare femeie și traversează astfel epocile istoriei în așteptarea Salvatorului, care să o recunoască inițial și să o salveze prin așa-numitul eros-recunoaștere. Adrian este Salvatorul, dar nu o poate recunoaște pe Sophia celestă din biata cântăreață din mahalalele bucureștene, pentru că este amnezic. Amnezia este consecința unui accident, care-l îndreaptă în mod eronat dinspre lumina naturală a cunoașterii mitice esențiale cu rol soteriologic înspre lumina artificială a unei cunoașteri moderne, științifice, care nu duce nicăieri, decât în sus sau în jos, fără a atinge Centrul. Accidentul și

¹ Mircea Eliade, *În curte la Dionis*, în *Proza fantastică*, II, *Pe strada Mântuleasa*, ediție și postfață de Eugen Simion, Iași, Editura Moldova, 1995, p. 175.

² Stefan Borbely, *Proza fantastică a lui Mircea Eliade. Complexul gnostic*, Cluj-Napoca, Biblioteca Apostrof, 2003, p. 88.

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

amnezia poetului din această nuvelă pot fi înțelese drept consecință a căderii poetului în Istorie, al cărei efect este pierderea legăturii intime cu izvorul însuși al vieții, mitul:

„Asta înseamnă că timpul poate roade și mistui nu numai amintirea întâmplărilor pe care chiar el le-a zămislit, amintirea evenimentelor născute din Timp și, ca atare, condamnate să se risipească și să se uite prin însăși trecerea Timpului; asta înseamnă că Timpul poate ataca chiar revelațiile venite de dincolo de el, le poate ataca, macera cu încetul și, în cele din urmă, distruge, întocmai ca amintirea unui eveniment oarecare”¹.

De aceea este atras de falsul univers central al hotelului, îndepărtându-se însă de adevăratul spațiu sacru, al grădinii de vară de la periferie. Raportul centru/ periferie, sacru/ profan, esențial/ iluzoriu este răsturnat în planul lumii materiale, iar sacrul este camuflat în locurile marginale, nocturne ale cârciumilor de mahala, aflate însă sub semnul solarității, „Floarea-soarelui”, „Platani”, al jocului, „Scrânciob”, al înaltului și al amplitudinii, „Albatros” și, nu în ultimul rând, al dorului, al iubirii mistuitoare, „Dor mărunt”. Prima dintre cârciumi „Floarea-soarelui” este plasată în *illo tempore*, într-o dimensiune a poveștii mitice, a zicerii cu rol de a impune un model exemplar, un prototip. De aceea, apare adjectivul pronominal demonstrativ de depărtare alături de unele substantive „vioara aceea”, „vara aceea”, pentru a oferi instrumentului muzical și anotimpului conotația atemporală mitică ocultată unei perioade istorice profane suspendate în curgerea profană a timpului. Conform proverbului popular „Omul sfințește locul”, Leana „sfințește” și resacralizează prin prezența ei mitică atât geografia profană a Bucureștiului, cât și

¹ Mircea Eliade, *Noaptea de Sânziene*, II, ediție îngrijită de Mircea Handoca, București, Editura Minerva, 1991, pp. 299-300.

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

istoria profană, cu predilecție anii interbelici, anii tinereții lui Eliade.

Symbolismul solar traversează ca un fir roșu epicul fantastic eliadesc, cu precădere în proza exilului, trimițând la fondul mitologic românesc al legendei Soarele și Luna. Cântecul ei sunt triste și unice, neatinse de popularitate și derizoriu, cântate în grădini de vară evocând paradisul pierdut, asemeni unei ciocârlii din fondul legendar românesc al mitului solar. Ea cântă pentru ca el să o audă, noaptea, în natura vie a grădinii, dar el e prins în propria mișcare ascendentă și descendentă, într-o lumină care nu iluminează, ci „orbește” și înșală. Prin puterea cathartică a Logosului, prin funcția vitalizantă și regeneratoare a creației sale, poetul e Soarele, unic și strălucitor, care străbate ambele planuri ale realității. Se face apel la cele două emisfere ale anului cosmic solstițial – prima care marchează creșterea soarelui de la solstițiul de iarnă până la cel de vară, punctul de maximă strălucire, și cea a descreșterii sale, care începe din punctul acesta, până la Crăciun.

Momentul amnezic al lui Adrian coincide cu rătăcirea acestuia în hotelul-labirint, sub lumina artificială orbitoare, printre oglinzi imense, într-o căutare haotică a cuiva. El nu uită cine este, ci doar numele celui/ celei care îl așteaptă. Adrian nu uită că este poet și are o menire clară, că este așteptat de cineva, ci doar numele persoanei în cauză, căci el este în Infern. El este Soarele care a coborât în Infern pentru a o căuta pe sora lui, Luna, Ileana Sânziana, și a uitat că în tot acest timp ea „luminează” lumea cu cântecul ei. De aceea, Leana cântă numai noaptea, în grădinile de vară aflate sub semnul Soarelui. Ea cântă de asemeni pentru oameni, pentru ca aceștia să nu uite cine sunt și pentru a-i reconecta la dimensiunea transcendentă a existenței lor terestre. Cântecul Leanei are dublă funcție soteriologică – de a-l descânta pe Adrian, care a fost vrăjit de „lume” și s-a rătăcit în ea și de a-i încânta pe oameni în ceea ce am putea numi procesul de „învăjire” al lumii. Momentul când cei doi se întâlnesc este cel al

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

solstițiului de vară, când Soarele și Luna intră în conjuncție, iar Viața și Moartea sunt una, începutul și sfârșitul, Alfa și Omega, șarpele Ouroborus. „Moartea” poetului este pur simbolică și trimite la virginitatea soarelui¹, în calitate de principiu creator, implicând o virilitate creatoare ascetică, dacă ar fi să apelăm la termenii eliadești.

Conform acestui model magic, în care Soarele este principiul creator imaculat, masculin, Luna devine simbolul maculării, insinuându-se drept feminină prin simplu fapt că a fost creată din dorința Nefârtatului și, deși era menită a lumina precum soarele, pentru a nu distruge omenirea, Fârtatul creează fazele ei. Aceste faze îi amintesc în permanență omului că trăiește într-un univers guvernat de naștere, creștere, descreștere și moarte. Dar tot luna și miturile sale au deschis perspectiva identificării unei vieți de dincolo de moarte, prin reînvierea ei constantă. Atât Ștefan Viziru din *Noaptea de Sânziene*, cât și Adrian din *În curte la Dionis*, se adresează femeilor-mit, Ileana și Leana, cu apelativul „mireasa mea” pentru simplu fapt că, urmând tiparul mitologic românesc, Soarelui-mire îi este interzisă nunta, dar Lunii i se permite căsătoria.

Cântecul femeii-Lună este vrajă pentru urechile oamenilor căzuți în natură, căci vraja este o acțiune magică, benefică sau malefică, care folosește elemente impure într-o alchimie dominată de nocturn. Vraja cântecului ei trist este menită a-i atrage pe cei cu sufletul deschis înspre tărâmul esențializat al creației poetice solare, căci „omul social duce o existență solară, omul individual

¹ Analizând substratul magic al fondului legendar românesc care are în prim-plan povestea de dragoste imposibilă dintre cei doi frați, Soarele și Luna, Paul Anghel surprinde „interdicția nunții pământene” urmată de „singurătatea virgină a soarelui”, cauzată fie de refuzul practice al unor fete care-l știu „călător”, fie „condiția obligată a soarelui, puritatea, neprihănirea, legea principului creator în mitologia românească” (Paul Anghel, *O istorie posibilă a literaturii române. Modelul magic*, cu o prefață de Ilie Bădescu, Timișoara, Editura Avgvsta, 2002, pp. 211-218).

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

o existență lunară, obștească e soarele, intimul e luna, ceea ce înseamnă că diversificarea s-a produs în interiorul omului”¹. Rolul soteriologic al cântecului acestei muze este acela de a reconcilia omul social și omul individual, natura și cultura, în scopul redescoperirii celei de-a treia dimensiuni, cea spirituală, posibilă printr-o magie mai înaltă, cea solară, a poeziei.

2. Mituri împrumutate, substrat mitic arhaic și mitologii nominale

Este cunoscută interpretarea lui Eugen Simion, conform căreia cele două personaje refac mitul lui Orfeu și al lui Euridice, într-o variantă „răsturnată”². Nu poetul îndrăgostit își caută iubita în infern, ci Poezia înseși coboară din sferele înalte ale Frumosului estetic în lumea materială, unde îl caută pe Poetul, care, uitându-și menirea, nu îi poate da viață. Din punctul meu de vedere, amândoi sunt captivi în două dimensiuni distincte: ea cântă zeiește (ca o zână) cântece unice în lumea sublunară, el e prins, asemeni unei efemeride, în lumina artificială a hotelului-labirint, imagine profană a castelului de cleștar din basmele românești de pe „tărâmul celălalt”.

Din punct de vedere po(i)etic, *În curte la Dionis* poate fi interpretată și ca o artă poetică în sensul ei clasic, care urmărește tribulațiile căutării inspirației artistice de către un poet despărțit de muza lui, sau un poet aflat în căutarea muzei lui. În timp ce el caută, Leana-muza așteaptă. Despărțirea poetului de muza lui este echivalentul iadului pentru acesta și al asumării unui destin trist și

¹ Paul Anghel, *op. cit.*, p. 229.

² „Mitul este modificat sau, mai bine zis, mitul este transferat: Leana (Euridice) este aceea care prin cântecul ei îmblânzește fiarele. Printr-o învestire secretă, ea a devenit purtătoarea unui mare mit. Orfeu este un amnezic, Euridice cântă în locul lui cu sentimentul că exercită astfel o funcție sacră: reîmblânzește oamenii care au pierdut sensul spiritului și al misterului” (Eugen Simion, *Mircea Eliade. Nodurile și semnele prozei*, ediție nouă, București, Editura Univers Enciclopedic Gold, 2011, p. 306).

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

nefericit pentru ea. Femeia-muză alege muzica și vioara pentru a „comunica”, deoarece în planul inferior al lumii fizice, acestea reprezintă expresii ale „căderii” poeziei sacre în profan. Conform unei scheme magice¹, imaginea cabalistică a arborelui sefirotic, care prezintă perfecțiunea divinității, este adaptată la o schemă mitică grecească a muzelor. Prin comparație, se constată că în planul superior transcendent, corespunzător lui En-Soph cabalistic, inaccesibil cunoașterii umane, se află Parnasul în adaptarea grecească, iar în planul inferior, lui Malchut (Regatul), îi corespunde Terpsihora (Dansul). Muzica (Euterpe) este cea de-a noua sefiră grecească, imediat superioară Dansului, și corespunde lui Yesod (Temeiul) din arborele sefirotic cabalistic. În planul superior, ceea ce este considerată imaginația lui Dumnezeu, „Coroana” (Kether), creatoare de lumi potențiale, devine în adaptarea greacă a sefirelor, Apollo (Gloria).

Prin intermediul lui Orlando, Adrian vede perechile mascate care dansează mecanic, în absența armoniei, dar pentru poet, dansul este prima treaptă inițiativă pe care o urcă pentru a ajunge la cea de-a doua, Muzica, prin intermediul Lenei. Cu muza alături, poetul poate urca din sefiră în sefiră, cunoscând-o pe Erato (Poezia retorică), pe Caliope (Epopoea), pentru a atinge Elocința (Polimnia). Abia acum, poetul se află în triada mijlocie a arborelui, unde îi vor deveni accesibile Melpomene (Tragedia), Talia (Comedia), Urania (Astronomia, Metafizica) și Clio (Istoria). Cea de-a zecea sefiră, pe care Poetul o va cunoaște, urcând din iadul lipirii de muză până la nivelul superior maxim al perfecțiunii creatoare, este Gloria, respectiv lumea solarității apolinice (Apollo). Cu alte cuvinte, doar trecând prin iadul uitării și al pierderii de sine, adică prin curtea lui Dionis, poetul poate atinge genialitatea paradisiacă a lui Apollo. Cum spunea Lucian Blaga, în *Lumina raiului*: „Ca un eretic stau pe gânduri și mă-

¹ P.-V. Piobb, *Manual de înaltă magie*, traducător Liliana Blajovici, București, Editura Coresi, 1997, pp. 105-197.

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

ntreb:/ De unde-și are raiul -/ lumina? - Știu: Îl luminează iadul/
cu flăcările lui!¹.

În opinia mea, nu varianta literaturizată a mitului orfic este prezentă în nuvela lui Eliade, ci aceea arhaică, care are în centrul ei o zeitate heteroclită, o imagine a androginității divine primordiale, compusă din Zeița Mamă și fiul ei, Sabazios. Zeița Mamă era venerată în Tracia, sub numele de Bendis, sau de Heptis, zeița solară, dar și în Asia Mică, iar sub numele de Sabazios era cunoscut uneori Zeus, zeul suprem al panteonului grec, precum și Apollo al tracilor. Acest Dionysos, zeul dublu prezent în riturile de trecere, sacralizează spațiul „curții” unde cântă frumoasa și mereu tânăra Leana. Ceea ce mi-a atras atenția din mitologia greacă în legătură cu Dionysos este numele pe care l-a primit în cea de-a doua sa ipostază, aceea de zeu al vinului și al orgiilor, Lyseus sau Lyaeus. În prima ipostază divină, de fiu al lui Hades și al Persefonei, cunoaște moartea, dar inima (psyche) salvată de Zeița Înțelepciunii, Atena (nous) va deveni sursa recreării sale, zămislit din nemuritorul Zeus și muritoarea Semele.

Între numele personajului feminin al nuvelei lui Eliade, Leana, și numele zeului vinului, Lyseus/ Lyaeus, este prezentă o omofonie aproximativă, care nu poate fi deloc întâmplătoare. Faptul că este neschimbată, veșnic tânără, și gustă vin doar din paharele bărbaților tineri și atrăgători, care o ascultă fascinați, conturează legătura directă cu zeul vinului. Ceea ce s-a pierdut este latura orgiastică a ritualului, căci mireasa nu și-a găsit mirele, iar fiecare bărbat tânăr poate fi identificat drept logodnicul „rătăcit” în afara curții sacre a lui Dionysos. Legătura dintre numele Leanei și ritualul dionisiac este realizată și de Sabina Fînaru, care, parafrazându-l pe Eliade și opera sa științifică, îl pune în legătură cu numele sărbătorii dedicate acestui zeu, Leneienele, prin intermediul cuvântului „lenai”, care însemna

¹ Lucian Blaga, *Lumina Raiului*, în *Poemele luminii*, ediție îngrijită de George Ivascu, București, Editura pentru literatura, 1968,

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

„bacante”/ „a bacantiza”¹. Leana este, spunem noi, bacanta care-l va sfâșia pe Adrian, îndreptându-l spre Infernul guvernat de Dionysos/ Hades, pentru a putea renaștere într-o versiune esențializată, superioară, apolinică? Nu doar Adrian parcurge un traseu inițiativ dionisiaco-apolinic, ci și Leana, care evoluează de la stadiul de bacantă la cel de muză. Ea provoacă „sfârșitul”² unei staze, dar și începutul celeilalte, asigurând împlinirea ritualului de trecere.

O anagramare a numelui LEANA ne conduce însă în zona magicului și al esoterismului, cu posibile trimiteri ulterioare spre poemul *Luceafărul*, al lui Mihai Eminescu, deoarece anagrama obținută este ANAEL, numele Arhanghelului care guvernează planeta Venus, Luceafărul de dimineață și de seară, a cărui semnificație este „a străluci”. Dacă adăugăm faptul că metalul acestei planete este arama, metal de culoare roșie, înțelegem de ce anumite personaje feminine ale prozei lui Eliade au părul roșu – țiganka din *La țigănci*, Stella Zissu, din *Noaptea de Sânziene*. Prin unirea cu o pământeală, Luceafărul masculin eminescian tânjea la aceeași androgenie, ca armonie a contrariilor, capabilă să anuleze frontierele dintre lumesc și celest, dintre terestru și cosmic. Parabola textului eminescian trimite dincolo de „stratul” epic de

¹ Sabina Finaru, *Eliade prin Eliade*, ediția a II-a, București, Editura Univers, 2003, p. 237.

² Mi-e imposibil să nu fac legătura cu rolul femeii din romanul lui Vintilă Horia, *O femeie pentru Apocalips*, unde Blanca devine simbolul lui Omega, care nu presupune finalul absolut, ci zorii unui alt început, o adevărată apocatastază mântuitoare prin femeie și tot ceea ce ea simbolizează în plan metafizic. Aceste aspecte complexe le-am evidențiat în studiul *Eros, Cronos și Thanatos – cele trei coordonate eliberatoare ale condiției umane în proza exilului românesc*, studiu prezentat la „International Conference for Academic Disciplines”, organizată de Universitatea Americană din Roma în perioada 19-22 octombrie 2015, ce a beneficiat de suport financiar prin proiectul „Doctorat European de Calitate - EURODOC”, Contract nr. POSDRU/187/1.5/S/155450, proiect cofinanțat din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

suprafață al poemului care surprinde incapacitatea femeii de a se ridica la nivelul geniului, la adevăratul miez simbolic al textului, unde transpare scepticismul schopenhauerian al poetului romantic care agreează ruptura dintre antiteze și nu armonizarea lor. În ebraică, Anael înseamnă „Bucuria lui Dumnezeu” sau „Grația lui Dumnezeu”, de unde posibilitatea ca Leana să fie una dintre cele trei Grații.

Atât aspectul humanoid al lui Anael cât și unul dintre simbolurile antice ale acestui arhanghel - steaua plasată în interioritatea semilunii, adică un simbol feminin în conjuncție cu cel masculin al Craiului Nou - sugerează androginitatea. Dacă ținem cont de faptul că fiecare înger are în paza sa un muritor, Anael/Leana este îngerul păzitor al poetului Adrian, iar îngerul tinde să corespundă imaginii mentale pe care Adrian și-o face despre el¹. Cu alte cuvinte, Leana reprezintă în imaginarul lui Adrian ipostaza fericită a androginității creatorului reunit cu muza lui, a poeziei cu muzica, a Logosului cu imaginea pe care o transmite, a Soarelui cu Luna. Poetul trebuie să depășească stadiul limitat al unui făuritor „rațional” de versuri și să cunoască stadiul androgen al împlinirii creatoare. În cărțile de tarot, Anael este Împărăteasa și Îndrăgostiții, simboluri ale feminității și ale iubirii puternice, căci iubirea este patronată și păstrată întotdeauna de principiul feminin. Din punct de vedere astral, Anael guvernează, după unele tradiții luna iunie – solstițiul de vară –, iar după alții,

¹ „The Angel is said to appear as androgynous figure long black hair and with large gray wings approximately 6' 0" tall. Dressed in emerald green tunic and carrying a lantern. He holds a wand tipped with a pine cone and decorated with multi-coloured ribbons. (The Pillars of Tubal-Cain p256. - Nigel Jackson & Michael Howard, Capall Bann Publishing. UK. 2003). This is the only image of the Archangel Anael that could be found. However, the image does not match the physical description indicated above. Remember Angels are personal to you and tend to correspond to your mental image of them” (http://www.archangels-and-angels.com/aa_pages/correspondences/angelic_symbols/symbols_anael.html - accesat 24.08.2016, ora 12.44)

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

luna decembrie – solstițiul de iarnă. Este posibil ca numele sfânt pierdut al stelei-arhanghel să fi fost camuflat/ anagramat în cel profan, iar Luceafărul să fie steaua care anunță, la fel cum Stella anunța în *Noaptea de Sânziene*, „nașterea” Salvatorului, de data aceasta, în ipostaza poetului-șaman, Adrian. Prin cântecul ei „strălucitor”, ea îl călăuzește în lumea spiritelor, care-l vor sfâșia și îl vor recompune, pentru a deveni Poetul cu Logosul vindecător al tuturor bolilor spirituale ale omenirii.

Apropierile de sensuri ale simbolurilor creează o și mai mare confuzie – sau mai degrabă clarificare – dacă evidențiem paronimul Lysaeus/ Lycaeus, care însoțea numele zeităților Apollo, în calitate de protector al lupilor, și Zeus, ca lup¹. Încet, încet ne apropiem de spațiul dacic, unde lupul era considerat nu doar animal totemic, ci reprezenta sursa eponimului „«daci», care însemna «lupi» sau «cei care sunt asemeni lupilor», cei care seamănă cu lupii”². Urmărind cercetarea lui Eliade cu privire la semnificația mitică a eponimului dacilor, constatăm că la numeroase populații indo-europene, exilații și proscriși purtau numele de „lupi”, aceștia organizându-se ulterior în adevărate confrerii războinice de temut. Urmând acest raționament, conform legendei întemeierii Romei, Romulus și Remus, copiii orfani ai lui Marte, zeul-lup, au fost hrăniți de o lupoaică, romanii fiind astfel tot sub influența lupului, ca animal totemic. Concluzia lui Eliade este că întreg poporul român „s-a născut sub semnul Lupului, adică predestinat războaielor, invaziilor, emigrărilor”³.

Care ar fi totuși legătura dintre Apollo Lycaeus, Dionysos Sabazios și personajele din *În curte la Dionis*, de Mircea Eliade? Legătura este realizată de similitudinea dintre riturile orfice

¹ Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-Han. Studii comparative despre religiunile și folclorul Daciei și Europei Orientale*, traducere de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu, București, Editura Humanitas, 1995, p. 12.

² *Ibidem.*, p. 11.

³ *Ibidem.*, p. 28.

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

pitagoreice și cele avându-l în centru pe Zalmoxis, zeul dacilor, „oamenii lupi”. Similitudinea dintre Dionysos/ Orfeu și Zalmoxis, toți trei fiind cunoscători ai tehnicilor șamanice, în care extazul putea fi ușor confundat cu moartea, vădește popularitatea de care se bucura acest scenariu mitico-ritualic în rândul diverselor populații arhaice pe arii geografice atât de răspândite¹. Moartea ritualică a zeului presupunea coborârea în subteranele pământului, care din punct de vedere simbolic este o coborâre în infern, o *catabasis*, în vederea unei inițieri. Adrian practică la rândul său un *descensus ad inferos*, pentru că el trebuie să moară în ipostaza modernă a poetului pentru a reînvia în cea superioară de vates, poetul-profet spiritualizat. Legătura cu Dionysos este evidentă și are menirea de a sugera moartea și renașterea sa periodică, având însă legătură cu ritmurile vegetației.

Coborârea poetului amnezic în infernul labirintic închis al hotelului corespunde etapei ocultării, iar întoarcerea lui în spațiul deschis al „curții” reprezintă epifania. Adrian face parte dintre „inițiații în *teletai* ai lui Zalmoxis: ei nu mureau, nu cunoșteau separarea sufletului de corp, ci îl întâlneau pe Zalmoxis într-un tărâm paradisiac”². Adrian este un poet-șaman al cărui extaz îl poartă în sens descendent inițial pentru a urca ulterior spre cer, prin simbolul ascensorului. Pe de altă parte, asocierea lingvistică dintre tracul „zemelen” = pământ și Semele, unul dintre numele zeiței htoniene, mamă a lui Dyonisos, ne întoarce spre simbolismul htonian al zeului dacilor, Zalmoxis. Dar aspectul teluric al zeului este doar una dintre laturile sale, cea „feminină”, și aceasta trebuie relaționată de Gebeleizis, un alt nume sub care

¹ „Miturile sunt narațiuni, construcții culturale amprentate de timpul și locul istoric. Nu ne spun ceva despre natura esențială și eternă a unei comunități, ci despre istoria acesteia cu mutații în timp. Orfeu e un exemplu în acest sens, mitul cunoscând succesive resimbolizări” (Maria Tupan, *Ipostaze orfice la antîpoziții Europiei*, în „Incursiuni în imaginar. Mit, basm, legendă. Mutațiile nucleelor narative”, vol. 6, Alba Iulia, Editura Aeternitas, 2015, p. 11.

² *Ibidem*, p. 42.

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

era cunoscut Zalmoxis, un zeu uranian, al furtunii, pe care dacii îl îmblânzeau trăgând săgeți spre înaltul cerului. Eliade consideră însă că zeul dacilor nu este nici zeu al morților, nici al fertilității, nici al pământului, ci un zeu creat prin sincretism de clasa sacerdotală, devenind Zalmoxis-Gebeleizis, adică o zeităate androgină¹. Uniunea dintre Adrian și Leana, dintre poet și muză, reprezintă în plan magico-ritualic unirea celor două ipostaze ale zeului într-o unitate deplină.

Ce legătură există între solarul Apollo, tenebrosul Dionysos, muze, poet și Venus? O legătură mistică hermetică, care permitea anularea condiției umane și unirea în transcendent a două elemente incompatibile: „marea contopire a sufletului cu divinul era privită ca având loc pe patru trepte, fiecare dintre acestea prinzându-și semnificațiile în explicite simboluri mitice: muzele erau legate ale inspirației (în principal, poetice), Dionysos regenta trăirea mistică, Apolon domina transa oraculară, iar Venus se afla în centrul sferei iubirii”². În arta poetică eliadescă, amnezia poetului simbolizează însăși pierderea inspirației, urmată de căderea în Infernul-labirint al căutării-rătăcirii, guvernat de Dionysos-Hades; durerea sfâșierii interioare prilejuiește „ridicarea” poetului spre lumina apolinică a profetismului poetic, pentru ca iubirea să catalizeze în Logos uniunea sacră a poetului cu poezia.

Încă din titlu poate fi surprinsă antinomia sacru/ profan, sau mai degrabă ideea camuflării sacrului – Dionis– în profanul unei „curți” oarecare. Numele zeului a suferit un proces de metamorfozare fonetică și lingvistică, căci a pierdut particula finală „-os”, și s-a autohtonizat, în peisajul desacralizat al secolului XX, unde se conturează o altfel de geografie sacră, a interiorității și a subiectivității, sugerată și de imaginea spațiului

¹ *Ibidem*, p. 64.

² Mircea Braga, *Dincolo de binele și răul culturii (Friedrich Nietzsche)*, I, Sibiu, Editura Imago, 2006, p. 13.

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

închis al „curții” și simbolul cercului. Plasarea povestirii lui Hrisanti despre Leana „în anii '20-'22, când cânta la «Floarea-soarelui»”¹ are drept consecință trasarea reperelor spațio-temporalității sacre, așezate sub semnul „vârstei de aur” – tinerețea fără bătrânețe și viața fără de moarte - și a „locului de aur” – grădina paradisiacă ipostaziată de profana grădină de vară aflată sub semnul solarității. În grădina Soarelui, sub semnul dualității și a ambiguității diurn/ nocturn, masculin/ feminin, uranian/ terestru, o femeie – Leana – cântă și bea vin, dar e tristă și e singură, lipsită de „jumătatea” care i-ar anula dezechilibrul, împlinind-o ca zeitate androgină.

Cine este poetul amnezic? Și unde „rătăcește” el? Numele lui este Adrian, iar prima tentație este aceea de a-l anagrama, iar consecințele sunt ambele plauzibile în contextul interpretării noastre. O primă anagramare conduce la primul nivel de înțelegere a semnificației acestui personaj în contextul mitico-ritualic al nuvelei – „n-ai dar”. Fiind un poet amnezic, înseamnă că e părăsit de muza sa, dacă ținem cont de faptul că, în mitologia greacă, muzele sunt ficele lui Zeus cu Mnemosyne, zeita memoriei. Poetul fără muză se deplasează în mașină spre o destinație rămasă necunoscută, are un accident și ajunge într-un hotel, unde caută o persoană cu un nume fanic, un nume rotund, perfect. Numele fanic trimite prin sonoritatea sa la cosmogonia orfică, în care apare o suită de șase zei creatori – număr perfect, de altfel – în următoarea ordine: Phanes, Nyx, Uranos, Kronos, Zeus, Dionysos. Primul este Phanes, „ordonator al tuturor lucrurilor (...) al cărui nume este derivat de la verbul *phaino* (a face să strălucească, a face să apară, a apărea). El îndeplinește calitatea lui Chronos de «a face lumină»”². Numele fanic căutat de Adrian nu este însă unul singur, căci zeul Phanes este cunoscut, în egală

¹ Mircea Eliade, *În curte la Dionis*, ediția citată, p. 175.

² Reynal Sorel, *Orfeu și orfismul*. Traducere de Florica Bechet, București, Editura Teora, 1995, p. 67.

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

măsură, sub denumirea de Protogonos, Eriqkepaïos, Eros, Metis sau Dionysos¹. Căutând personajul cu nume fanic, poetul amnezic caută lumina primordială a inspirației autentice divine, care l-a atins și pe Creator în crearea universului. Poetul caută iluminarea. El e dezorientat însă, „orbit” de lumina artificială puternică, atras de fotolii care îndeamnă la lenevire și se lasă antrenat de mulțimea care-l poartă împotriva voinței sale într-o direcție impusă. În timp ce Leana îl caută prin forța în-/ (des)cântătoare a cântecului ei unic, dar rămâne statică, în spațiul-hierofanie nocturn al grădinii de vară, el rătăcește haotic în spațiul-labirint al hotelului. În mitologia orfică, muzele se opun sirenelor, prin polarizarea cântecului acestora, pozitiv al muzelor care sunt „partea superioară a senzației psihice și a emoției”² și negativ al sirenelor, care sunt senzațiile inferioare. Seria de antonime se impun de la sine: natură/ creație, grădină/ hotel, cântec sacru/ cuvânt desacralizat, memorie/ uitare, Soare/ lumină artificială, Lună/ dimensiune existențială sublunară.

Un nume rotund, sugestiv prin sonoritatea vocalei „o” și dispunerea acesteia la începutul și la sfârșitul cuvântului, respectând o muzicalitate sacră este Orlando. Principiul simetriei sonore apare în numele zeităților asiro-babiloniene, cum e cazul lui ȘAMAS, unde silaba „ȘA-” este oglindită prin răsturnare la finalul numelui devenind „-AȘ”, pentru ca citit de la dreapta la stânga numele să fie egal cu sine însuși, identic, ȘAMAS. Aceeași simetrie o putem remarca în numele zeiței IGIGI. Putem deduce din aceste exemple că știința permutării sunetelor/literelor era cunoscută civilizației asiro-babiloniene, de unde pare să o fi împrumutat semiti, care în știința cabalistică a *notarikonului* o vor duce la stadiul de artă a cunoașterii numelor ascunse ale lui Dumnezeu. „Orlando” poate fi separat în două cuvinte de sine

¹ Cf Idem, *op. cit.*, p. 68.

² G. R. Mead, Orfeu. *Teogonia și mistериile orfice*, traducere din limba engleză de Stela Gheție, București, Editura Herald, 2012, p. 154.

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

stătătoare, „or” = „aur” și „land” = „pământ”, „teritoriu”, de unde deducem calitatea acestui personaj de locuitor al „tărâmului de aur”, dimensiunea solarității creației, a perfecțiunii Frumosului artistic. Doar că, Adrian nu poate atinge „tărâmul de aur” al creației absolute, dacă nu cunoaște „anexele” existenței, unde locuiește „văduva”, muza în absența poetului. Doar coborând în tenebre, omul se poate înălța spre absolut.

O altă anagramare posibilă a numelui lui Adrian ne conduce spre substratul arhaic al mitului dionisiac, căci obținem Ariadn. Nu este nicio greșală, căci absența vocalei „a” de la sfârșitul numelui conduce la ideea unei Ariadne masculine, iar acest aspect este perfect plauzibil, dacă-l relaționăm de dimensiunea masculină a Leanei, sugerată de omofonia Leana/Lyaeus. În mitologia greacă, se spune că, părăsită de Tezeu după ce l-a ajutat să părăsească în siguranță labirintul, Ariadna ar fi fost luată în căsătorie de însuși Dionysos. Ținând cont de acest aspect, întâlnirea din final a lui Ariadn (Adrian – poetul fără dar) cu Lyaeus (Leana – muza, care-și caută expresia poetică) simbolizează refacerea androginității zeului, a imaginii lui Orfeu cu lira sa, redevenind poetul „vindecător prin lumină”. În spațiul resacralizat al „curții”, sub semnul misteric al unui zeu ascuns sub un nume „decăzut” are loc, atât în plan cultural, cât și mitic, un ritual orfic al regăsirii unității pierdute:

„Asemeni hermetismului, religiei vedice sau monoteismului lui Moise, orfismul căuta esența divinului și, deopotrivă, a lumii într-o supremă unitate primordială, în care se topesc marile principii duale: spiritul și materia, lumina și întunericul, cerul și pământul, focul și apa, masculinul și femininul, ura și iubirea ș.a.m.d. Iar înaintea lui Nietzsche, orfismul consacrase fuziunea apolinicului și dionisiacului prin aducerea cultului delfic în conjuncție cu misterele lui Dionysos...”¹.

¹ Mircea Braga, *op. cit.*, p. 12.

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

3. Concluzii

Indiferent ce am vedea în personajele nuvelei *În curte la Dionis* – poetul și muza lui, Dionysos și Ariadna, zeul dublu, cu amprenta orgiastică dionisiacă și ascetic-apolinică, Marea Zeiță și fiul ei, Soarele și Luna – uniunea lor reface nu doar o androginie sacră divină, ci și una umană. Omul Total este omul întreg¹, nu doar omul animal, ci și omul cultural deschis spre împlinire spirituală, acea „fiară bătrână” în accepțiunea lui Ion Barbu, al cărui „suflet-fântână” este menit a oglindi „Soarele-nțelept” (*Riga Crypto și lapona Enigel*). Apelând la limbajul „profan” al psihanalizei, despărțirea Leanei de Adrian, femeia așteptând conștiință și bărbatul rătăcind inconștient, pot fi identificați cu două euri aflate în ruptură, aparținând aceleiași conștiințe: ea – „eul de veghe”, și Adrian – „eul regresat în întunericul inconștientului”². Astfel, cântecele Leanei erau continuu încărcate de mesajul cules de Adrian din inconștientul generator de arhetipuri, iar unirea lor din final conduce la actul creator în sine, la crearea poeziei care să purifice sufletele de orice rău. Rolul mântuitor al poetului este evocat de Mircea Eliade, în mod direct, într-o însemnare din Jurnal:

„Poeții, în felul lor, fac asta prin fiecare act de creație. Încearcă «să spună» așa cum nu s-a mai «spus» niciodată: încearcă să redescopere limbajul și se comportă – când sunt «inspirati» - ca și cum limbajul

¹ „Adrian realizează faptul că omul a devenit un *homo otiosus*, că nu mai este un om integral, ci doar un animal care, spre deosebire de animalele lui Orfeu, nu a fost «îmblânzit» niciodată. Doar el, poetul, este din ce în ce mai aproape de «condiția sa culturală», și se îndreaptă – probabil – spre cea de om pur și simplu, omul participant la Logos, adică direct la sacru, «omul deschis spiritului»” (Dorin David, *Mircea Eliade. La marginea labirintului. Corespondențe între opera științifică și proza fantastică, București*, Editura Eikon, 2016, p. 175).

² Elena Dan, *Mircea Eliade. Codul nuvelor fantastice*, București, Editura Historia, 2008, pp. 238.

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

n-ar fi avut o Istorie, n-ar fi fost uzat, mistuit, profanat de Timp. Privesc peste Vreme, la Dumnezeu ca și cum ei, poeții, ar fi contemporanii începuturilor Lumii, ar fi martori Cosmogoniei.

Când și ultimul poet își va preda libertatea condiționărilor Istoriei, se va întâmpla, probabil, ce prevestea unul din Goncourt în Jurnalul lor (în legătură, cred, cu primejdiile ce vor decurge fatal din progresul științelor): Dumnezeu se va coborî pe Pământ și va spune: «Messieurs, on ferme...»¹.

Prin acțiunea lui creatoare original(r)ă, poetul reface ritualic cosmogonia, asigurând astfel bunul mers al lumii, iar abdicarea lui de la principiul original(r)ității, ar putea genera Apocalipsa înseși.

Bibliografie:

ANGHEL, Paul, *O istorie posibilă a literaturii române. Modelul magic*, cu o prefață de Ilie Bădescu, Timișoara, Editura Avgvsta, 2002.

BORBELY, Stefan, *Proza fantastică a lui Mircea Eliade. Complexul gnostic*, Cluj-Napoca, Biblioteca Apostrof, 2003.

BRAGA, Mircea, *Dincolo de binele și răul culturii (Friedrich Nietzsche) I*, Sibiu, Editura Imago, 2006.

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

DAN, Elena, *Mircea Eliade. Codul nuvelor fantastice*, București, Editura Historia, 2008.

DAVID, Dorin, *Mircea Eliade. La marginea labirintului. Corespondențe între opera științifică și proza fantastică*, București, Editura Eikon, 2016.

ELIADE, Mircea, *Jurnal, I, 1941-1969*, ediție îngrijită de Mircea Handoca, București, Editura Humanitas, 1993.

ELIADE, Mircea, *În curte la Dionis, în Proza fantastică, II, Pe strada Mântuleasa*, Ediție și postfață de Eugen Simion, Iași, Editura Moldova, 1995.

¹ Mircea Eliade, *Jurnal, I, 1941-1969*, ediție îngrijită de Mircea Handoca, București, Editura Humanitas, 1993, p. 29.

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

ELIADE, Mircea, *De la Zalmoxis la Genghis-Han. Studii comparative despre religiile și folclorul Daciei și Europei Orientale*, traducere de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu, București, Editura Humanitas, 1995.

FÎNARU, Sabina, *Eliade prin Eliade*, ediția a II-a, București, Editura Univers, 2003.

MEAD, G. R., *Orfeu. Teogonia și misterii orfice*, traducere din limba engleză de Stela Gheție, București, Editura Herald, 2012.

PIOBB, P. -V., *Manual de înaltă magie*, traducător Liliana Blajovici, București, Editura Coresi, 1997.

SIMION, Eugen, *Mircea Eliade. Nodurile și semnele prozei*, ediție nouă, București, Editura Univers Enciclopedic Gold, 2011.

SOREL, Reynal, *Orfeu și orfismul*, traducere de Florica Bechet, București, Editura Teora, 1995.

TUPAN, Maria Ana, *Ipostaze orfice la antipozii Europei*, în „Incursiuni în imaginar. Mit, basm, legendă. Mutațiile nucleelor narative”, vol. 6, Alba Iulia, Editura Aeternitas, 2015.

Surse web:

http://www.archangels-and-angels.com/aa_pages/_correspondences/angelic_symbols/symbols_anael.html

~~~~~

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

## FURTUL MERELOR DE AUR- DE LA IDUN LA SFÂNTA DUMINICĂ

Alexandra GRUIAN

### In search of the Golden Apple - from Sfânta Duminică to Idun

*The Golden Apple is a recurring theme in world cultures, be it mythology, tales or modern traditions. Stolen by Zmei, giants or magical birds, it is a symbol of immortality in Scandinavian mythology, an attribute of science, magic and revelation for the Celts. The Golden Apple is considered "the world egg", a symbol of origin, but it is also the forbidden fruit of temptation, sin and knowledge. The apple tree is, above all, a tree from the other world, requiring constant care and protection.*

*The kings from Romanian tales crave their fruit, though the tree is in their own orchard. Like the Norse Gods that, in the absence of Idun, cannot reap the fruit of immortality. Perhaps the kings from the Romanian tale lack a mediator between the magical tree and this world. The heroes have to search for this liaison into the underground, the world of the Zmei/Giants (Prâslea the Brave and the Golden Apples, Petre Ispirescu), or into the sky, in the garden of Sfânta Duminică, where Mândra Lumii (The Fairest of the World) – hypostasis of the Saint – waits in her golden cradle (Bulimandă și Mândra Lumii, Simion Florea Marian).*

*In an attempt to reconstruct a Romanian Pantheon, this paper will follow the footsteps of the keepers of immortality, embodied in the heroine of the Romanian tales. I will compare them with established Goddesses in other mythologies of the world, from the Garden of the Hesperides, to Sfânta Duminică and Idun.*

*With the belief that the tales are myths descended in the profane world, we credit them as the best keepers of a Pantheon of unnamed, local gods.*

**Keywords:** Golden Apples; comparative mythology; the Goddesses of immortality; foods that provide immortality

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

Merele de aur, temă foarte des întâlnită în culturile lumii, sunt un simbol al imortalității la nordici, al științei, magiei și revelației pentru celți. Mărul este, mai presus de toate, un pom din cealaltă lume care necesită constantă grijă și protecție. Împărații din basmele romanești tânjesco după fructele lor, deși se află în propria lor livadă, asemenea zeilor nordici care, în lipsa lui Idun, nu pot culege fructele nemuririi. În engleza veche „æppel” denumea fructele în general, la fel ca „ap(a)laz” în proto-germană. La sfârșitul secolului al 17-lea, în limba engleză forma „æppel” continuă să denumească orice fruct, cu excepția fructelor de pădure, dar incluzând nucile<sup>1</sup>.

Să nu trecem cu vederea nici asemănarea dintre forma „malus, mala, malum” (lat.), adjectiv, cu sensul de „rău” și „mălus, mali” (lat.) provenind din grecescul μάλον (mâlon) ce înseamnă copac sau fruct. Se produce astfel o suprapunere de sensuri între „rău” și „măr”, acesta din urma devenind fructul discordiei. În latina „malus, mali” denumește și catargul unei corăbii, prăjina sau stâlpul<sup>2</sup>, sinonime cu osia lumii. Acest al treilea sens întărește simbolistica ascensională a mărului - fie că e vorba de ascensiunea prin cunoaștere, ca forma de atingere a unor noi praguri sau de ruperea de nivel și trecerea în alt stadiu al existenței sau în altă lume. În mitologia greacă merele de aur sunt cele care declanșează, indirect, războiul troian. Pentru că nu a fost invitată la nunta dintre Peleus și Thetis, Eris, zeița discordiei, aruncă în mijlocul nunții un măr de aur cu inscripția Καλλιστη (Kalliste sau uneori Kallisti, „Pentru cea mai frumoasă”). Hera, Athena și Aphrodita își revendica fiecare dintre ele mărul. Paris din Troia

---

<sup>1</sup> ”In Middle English and as late as 17c., it was a generic term for all fruit other than berries but including nuts (such as Old English fingeræppla "dates," literally "finger-apples;" Middle English æppel of paradis "banana," c. 1400).” [http://www.etymonline.com/index.php?allowed\\_in\\_frame=0&search=Apple](http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=Apple), accesat în data de 15.09.2016.

<sup>2</sup> <http://www.limbalatina.ro/dictionar.php?cuvant=malus&limba=lat>, accesat în data de 09.09.2016.

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

este cel care trebuie să decidă cui îi se cuvine. Afrodita îi promite cea mai frumoasă femeie din lume, pe Elena din Troia și astfel câștigă mărul. Dar fapta sa va provoca războiul troian. Tot în legătură cu nunta, deci cu fertilitatea, reapar merele de aur la romani, acestea fiind cadoul de nuntă al Gaiei pentru Hera și Zeus, simbol al fecundității, al iubirii și fericirii. Plantate de către Hera în grădina zeilor, au fost date în grija Hesperidelor, cele care devin incarnare a darului merelor, păzitoarele imortalității<sup>1</sup>. Dar adevărata „stăpână” a merelor rămâne Hera.

Pentru mitologia nordică Freyja este corespondenta Herei, Stăpâna cerului, deoarece Frigg, soția lui Odin, pare a fi o ipostază a zeiței vegetației, iubirii, fecundității și desfrâului<sup>2</sup>. Despre Freyja, Snorri afirmă că este cea mai faimoasă dintre zeițe. Ea are în Cer un câmp, numit Folkvang, unde se duc jumătate dintre eroii căzuți în luptă. Cealaltă jumătate este revendicată de Odin. Este prezentată deci ca egală a Tatălui Zeilor<sup>3</sup>. În basmele românești, deși antropologic nu este explicabil, personajele feminine sunt cele care ajută eroii, ele găsesc soluțiile și preiau controlul asupra situațiilor limită<sup>4</sup>.

Snorri Sturluson povestește mitul răpirii lui Idun în *Prosa Edda*, mai exact în a doua parte a cărții intitulată *Skáldskaparmál* („limbajul poeziei”) scrisă în secolul al XIII-lea. Dar aceasta nu este prima atestarea a mitului. La sfârșitul secolului al IX-lea sau începutul secolului al X-lea, povestea Idunei apare în poemul *Haustlong*, scris de Thjóðolf of Hvin.

---

<sup>1</sup> Daremberg et Saglio, *Le Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, Tome III, p. 95. Nu are editură, loc?

<sup>2</sup> Hilda Ellis Davidson, *The Lost Beliefs of Northern Europe*, Routledge, 1993, p. 108.

<sup>3</sup> Snorri Sturluson, *The Younger Edda: also called Snorre's Edda, or the Prose Edda*. With an Introduction, Notes, Vocabulary, and Index by Rasmus B. Anderson, LL.D., Chicago, Scott, Foresman and Company, 1901, p. 32.

<sup>4</sup> V. Petre Ispirescu, *Ileana Simziana*, în *Legende sau Basmele romanilor*, București, Editura Facla, 1984.

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

Snorri vorbește despre Odin, Loki și Hoenir care pornesc într-o călătorie în afara Asgarului. Fiindu-le foame, se opresc la rădăcina unui stejar, omoară un bou și încearcă să îl prăjească. Dar carnea refuză să se coacă. Un vultur care se afla în copacul de deasupra lor le propune să pregătească el carnea, dar le cere să primească și el o parte. Zeii accepta, deoarece nu au altă opțiune. Dar vulturul se dovedește a fi gigantul Thjazi. Acesta va lua aproape tot boul prăjit, spre indignarea lui Loki care aruncă o bucată de lemn spre el. Supărat, Thjazi îl ia pe Loki în ghiare și nu vrea să îi dea drumul decât după ce acesta promite că i-o va aduce pe Idun cu merele ei de aur. Idun este singura care poate culege merele și doar cei care primesc mere direct din mâna ei redobândesc tinerețea. Dar ea nu părăsește niciodată Asgardul, așa că Loki trebuie să o păcălească pentru a o convinge să treacă dincolo de ziduri și să îl însoțească într-o pădure, de unde Thjazi o răpește. Când zeii devin din ce în ce mai slăbiți, părul li se albește și semnele îmbătrânirii devin evidente pe fata lor, observă absența Idunei și încep să o caute. Aflând că Loki este vinovat, Odin îl amenință cu moartea și tortura dacă nu o va aduce înapoi. Loki împrumută haina de pene a Freyjei, cu ajutorul căreia se transformă într-un soim și zboară spre Jötunheim, țărâmul giganților, pentru a o elibera pe Idun. Găsind-o, o transformă într-o alună și zboară cu ea spre Asgard. Dar Thjazi îi urmărește, sub înfățișarea sa de vultur. Zeii aprind un foc mare lângă zidurile Asgardului. Loki reușește să treacă dincolo de el, dar Thjazi își arde aripile și este apoi omorât de către zei. Thjoðolf nu precizează nimic despre mere, spune doar ca Idun cunoaște secretul tinereții veșnice a zeilor<sup>1</sup>.

Mircea Eliade afirma că moștenirea religioasă ca tracilor, precum cea a balticilor, vechilor germanici sau celților, a fost cel

---

<sup>1</sup> *Myth and Religion of the North. The Religion of Ancient Scandinavia.* E.O.G.Turville-Peter, Greenwood Press, Publishers, Westport, 1975, Connecticut, p.186.

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

mai bine conservată în folclorul și obiceiurile populare ale urmașilor lor<sup>1</sup>. De aceea cercetarea fondului folcloric, cu precădere a basmului popular, ne poate ajuta în identificarea relicvelor unor zeități locale, deși creștinarea teritoriului românesc s-a făcut foarte devreme. Nu avem avantajul germanicilor deoarece mărturiile scrise ne lipsesc, dar în cultura populară românească fantasticul de tip folcloric este încă viu.

Competiția dintre zmei/ giganti și împărați/ zei este o temă recurentă în basme și mitologie, fiecare dintre ei revendicându-și supremația și dreptul la nemurire. Cosmogonia nordică îi acordă lui Ymir, un gigant, atributul de prima ființă a lumii. Potrivit lui Snorri Sturluson<sup>2</sup>, Ymir a luat naștere atunci când focul din Muspelheim și gheața din Niflheim s-au întâlnit în abisul numit Ginnungagap și a fost hrănit de vaca Auðhumla. Din sudoarea acestui gigant hermafrodit a luat naștere întreaga sa rasă. Odin, Vili și Ve, fiii lui Bor și ai lui Besla, sunt descendenți ai lui Ymir. Și tot ei sunt cei care îl omoară pe gigant și creează lumea din corpul său. Nu este de mirare că puterile gigantilor sunt cel puțin egale cu cele ale zeilor. Lumea a apărut din confruntarea celor două rase și va dispărea în urma luptei dintre ei. În spațiul cultural românesc această luptă se traduce prin confruntările frecvente dintre zmei și suveranii atotputernici ai acestei lumi.

Merele de aur, ce apar în mai multe basme populare, sunt un subiect de dispută continuă între lumi. Mărul se afla în curtea sau în grădina unui împărat, de cele mai multe ori constituind centrul acesteia. Roadele sale sunt foarte greu de obținut, deși în *Prâslea cel Voinic și merele de aur*, din colecția lui Petre Ispirescu, sunt teoretic la îndemâna oricui. Sunt furate de zmei doar în

---

<sup>1</sup> Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, traducere și postfață de Cezar Baltag, București, Editura Univers Enciclopedic și Editura Științifică, 1999, p. 335.

<sup>2</sup> Snorri Sturluson, *The Younger Edda: also called Snorre's Edda, or the Prose Edda*. With a Introduction, Notes, Vocabulary, and Index by Rasmus B. Anderson, LL.D., Chicago, Scott, Foresman and Company, 1901.

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

momentul în care ajung la deplina lor maturitate. Nu se precizează calități extraordinare, dar îndârjirea cu care sunt păzite sugerează importanța lor. În cazul basmului lui Ispirescu, zmeii pot pătrunde în grădina mărului și îi pot culege fructele, nu au nevoie de nici o intervenție exterioară, ca în cazul mitului nordic. Basmul românesc legitimează un fiu de împărat să pornească în căutarea fructelor. Acestea sunt în împărăția zmeilor și nu pot fi recuperate decât după ce zmeii sunt uciși. Odată cu merele, Prâslea salvează trei fete și totodată condensează palatul zmeului celui mai puternic într-un măr de aur. Pentru a-l putea învinge pe zmeul cel mai mic cere ajutorul unui corb<sup>1</sup>. Călătoria sa îl conduce pe un drum ce descinde în pântecul pământului, accesul spre lumea zmeilor făcându-se printr-o prăpastie. Pentru a putea reveni din acel tărâm este ajutat de o Zgripsoroaică, o pajură care îl va aduce în zbor, așa cum Idun fusese salvată din Jötunheim de către Loki transformat în șoim. Prâslea trebuie să facă „o furcă cu caier și fus cu totul de aur și să toarcă singură”, „o cloșcă cu pui cu totul și cu totul de aur”<sup>2</sup> pentru a-și recupera identitatea furată de către frații săi invidioși care l-au lăsat pe tărâmul celălalt. Toate sunt simboluri feminine cu trimitere directă spre fertilitate. Ceea ce pretinde Prâslea pentru a-și duce la bun sfârșit sarcinile, este „o trăistuța de alune și cate un pahar de vin bun”. Să nu uităm faptul că Idun fusese transformată în alună. Considerăm că nu sunt simple coincidențe trimiterile la fertilitate și la simbolurile care i se asociază, ci exista un fond comun care a condus la apariția aceluiași simboluri în mitemele legate de merele de aur.

Un alt personaj care urca pe un copac ce se dovedește a fi mărul cu mere de aur este Bulimandrá, un cioban creditat cu cele mai mici șanse de a escalada copacul. Crescut în mijlocul curții

---

<sup>1</sup> Corbii apar ca pasări ale lui Odin. Sunt cele care cercetează toate tărâmurile și îi aduc Zeului Tata informații despre fiecare dintre ele.

<sup>2</sup> Petre Ispirescu, *Legende sau Basmele romanilor*, București, Editura Facla, 1984, pp. 67-78.

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

unui împărat, este atât de înalt încât nimeni nu i-a văzut vreodată frunzele sau fructele. Bulimandă este singurul fecior care reușește să urce pe scoarța netedă a pomului. În drumul său ajunge la Sfânta Luni, Sfânta Miercuri și Sfânta Vineri. Ultima dintre ele îi poate da informații și îl îndrumă spre Sfânta Duminică. Fiecare dintre ele îl roagă să le aducă un fructe și frunze din acel pom. Ascensiunea sa se termină odată cu ajungerea în grădina Sfintei Duminici. Misterul este dezlegat. Pomul misterios este un măr cu mere și frunze de aur, ale cărui poame pot fi culese doar de către Sfântă.

Tot în acea grădină o găsește pe Mândra-Lumei, o tânără nespus de frumoasă. În text nu avem nici un fel de trimitere la imortalitate, dar cele două femei par a crea împreună un tot unitar, fiind două ipostaze ale aceluiași personaj. Baba, strămoșul mitic, dar și tânăra femeie, sunt singurele care au puterea de a culege roadele și frunzele pomului, dar sunt, asemeni lui Idun, legate de spațiul în care se află mărul. Niciuna dintre Sfinte nu sunt capabile să își părăsească locul, deoarece nici una dintre ele nu știe ce se afla mai sus de ele. Sunt prizoniere ale propriului tărâm. Odată cu venirea feciorului, rolul Sfintei Duminici este încheiat. Rămâne un personaj episodic, povestea fiind dusă mai departe de Mândra-Lumii și Bulimandă. Tânăra femeie este o legătoare, are puteri magice ce o ajută să îl închidă pe un zmeu într-o „bute mare ferecată cu douăsprezece cercuri de fier”<sup>1</sup>. Cercurile ar putea face trimitere la lunile anului, iar butea, recipientul magic, conține gigantul răutăcios ce ar putea fi chiar o întrupare a Timpului. După ce zmeul este eliberat de către Bulimandă, Mândra-Lumii și ciobanul nu mai pot părăsi grădina Sfintei. De fiecare dată când încearcă sunt prinși din urma de zmeul călare pe calul cu două inimi și readuși în grădină. Galopul calului psihopomp este un simbol al timpului căruia nu ne putem

---

<sup>1</sup> Simion Florea Marian, *Basmele romanilor*, vol. VI, București, Editura Curtea Veche, 2010, pp. 185-201.

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

sustrage. Singura lor salvare ar fi aducerea de la Baba-babelor, strămoșul arhetipal, ce locuiește la sfârșitul lumii (sau la începutul unei lumi noi?) a armăsarului cu trei inimi, fratele calului zmeului.

Si astfel Bulimandrá începe o nouă călătorie în care cruța un corb șchiop - pasarea emblematică a lui Odin, o vulpe singuratică și un peste aflat pe uscat. Fiecare dintre aceste personaje îl vor ajuta să câștige de la Baba-babelor calul dorit. Armăsarul său, cel cu trei inimi, capabil să îl transporte „ca vântul ori ca gândul”, precum Timpul, îl duce pe Bulimandrá cât ai clipi în grădina mărilor. De această dată calul zmeului nu-i mai poate prinde din urmă pe cei doi fugari și, pentru a se putea întâlni cu fratele său, își arunca stăpânul în înaltul cerului.

*Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte*, basmul cules de Petre Ispirescu<sup>1</sup> nu face referire la mere de aur, dar aduce în discuție un personaj care poartă numele de Tinerete fără bătrânețe. John Lindow<sup>2</sup> consideră că, etimologic, numele Idun poate fi tradus prin „tinerete veșnică” și că zeița este capabilă să ofere eterna tinerete fără ajutorul merelor. Un argument al său fiind textul lui Thjóðolf of Hvin din care lipsește orice trimitere la mere și unde ni se spune doar că Idun cunoaște secretul tinereții zeilor. Rudolf Simek traduce numele zeiței prin "the rejuvenating one"<sup>3</sup> și consideră că Idun este o versiune a zeiței Freyja, figurile lor contopindu-se în această ipostază de divinitate a renașterii, a întineririi perpetue și deci a vegetației și fertilității. Elli Davidson vorbește și ea de o posibilă asimilare a celor două zeițe.<sup>4</sup> Acest lucru nu este deloc surprinzător având în vedere faptul că

---

<sup>1</sup> Petre Ispirescu, *Ibidem*, pp. 6-13.

<sup>2</sup> John Lindow, *Norse Mythology: A Guide to the Gods, Heroes, Rituals, and Beliefs*, Oxford University Press, 2001. "(...) the presumed etymological meaning of Idun - "ever young" - would permit her to carry out her mythic function without apples." p. 199

<sup>3</sup> Rudolf Simek, *A Dictionary of Northern Mythology*. Translated by Angela Hall, D.S. Brewer, Great Britain.

<sup>4</sup> Hilda Ellis Davidson, *The Last Beliefs of Northern Europe*, Routledge, 1993, p. 73, 86.

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

tinerețea veșnică, poate fi dată de cicluri succesive de morți și învieri, specifice divinităților legate de fertilitate. Freyja, sora lui Freyr și fiica lui Njörd, face parte din rândul zeilor Vanir, zei asociați cu fecunditatea, patronând nașterea, moartea și ciclurile eterne<sup>1</sup>.

În capitolul doi din *Völsunga*, zeița Frigg, ipostază a Freyjei, îi trimite regelui Rerir un măr prin intermediul unui corb. Rerir îi ceruse lui Odin un copil, iar consumarea mărului de către soția sa duce la o sarcina de 6 ani și la nașterea fiului sau, Völsung. Tot Davidson atrage atenția asupra expresiei „Apples of Hel”, folosită în secolul al XI-lea de către Thorbiorn Brúnarson, merele fiind astfel hrana morților<sup>2</sup>. Un alt argument este descoperirea unor coșuri cu mere în mormântul de la Oseberg, în Norvegia, alături de alune. La popoarele germanice alunul apare în riturile de nuntă unde este dăruit de către mireasă celor prezenți sau presărat pe capul mirelui. Continuă să fie considerate simbol al fertilității având uneori conotații de arbore al desfrâului, în opoziție cu bradul, simbol al statorniciei<sup>3</sup>.

În basmul lui Ispirescu, un împărat ajunge să aibă un fecior în urma intervenției unui „unchiaș dibaci” care oferă leacuri magice împărătesei. Nu ni se oferă informații suplimentare despre acestea. Cuplul regal primește însă un avertisment. Copilul care se va naște va fi unul extraordinar, dar „nu vor avea noroc de el”. Caracterul sau excepțional se vede înainte de naștere, deoarece pruncul refuză să vină pe lume până nu i se promite „Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte”. Dar cum tatăl său este

---

<sup>1</sup> *Myth and Religion of the North. The Religion of Ancient Scandinavia.* E.O.G.Turville-Peter, Greenwood Press, Publishers, Westport, 1975, Connecticut, pp. 177-178. „Freyja is thus goddess of fertility, birth and death, the ever-recurring cycle.” p. 177

<sup>2</sup> Ellis Davidson, H. R., *Gods And Myths Of Northern Europe*, Pinguin, 1964, pp. 165-166. “(...) we must have a dim reflection of an old symbol: that of the guardian goddess of the life-giving fruit of the other world.”

<sup>3</sup> Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionar de simboliuri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere.* Vol. 1, Editura Artemis, București, 1994, p. 91.

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

incapabil să își țină promisiunea, copilul, devenit adult, pleacă în lume să găsească „făgăduita” pentru care s-a născut. Calare pe un armăsar zburător, fiul de împărat ajunge, trecând prin diferite probe, în pădurea necălcată de picior omenesc în care locuiește Tinerețe fără bătrânețe alături de cele două surori mai mari ale sale. Aceasta e prezentată ca stăpână a fiarelor, pe care le consideră copiii ei. Cele trei femei formează un tot unitar, referirile din text făcându-se, de cele mai multe ori, la o singură ființă. Dar, vorbind despre tinerețea veșnică, trebuie să aducem în discuție Timpul, felul în care acesta e perceput în mitologie.

La nordici, Yggdrasil, copacul lumii, își are rădăcinile în Izvorul Sortii/Destinului, iar apa acestui izvor, după ce ajunge în seva sa și mai apoi în frunze, se reîntoarce sub formă de picături de rouă în izvorul de unde a plecat. Astfel este conturată „eterna reîntoarcere”, timpul circular, în mitologia nordică. Picăturile de rouă sunt cele prin care se sugerează influența pe care trecutul, Izvorul, o poate avea, prin intermediul prezentului, Yggdrasil, asupra destinului unei ființe. În conceptul de timp circular, așa cum apare la nordici, prezentul poate să se întoarcă în trecut și îl poate schimba retroactiv dând naștere unui alt prezent în care trecutul modificat este resorbit. La fel cum picăturile de rouă, care au fost în prezent, arborele Yggdrasil, se reîntorc în trecut, Izvorul Destinului, pentru a fi parte dintr-un nou prezent.<sup>1</sup>

Nornele, cele trei zeițe ale destinului păzesc acest izvor. Și, tot ele, cioplesc în scoarța copacului lumii, Yggdrasil, soarta fiecărei ființe. Ele se numesc Urd, „Ceea ce a fost”, Verdandi, „Ceea ce urmează să fie” și, cea mai mică dintre ele este Skuld, al cărei nume se traduce prin „Ceea ce va fi”. Spre deosebire de Ursitoare, care determină irevocabil firul unei vieți, Nornele conturează doar o „schită” a destinului. Fiecare ființă are un grad de libertate în definirea propriului destin sau a celor din jur. Cu alte cuvinte, destinul este forță, adesea de nepătruns, care

---

<sup>1</sup> Vž. Paul C. Bauschatz, *The Well and the Tree: World and Time in Early Germanic Culture*, The University of Massachusetts Press, 1982.

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

generează trecutul pentru a-și exercita influențele sale asupra prezentului. În cazul concepției nordice asupra timpului acest lucru include influența prezentului asupra trecutului și, prin urmare, noi posibilități pentru potențiale timpuri prezente.<sup>1</sup>

În mitologia românească timpul este ciclic. Înnoirea se produce la sfârșitul fiecărui an prin ritualuri care necesită mai multe zile cosmogonice, nouă în cazul Anului Nou Agrara, patronat de Dochia și douăsprezece în cazul Anului Nou Civil, aflat sub patronajul moșilor de iarnă. Fiecare perioada de regenerare include un moment al pomenirii moșilor sau babelor, efigii ale strămoșilor. Dacă solstițiul de iarnă îl are pe Moș Nicolae și Moș Crăciun, echinoxul de primăvara o celebrează pe Baba Dochia. „Pe baza informațiilor etnografice și folclorice se poate afirma că Dochia este o zeităte feminină sezonieră care moare și renaște anual.”<sup>2</sup> Primele nouă zile ale lui martie simbolizează moartea anului vechi și renașterea celui nou, prin moartea și renașterea zeiței lunare, echinoxiale și materne. Ea deschide anul lunar și are diverse ipostaze de-a lungul anului. Se numește Drăgaică sau Sânziană la coacerea grâului (24 iunie), în perioada de fecunditate, Sântămărie la maturitate, în timpul semănatului și încolțirii grâului (8 septembrie), pentru a redeveni baba Dochia în 1 martie. Urmând acest scenariu, zeița nu moare cu adevărat niciodată, fiind supusă unor cicluri anuale de regenerare. Are astfel caracteristicile zeitelor vegetației, ipostaze ale Marii Zeițe a pământului, a căror absență din lume duce la moartea plantelor, la fel cum reapariția lor este sinonimă cu revigorarea acestora.

Feciorul de împărat din basmul *Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte* plecat în căutarea propriului destin, a rațiunii sale de a fi, ajunge într-un spațiu al Timpului încremenit în uitare, unde

---

<sup>1</sup> <http://norse-mythology.org/concepts/destiny-wyrd-urd/>, accesat în data de 26.09.2016.

<sup>2</sup> Ion Ghinoiu, *Varstele timpului*, Editura Meridiane, București, 1988, p. 198.

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

domnesc cele trei zâne. I se oferă posibilitate de a-și modela destinul prin libertatea totală care i se dă. Știe despre existența Văii Plângerii, dar nu există nici o interdicție cu privire la ea. I se sugerează doar să nu meargă acolo „căci nu va fi bine de el”. Alegerea îi aparține. Si decide să plece. Îndepărtându-se de cea care îi oferise, prin simpla sa prezență tinerețea, Timpul își exercită influența asupra lui cu repeziciunea cu care orice a fost suprimat își cere dreptul la viața.

În final cu toții - zei, giganți și oameni - suntem supuși Timpului, această a patra dimensiune care ne guvernează viețile. De aceea imaginea lui Idun este atât de importantă. Nu poate fi doar o zeiță minoră, deoarece lipsa ei s-ar traduce prin moartea zeilor și, mai mult decât atât, prin degradarea lor fizică. Pentru că nu moartea în sine este cea care îi sperie, fiind prefigurată încă din momentul Creației, ci bătrânețea și neputința.

### Bibliografie:

BAUSCHATZ, Paul C., *The Well and the Tree: World and Time in Early Germanic Culture*, The University of Massachusetts Press, 1982.

CHEVALIER, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dictionar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*. Vol. 1, Editura Artemis, București, 1994.

DAVIDSON, H.R. Ellis, *Gods And Myths Of Northern Europe*, Penguin, 1965

DAVIDSON, Hilda Ellis, *The Lost Beliefs of Northern Europe*, Routledge, 1993.

ELIADE, Mircea, *Istoria credintelor si ideilor religioase*. Traducere si postfața de Cezar Baltag, Editura Univers Enciclopedic si Editura Științifică, București, 1999.

GHINOIU, Ion, *Varstele timpului*, Editura Meridiane, București, 1988.

GHINOIU, Ion, *Panteonul Romanesc. Dictionar*, Editura Enciclopedica, București, 2001.

ISPIRESCU, Petre, *Legende sau Basmele romanilor*, Editura Facla, București, 1984.

LINDOW, John, *Norse Mythology: A Guide to the Gods, Heroes, Rituals, and Beliefs*, Oxford University Press, 2001.

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

MARIAN, Simion Florea, *Basmele romanilor*, vol. VI, Editura Curtea Veche, București, 2010.

SIMEK, Rudolf, *A Dictionary of Northern Mythology*. Translated by Angela HALL, D.S. Brewer, Great Britain.

STERLUSON, Snorri, *The Younger Edda: also called Snorre's Edda, or the Prose Edda*. With a Introduction, Notes, Vocabulary, and Index by Rasmus B. Anderson, LL.D, Chicago, Scott, Foresman and Company, 1901.

TURVILLE-PETER, E.O.G., *Myth and Religion of the North. The Religion of Ancient Scandinavia.*, Greenwood Press, Publishers, Westport, 1975, Connecticut, p.186.

#### Documente electronice:

[http://www.etymonline.com/index.php?allowed\\_in\\_frame=0&search=Apple](http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=Apple)

<http://www.limbalatina.ro/dictionar.php?cuvant=malus&limba=lat>

<http://norse-mythology.org/concepts/destiny-wyrd-urd/>

~~~~~

Alexandra GRUIAN: Doctor în Filologie. Membră a Centrului de Cercetare a Imaginarului „Speculum”, Alba Iulia; Membră a Asociației Române pentru Studii Baltice și Nordice din cadrul Universității „Valahia” din Târgoviște. Colaborări la revistele: „Caietele Echinox”, „Annales Universitatis Apulensis”, „Studii și comunicări de etnologie”, „Cibinium”, „Incursiuni în imaginar” etc.

Mit, muzică, ritual.
Abordări din perspectiva literaturii comparate

**SIMION LIFTNICUL – NEVOIA UNUI
CENTRU**

Aritina IANCU (MICU-OȚELEA)

Simion Liftnicul - the Need of a Center

Coming from beneath the "sign of gravity", Simion liftnicul, Petru Cimpoeșu's novel, "belongs to those several books written for the mere elation of the reader" and lays under the sign of comic, without diminishing its literary value and with no fear of being thrown into the ungrateful space of paraliterature. All its comic situations, the colorful carnival atmosphere, the marionette show are grafted against a realistic background, the transition period, a prolonged strenuous transition which lacks its terminus point. The novel is an indulgent mirror, mild in contrast with the "too twisted, too tense, too intellectual, even when or especially when it claims to be self-fiction".

A post-December slum, compressed on the vertical direction, in the womb of a block of flats on Sheep Street (a symbolic name with references to the Bible), reveals itself to the reader who greedily consumes the narratives opened as in a multi-level system and offers, in its turn, to each of its characters, the chance to sustain, to place its score on sales. Jammed in apartments and studios with thin walls, an inheritance of the communist period, people are living as Mircea Iorgulescu underlines, "in an olfactory" and acoustic collectivism. The author manages to turn this common, yet private space into the axis of his novel, slowing the image and amplifying the sound by generously offering the reader the possibility to taste the full joy, this show of the world, not only through the key hole. "The archivist of the new humanity after '90" does not miss a thing, surprising all typologies populating the post-December Romania, crowding them on the floors of a block of flats, recreating, in miniature, the image of the entire country. We shall establish, from the very beginning, the common trace of the characters of this novel: a certain naivety and the propensity for miracle, generate the need of a new center, "a pathological infantilization", an illness contracted from the communist era, when the citizen was placed into the shelter of a father state which assumes the role of protector in exchange of a blind submission.

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

The desire to neighbor miracle shall also be translated by the ease of accepting a weird shepherd, the humble shoemaker on the ground floor, who could give them what they need: "a confirmation of the self, a meaning (...), rather a meaning of their own illusions, a meaning of now, of the present, of this day, quite seldom of tomorrow".

Keywords: slum/ outskirts, center and periphery, post-communist society, period of transition

Ieșind de sub „zodia gravității”¹ romanul lui Petru Cimpoeșu, *Simion liftnicul*, „face parte din cele câteva cărți scrise pentru simpla înseninare a cititorului”² și stă sub semnul comicalului, fără ca acest lucru să-i știrbească valoarea literară și să-l arunce în spațiul ingrat al paraliteraturii. Toate situațiile comice, atmosfera de bâlci colorat, spectacolul cu marionete se greșează pe un realism de fond, perioada de tranziție, o tranziție obositor prelungită căreia îi lipsește punctul terminus. Romanul este o oglindă îngăduitoare, blândă în contrast cu proza „prea contorsionată, prea crispată, prea intelectuală, chiar și atunci sau mai ales atunci când se pretinde autoficțiune”³.

Într-o cronică apărută în „România literară”, Luminița Marcu considera acest roman: „o mică bijuterie de umor sec, de ironie și parodie bine ținute în frâu, o frescă în linii esențiale a societății românești postdecembriste”⁴. Deși textul scriitorul băcăuan atrage atenția criticii autohtone, mai ales după ce primește în Cehia cele două premii „Magnesia Litera” (Cartea anului și Premiul pentru traducere), doar Sanda Cordoș în articolul

¹ Daniel Cristea-Enache, *La bloc*, în „Adevărul literar și artistic”, București, An XVI, nr. 754, 8 februarie 2005, p. 5.

² *Ibidem*.

³ Horia Gârbea, *Un revelion on-line. Interviu cu Petru Cimpoeșu*, în „Ramuri”, Craiova, nr. 1, 2008, <http://revistacultura.ro/nou/>, sit accesat la data de 6 martie 2014.

⁴ Luminița Marcu, *Umor și metafizică*, în „România literară”, București, An XXXIII, nr. 25, 27 iunie 2001, p. 15.

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

publicat în revista „Vatra” deschidea un interesant palier de interpretare considerând că în construcția personajelor care populează acest roman „Cimpoeșu lucrează cu banalitatea unor biografii citadine mai degrabă de periferie (mahala)”¹.

Mahalaua potrivit *Dicționarului etimologic al limbii române*² înseamnă suburbie, periferie și provine din turcescul **mahalle**, care, la rândul său, are la origine un termen arab. Derivate de la acest cuvânt sunt *mahalașiu* (persoană care trăiește la mahala; vulgar, grosolan), *mahalagesc* (de mahala), *mahalașioaică* (femeie vulgară), *mahalașism* (cuvânt sau expresie trivială). *Mală* s.f. (stradă), folosit în Banat este dubletul lui etimologic. În *Dicționarul etimologic al limbii române pe baza cercetărilor de indo-europenistică*³ apar câteva informații suplimentare: o lărgire a sensului acestui termen, mahalaua desemnând și populația care locuiește în aceste locuri; de asemenea, este explicat și sensul turcescului *mahalle* (cartier al unui oraș).

În lucrarea sa dedicată mahalalei Mântuleasa, Andreea Răuceanu definea acest concept pornind de la ideea constituirii ei în jurul unei parohii, această „aglomerare de case, ridicate la întâmplare în jurul unei biserici, în special de oameni nevoiași”⁴ reprezenta „un microcosmos, un fel de oraș în miniatură, ai cărei locuitori își duceau existența între limitele nevăzute impuse de așezarea proprie”⁵. Despre nașterea mahalalelor bucureștene povestește, într-o manieră comică, și G.I. Ionescu-Gion: după

¹ Sanda Cordoș, *Scara păcătoșilor*, în „Vatra”, Târgu Mureș, An XXXVI, seria nouă, nr.11-12, noiembrie-decembrie 2003, p. 73.

² Alexandru Ciorănescu, *Dicționarul etimologic al limbii române*. Ediție îngrijită și traducere din limba spaniolă de Tudora Șandru Mehedinți și Magdalena Popescu Marin, București, Editura SAECULUM I. O., p.484.

³ Mihai Vinereanu, *Dicționar etimologic al limbii române pe baza cercetărilor de indo-europenistică*. Ediția a II-a, București, Editura Alcor Edimpex, 2009, p. 375.

⁴ Andreea Răuceanu, *Cele două Mântulese*, București, Editura Vremea, 2009, p. 16.

⁵ *Ibidem*.

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

ridicarea unei biserici, parohii acesteia așteptau ca oamenii să-și construiască în jur case și atunci când devenea vizibilă o uliță, depuneau jalbă la Domnie ca să-i determine pe oameni să plătească impozit¹. Henri Stahl consideră expansiunea haotică a periferiilor capitalei ca un efect direct al acțiunilor cârciumarilor, care pentru a scăpa de plata taxelor își mutau cârciumile în afara barierelor, procedeul fiind repetat atunci când intrau din nou în spațiul aflat în jurisdicția autorităților și deci, taxabil. Rolul pe care îl joacă biserica, dar și cârciuma în spațiul mahalalei se reflectă și la nivelul toponimelor. Multe dintre denumirile mahalalelor, ale străzilor sunt date de bisericile sau cârciumile din zonă: Mahalaua Antim denumită anterior Mahalaua Popei lui Ivașcu, Mahalaua Arhimandritului fostă Mahalaua Mănăstirii Târnovului, Mahalaua Biserica Albă, Mahalaua Bisericii Grecilor, Mahalaua Hanul Colței, Mahalaua Hanului Șerban-Vodă, Mahalaua Hanului Sfântului Ion cel Mare, Mahalaua Hanului Constantin Vodă, Mahalaua Hanului lui Zamfir. De altfel, pentru identificarea unei adrese se foloseau ca repere biserica sau cârciuma din zona respectivă:

„Bucureșteanul nu se orientează nici după numele străzilor, nici după numerele caselor, ci tot, ca în vremea de demult, după biserica

¹ G. I. Ionescu-Gion, *Istoria Bucurescilor*, București, Stabilimentul Grafic I.V. Socecu, 1899, pp. 319-320: „În tote aceste plăși și mahalale, mari proprietari erau bisericile și mănăstirile după cum vom vede la înșirarea amenuntelor istorice ce posedem despre unele dintr aceste mahalale.

Locuri întinse forte acoperiau mahalale; pe densele cu voiă sau fără voiă, omeni, mai seraci seu mai ajunși, începeau se facă bordeie, căscioare aproape una cu pementul seu căsuțe ceva mai resărite, der cari vera se perdeau adesea în înălțimea buruenilor, a nalbei și a cucutei cari cresceau nășpraznice pe meidanele Bucurescilor.

Egumenii mănăstirilor proprietare tăceau chitic, pene când vedeau că maidanul a fost mai tot acoperit cu clădiri și că s-a încheiat printre bordeie și căscioare și un fel de uliță. Atunci, de grabă, jalbă la Domniă, amenințări de derimare, judecată, pene când locuitorii căscioarelor se recunosceau embaticari ai Sfiei Mănăstiri pentru sume cari, adi, par minime, der cari atunci însemnau mult cu scumpetea banilor.”

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

mahalalei, ori, mult mai des, după cârciuma de căpetenie a străzii; de exemplu: «de la cârciuma lui Costică, a treia casă cum faci la dreapta»¹.

La originile sale, mahalaua presupune

„o dispunere circulară, **închisă** (subl. ns.- M.A.), căci caracterul primelor cartiere înseamnă, în primul rând, izolarea comunității ce trăiește între limitele lor, pentru ca, odată cu instalarea modernității, termenul să capete o semnificație peiorativă, acum interesul deplasându-se pe ideea de deschidere, valorizată de Occident”².

Imaginea mahalalei ca lume închisă este o idee susținută de mai mulți cercetători ai acestui spațiu:

„Mahalalele reprezentau comunități aproape închise, «comunicarea cu exteriorul, cu celelalte comunități fiind destul de redusă. Rareori membrii acestei comunități părăseau spațiul cunoscut al mahalalelor pentru a se aventura în zone necunoscute ale Bucureștilor»”³.

Degradarea termenului s-a realizat după 1830, când semnificația lui s-a restrâns la cea de cartier periferic în contrast cu centrul orașului de care îl separă principii diferite de organizare a spațiului. Această trimitere periferică a termenului apare

„pe fondul preluării elementelor de viață urbană occidentală când mahalalele din centrul orașului dispar într-un spațiu urban cosmopolit. Acest corp urban unitar și omogen va fi înconjurat în continuare de marginile rămase ancorate într-un status premodern de conviețuire și ambient, lucru care a determinat identificarea

¹ Henri Stahl, *Bucureștii ce se duc cu 175 de ilustrații originale de altă dată*, București, Imprimeriile E. Marvan, 1935, p. 101.

² *Ibidem*.

³ Adrian Majuru, *București: Povestea unei geografii umane*, București, Editura Institutului Cultural Român, 2007, p.12.

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate mahalalei cu aceste regiuni de margine”¹. Dacă mahalaua rămâne un spațiu labirintic și izolat, centrul suportă o remodelare prin „alternanța ordonată a zonelor verzi cu cele construite”².

Dinamica **centru primar/ original (concept pe care îl propunem pentru centrului centrului) - centru mahalalei** implică utilizarea unor concepte precum *centricitate* și *excentricitate*, așa cum le definește Rudolf Arheim în lucrarea sa *Forța centrului vizual: un studiu al compoziției în artele vizuale*:

„Din punct de vedere psihologic, **tendența centrică** reprezintă atitudinea centrată pe sine, care caracterizează viziunea și motivația umană de la începutul vieții și care rămâne un impuls puternic de la un capăt la altul. (...) Un grup social, fie el o familie, o asociație de persoane, o națiune sau chiar omenirea ca întreg în relația sa cu natura, resimte centricitatea ca pe o componentă puternică a viziunii și motivației sale.

Totuși, destul de curând, individul sau grupul centrat în jurul propriului eu, este obligat să admită că propriul centru este doar un centru printre altele și că puterile și nevoile altor centre nu pot fi ignorate fără pericole. Această concepție despre lume, mai realistă, completează tendința centrică cu una excentrică”³.

În această „tensiune dintre cele două tendințe antagonice”⁴ se fixează „esența experienței umane”⁵ și prin particularizare, specificul relației centrului cu mahalaua. De la autocentralizare, până la supunere față de puteri externe exercitate în dublu sens - dinspre centrul primar spre centrul mahalalei și invers, toate ipostazele sunt ilustrate în romanul dedicat mahalalei. Atunci

¹ *Ibidem*.

² *Ibidem*, p.17.

³ Rudolf Arheim, *Forța centrului vizual: un studiu al compoziției în artele vizuale*. Traducere de Luminița Ciocan, Iași, Editura Polirom, 2012, p. 14.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

când centrul primar „răspunde prezenței altuia, o orientare centrică se schimbă într-una excentrică”¹. Recunoscând existența altor centri, devenind conștient de prezența lor, centrul primar se raportează la acțiunea acestora, iar raportarea sa

„Nu mai este o radiație pasivă a energiei eliberate în spațiul gol, ci mai degrabă o tendință cu țel clar, o încercare de apropiere care ar putea să fie prietenoasă ca o aspirație sau ostilă precum un atac. Puterea centrului prim se mai poate manifesta ca o atracție magnetică, caz în care puterea vectorului se schimbă”².

În funcție de această mișcare relația centru originar/ centrul mahalalei se poate structura într-o formulă tripartită: un autism al centrului/ autocentralizare care ignoră sau disprețuiește prin izolare și detașare mahalaua (dacă există un interes acesta se manifestă sub forma unei curiozități, lipsite de valențe empaticе); o atitudine ostilă în dublă direcție: o dată a centrului originar față de centrul mahalalei prin asocierea locuitorului mahalalei cu imaginea străinului care îi amenință sistemul axiologic și în al doilea rând, o reclusiune orgolioasă a marginalului în raport cu centrul; atracția magnetică pe care centrul prim o exercită asupra centrului mahalalei, dar și invers, ceea ce imprimă o reiterare a gestualității modelului.

Georgiana Sârbu în *Istoriile periferiei. Mahalaua în romanul românesc de la G.M. Zamfirescu la Radu Aldulescu* ilustra o dinamică a mahalalei în raport cu centrul considerând acest fenomen de contaminare ca

„un proces care se pierde în illo tempore, nu unul recent. Periferia se însinuează în oraș. Fenomenul nu e agresiv în demersul său acaparator pentru că găsește un teren propice pe care să se dezvolte,

¹ *Ibidem*, p. 17.

² *Ibidem*.

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

un teren deja pregătit de spațiul citadin bucureștean injectat strașnic, secole la rând, cu doze de balcanism”¹.

Această mișcare devine la un moment dat violentă,

„mahalaua contemporană românească e acaparatoare, extinzându-se chiar și în locurile pure ale elitelor. (...) Aceasta din urmă se contaminează, nu numai pentru că mahalaua este tolerată acum în spațiul până acum inaccesibil, ci pentru că este promovată, ajungând ordonatoare de valori, impunând prin seducția culorilor și vitalitate, sănătatea trăirilor”².

Consider că imbricarea violentă a mahalalei peste centrul primar/ originar nu este doar o caracteristică a societății contemporane și nu poate fi legată doar de o anumită epocă. Bineînțeles că există momente de relaxare a granițelor centrului care permit intruziunea elementului periferic, dar această permisivitate ține de „bolile congenitale” ale centrului și nu de cele dobândite.³

În cazul romanului *Simion Iiftnicul* o altfel de mahala, postdecembristă, comprimată pe verticală, în pântecul unui bloc de pe strada Oilor (nume simbolic cu trimitere biblică), se dezvăluie cititorului care consumă avid narațiunile deschise ca

¹ Georgiana Sârbu, *Istoriile periferiei. Mahalaua în romanul românesc de la G.M. Zamfirescu la Radu Aldulescu*, București, Ed. Cartea Românească, 2009, p. 29.

² *Ibidem*, p.8.

³ În lucrarea menționată a Georgiane Sârbu aceasta consideră că problema contaminării centrului trebuie să aibă ca punct de plecare o slăbiciune a centrului, tendințele sale autodistructive: „Discuția contaminării centrului trebuie să pornească de fapt, de la bolile congenitale, nu de la cele pe care le dobândește prin imixtiunea mahalalei.

Centrul Bucureștiului este locul cabaretelor exotice și obscene, al cluburilor de jocuri de noroc, al ttavernelor, al dancîngurilor. Aici luxul se scurge, se subțiază, se prefăce. Napte de noapte, venele celor cu sânge albastru, nobil are nevoie să i se inoculeze doza de excese. și grație banilor care trebuie cheltuiți. Își permit excese de tot felul.”

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

într-un sistem multi-level și oferă, pe rând, fiecărui personaj posibilitatea de a-și susține, de a-și vinde partitura. Înghesuiți în apartamente și garsoniere cu pereți subțiri, moștenire a perioadei comuniste, oamenii trăiesc așa cum remarcă Mircea Iorgulescu, „într-un colectivism olfactiv”¹ și auditiv. Autorul reușește să facă din acest spațiu comun și totuși privat axa romanului său, încetinește imaginea și amplifică sunetul oferindu-i generos cititorului posibilitatea de a se bucura din plin, nu doar pe gaura cheii, de spectacolul lumii. „Arhivarului noii umanități de după ’90”² nu-i scapă nimic, surprinzând toate tipologiile care populează România postdecembristă, aglomerându-le pe scara unui bloc, care reface în miniatură imaginea întregii țări. Trebuie stabilită de la început nota comună a personajelor din acest roman: o oarecare naivitate și apetența pentru miracol, generate de nevoia unui nou centru, „o infantilizare patologică”³, boală contactată din perioada comunistă când cetățeanul era pus la adăpostul unui stat tată ce-și asuma rolul de protector în schimbul unei supunerii oarbe. Atunci a avut loc o fragmentare a orașului propriu-zis „în grupuri de orașele muncitorești cu particularități și nuclee de viață cotidiană proprii”⁴. În aceste mini-orașe, muncitorul, urmașul țăranului clăcaș dezrădăcinat din satul natal retrăiește sentimentul revenirii „la viața pariarhală, dar la mari dimensiuni. El aparține doar cartierului, așa cum pe vremuri aparținea doar satului natal”⁵. Aducerea în spațiul urban a țăranului a fost prezentată ca o victorie a socialismului, dar acest fenomen „a dat naștere unei mase informe de locuitori renunțând

¹ Mircea Iorgulescu, *Viața la români după evenimente*, în „Revista 22”, An XII, nr. 51, 18-24 decembrie 2001, p.15.

² Alex Goldiș, *Elegie pentru optzecism*, în „Cultura”, An III, Seria a III-a, nr. 186, 14 august 2008, <http://revistacultura.ro/nou/>, sit accesat la data de 10 martie 2014.

³ Cristina Timar, *Teză de doctorat. Romanul tranziției*, Târgu-Mureș, 2010.

⁴ Adrian Majuru, *op. cit.*, p. 27.

⁵ *Ibidem*.

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

parțial la valorile, credințele și practicile tradiționale, dar asumând tot parțial, discreționar valorile, credințele și practicile moderne, urbane.”¹

Nevoie de centru se exprimă și în gesturile dezarticulate ale locuitorilor din blocul de pe strada Oilor, care lipsiți de ochiul vigilent al unui stat totalitar, rătăcesc într-o lume căreia încearcă să-i dea în diferite moduri un sens. Este boala unei generații care a fost învățată să trăiască în umbra centrului. Dorința de a se învecina cu miracolul, nevoia de spiritualitate, tendința centrică se traduce și în ușurința acceptării unui ciudat păstor, umilul cizmar de la parter, care ar putea să le dea ceea ce caută: „o confirmare de sine, un sens(...), mai degrabă un sens al propriilor iluzii, cel mult sensul prezentului, al zilei de azi, rareori și al celei de mâine”².

Primul personaj care își vinde povestea, doamna Peleghia, face parte din „grupul intelectualist”³ dar e prinsă într-o relație adulterină cu un vecin de la etajul 5, asupra căruia autorul aruncă „un vâl de mister onomastic” numindu-l pe tot parcursul romanului „domnul al cărui nume îl trecem sub tăcere”. Așadar, pe această „scară a păcătoșilor”⁴, primul viciu este adulterul. Păcatul acesta nu generează conflicte în interiorul familiei doamnei Peleghia, pentru că ea este căsătorită cu un Costică aproape absent și comod, care nu pune prea multe întrebări. Domnul al cărui nume autorul se încapățânează să-l treacă sub tăcere este o prezență interesantă măcar prin teoriile îndrăznețe pe care le formulează despre Sfânta Treime, pe care o definește prin analogie cu părțile componente ale unui computer: „hardul

¹ Ciprian Mihali, *Centru și periferie: complicații și complicități*, <http://atelier.liternet.ro/articol/22581Ciprian-Mihali/Centru-si-periferie-complicatii-si-complicitati.html>, sit accesat la data de 27.04. 2015.

² Petru Cimpoeșu, *Simion Iftnicul*, București, Ed. Polirom, 2011, p. 90.

³ Luminița Marcu, *loc. cit.*

⁴ Sanda Cordoș, *loc. cit.*

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

ar fi Dumnezeu-Tatăl, softul e Duhul Sfânt, iar Iisus este inertfața”¹. Discuțiile dintre cei doi protagoniști ai acestei relații ilicite, depășesc limitele unui discurs banal între îndrăgostiți și alunecă în zona subiectelor serioase, îndrăznețe. Scriitorul nu-și pierde latura umoristică și chiar dacă subiectele sunt serioase, de multe ori amendează comportamentul personajelor care contrastează cu profunzimea problemelor dezbătute. Astfel, în timp ce își dezvoltă teoria interesantă despre „creștinismul somnambul al românilor”, domnul de vârstă mijlocie căruia naratorul îi ascunde până în final numele, este victima unui accident stupid și umilitor: încercând să lovescă o minge, cade și se lovește destul de rău.

Pe această veritabilă arcă a lui Noe se aglomerează și alte „specii” ale realităților românești postdecembriste: domnul Toma, „un posedat al adevărilor absolute”² care împarte lumea în două categorii diferite: cei care ascultă și cei care nu acultă emisiunile BBC în limba română; Eftimie, inocentul profesor de biologie, o victimă sigură a femeilor (părăsit de soția sa și acuzat de eleva Lenuța Ciobanu că ar fi lăsat-o însărcinată); Elefterie Popescu, un împătimit al sistemelor de loterie, perdantul prin excelență; domnul Ilie, un Dănilă Prepeleac modern, care pe baza unui târg asemănător ajunge posesorul unei garsoniere în blocul de pe strada Oilor; domnul Anghel, imaginea funcționarului model, chinuit de o boală de piele ce îi cauzează mâncărimi insuportabile, dar și de o nevastă cicălitoare; Nicostrat Zăvorâtul, exoticul yoghin care dă contra cost lecții de kama sutra și este poreclit așa pentru că ușa de la garsoniera lui este permanent deschisă; elevul genial Temistocle, un biet orfan găsit în lift și adoptat de bunica Elemosina; nu în ultimul rând, domnul Ion-șeful-de-scară, fost angajat cu o funcție modestă la securitate care se zbate pentru buna funcționare a acestui spațiu locativ și pentru elaborarea unor

¹ Petru Cimpoeșu, *Op. cit.*, p.134.

² Mircea Iorgulescu, *loc. cit.*

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

anunțuri cât mai reușite ale asociației de proprietari pe care o reprezintă.

Pe lângă acești locuitori de drept ai blocului sunt și alte personaje „adoptate”: domnul Vasile și doamna Alis, permanent în vizită la doamna Peleghia, fiica lor, sunt figuri importante ale acestei comunități, mai ales datorită funcției pe care o avusese domnul Vasile pe vremea răposatului; domnișoara profesoară Zenovia Sempronian vizitatoare asiduă a blocului care urmărește cu atenție destinul elevului său preferat, Temistocle, și beneficiază de lecțiile de yoga ale lui Nicostrat Zăvorâțul.

Mai este posibilă în lumea contemporană, în spațiul comprimat al unui bloc de locuințe apropierea autentică de Dumnezeu, recunoașterea divinității ca centru? „Cum ar fi posibilă sfințenia la bloc, în condițiile zilei de azi?” e întrebarea pe care ne-o adresează sciitorul prin vocea unuia dintre personajele sale, doamna Peleghia. Răspunsul vine printr-un alt personaj, umilul cizmar Simion, care se blochează în el pentru a duce o adevărată viață spirituală, după ce fusese pregătit și îndemnat „de către un înger care i se arată în travesti profan, cu pantofii la reparat”¹. Cizmarul, prin dialogul cu îngerul cu Dumnezeu reabilitează o meserie denigrată de acțiunile unui conducător care are inițial această modestă ocupație.

La început, blocarea liftului trece neobservată de ceilalți locatari, numai autorul numără zilele și capitolele „după o contabilitate biblică de la moartea liftului”: ziua întâi (adică a treia), ziua a doua (adică a patra). Primul care descoperă motivul real al nefuncționării liftului este, așa cum era și firesc prin funcția pe care o deținea, Ion-șeful-de-scară. Încearcă să soluționeze această problemă neașteptată printr-un dialog cu bătrânul, dar răspunsurile acestuia îl dezarmează. Atunci când șeful de scară îi sugerează să găsească un alt loc pentru rugăciune, de exemplu

¹ Sanda Cordoș, *loc. cit.*, p.160.

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

biserica, răspunsul fostului cizmar este semnificativ pentru întreaga realitate românească:

„Vai,vai,vai, vorbești de parcă n-ai ști ce înghesuială e acolo și cum se calcă în picioare unii pe alții! De parcă n-ai ști că mulți se duc la biserică numai din cauză că au nevoie de un alt Ceaușescu- pentru ei Dumnezeu e un înlocuitor al acestuia.”¹

Crezând că lucrurile se vor complica și fără o soluție reală, șeful de scară încearcă să ascundă cauza blocării elevatorului. Dar în spațiile mici, veștile circulă repede și oamenii află ce s-a întâmplat. Locatarii acceptă cu neașteptată ușurință învecinarea cu miracolul și Simion cizmarul, bătrânul discret de la parter, devine Simion liftnicul, un îndrumător spiritual, căruia tot mai mulți vin să-i ceară sfaturi. Din ce în ce mai puțini sunt deranjați de blocarea liftului, iar ultimul etaj se transformă într-un loc de pelerinaj, oamenii căutând soluții pentru probleme personale, cele mai multe dintre ele prozaice: domnul Anghel caută o soluție pentru inexplicabila sa boală de piele, profesorul Eftimie încearcă să-și dovedească nevinovăția în cazul elevei Lenuța Ciobanu, iar doamna Peleghia vrea să scape de remușcărilor cauzate de o minciună nevinovată (îl minte pe „domnul la cărui nume îl trecem sub tăcere” că bea apa sulfuroasă pe care acesta i-o recomandase ca medicament). Când Temistocle, al cărui destin nu întâmplător se leagă tot de imaginea liftului (fusesse abandonat de părinți și găsit de bunica Elemosina în acest loc), își mărturisește dorința de a muri, răspunsurile lui Simion, simple, dar profunde, îl ajută să vadă dincolo de o stare de moment. Și pentru cizmarul profet este un moment decisiv, pentru că acum își găsește discipolul, alături de care pornește într-o călătorie, nu se știe unde. Înainte de plecare, Simion lasă o ultimă învățătură, „Parabola blocului de locuințe” prin care anunță ambiguu „un timp de final al exodului

¹ Petru Cimpoeșu, *Op.cit.*, p.75.

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

și de intrare în țara făgăduită sau un timp ce premerge Apocalipsei, un final de istorie și de țară pentru care promisiunile de salvare au devenit imposibile?”¹.

Dacă în romanul lui Dan Lungu, *Raiul găinilor*, mahalaua se reducea la imaginea unei singure străzi de la periferia Bacăului, romanul lui Petru Cimpoeșu comprimă aceeași imagine în scara unui bloc cu opt etaje. Această mahala înghesuită pe verticală are privilegiul de a reproduce la o scară mai mică realitățile întregii țări. Apariția unui „ales” în rândurile acestei umanități decăzute, dezorientate prin pierderea centrului ordonator oferă, cel puțin pentru o perioadă scurtă de timp, iluzia salvării.

„Marele roman al tranziției românești”² cum îl numea Tudorel Urian reușește în egală măsură să provoace râsul, dar și să îndemne cititorul la meditație.

Bibliografie:

ARHEIM, Rudolf, *Forța centrului vizual: un studiu al compoziției în artele vizuale*. Traducere de Luminița Ciocan, Iași, Editura Polirom, 2012

AUGÉ, Marc, *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, London, 1995

BAUDRILLARD, Jean, *Societatea de consum. Mituri și structuri*, București, Ed. Comunicare.ro, 2008

BOLDEA, Iulian, *Interviu cu Petru Cimpoeșu: A scrie înseamnă a citi lumea*, în „România literară”, București, An XLVI, nr.20, 9 mai 2014, p. 9.

CIMPOEȘU, Petru, *Simion Iftnicul*, București, Ed. Polirom, 2011

CIOCAN, Iulian, *Un bloc de locuințe ca o țară*, în „Contrafort”, Chișinău, An VII, nr. 9-11 (83-85), septembrie-noiembrie 2001, p.10.

CIORĂNESCU, Alexandru, *Dicționarul etimologic al limbii române*. Ediție îngrijită și traducere din limba spaniolă de Tudora Șandru Mehedinți și Magdalena Popescu Marin, București, Editura SAECULUM I.O.

¹ Sanda Cordoș, *loc. cit.*, p. 161.

² Tudorel Urian, *Minunea de la etajul opt*, în „Cuvântul”, Anul VII (XII), nr. 9 (293), <http://www.cimpoeșu.ro>, sit accesat la data de 12 martie 2014.

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

CORDOȘ, Sanda, *Scara păcătoșilor*, în „Vatra”, Târgu Mureș, An XXXVI, seria nouă, nr.11-12, noiembrie-decembrie 2003, pp. 73-74.

CRISTEA-ENACHE, Daniel, *La bloc*, în „Adevărul literar și artistic”, București, An XVI, nr. 754, 8 februarie 2005, p. 5

GÂRBEA, Horia, *Un revelion on-line. Interviu cu Petru Cimpoeșu*, în „Ramuri”, Craiova, nr. 1, 2008, <http://revistacultura.ro/nou/>, sit accesat la data de 6 martie 2014

GOLDIȘ, Alex, *Elegie pentru optzecism*, în „Cultura”, An III, Seria a III-a, nr. 186, 14 august 2008, <http://revistacultura.ro/nou/>, sit accesat la data de 10 martie 2014

IONESCU-GION, G. I., *Istoria Bucureștilor*, București, Stabilimentul Grafic I.V. Socecu, 1899

IORGULESCU, Mircea, *Viața la români după evenimente*, în „Revista 22”, An XII, nr. 51, 18-24, decembrie 2001, p.15

LUNGU, Dan, *Raiul găinilor*, București, Ed. Polirom, 2012.

MARCU, Luminița, *Umor și metafizică*, în „România literară”, București, An XXXIII, nr. 25, 27 iunie 2001, <http://www.romlit.ro/>, sit accesat la data de 11 martie 2014

MAJURU, Adrian, *București: Povestea unei geografii umane*, București, Editura Institutului Cultural Român, 2007

MIHALI, Ciprian, *Centru și periferie: complicații și complicități*, <http://atelier.liternet.ro>

RÂSUCEANU, Andreea, *Cele două Mântulese*, București, Editura Vremea, 2009

SÂRBU, Georgiana, *Istoriile periferiei. Mahalaua în romanul românesc de la G.M. Zamfirescu la Radu Aldulescu*, București, Ed. Cartea Românească, 2009

TIMAR, Cristina, *Teză de doctorat. Romanul tranziției*, Târgu-Mureș, 2010

VINERIANU, Mihai, *Dicționar etimologic al limbii române pe baza cercetărilor de indo-europenistică*, ediția a II-a, București, Editura Alcor Edimpex, 2009

URIAN, Tudorel, *Minunea de la etajul opt: Tranziția pe strada Oilor*, în „Cuvântul”, Anul VII (XII), nr. 9 (293), 2001, <http://www.cimpoeșu.ro>, sit accesat la data de 12 martie 2014.

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

~~~~~

**Aritina MICU:** Doctor în Filologie, Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia. Profesor titular de Limba și literatura română la Liceul Teoretic „Brassai Samuel” Cluj-Napoca. Membră a Centrului de Cercetare a Imaginarului „Speculum”. Articole publicate în volumele unor conferințe naționale și internaționale precum Globalization, Communication, Context, Interdisciplinarity, Intercultural Dialogue and National Identity; Literature, Discourse and Multiculturale Dialogue.

**Mit, muzică, ritual.**  
**Abordări din perspectiva literaturii comparate**

## **MIT, UTOPIE, MODERNITATE**

**Ovidiu IVANCU**

### **Myth, utopia, modernity**

*The issues a myth can address in a contemporary society are related to the global challenges the respective society faces. Analysing myths, one can gain access to a mental landscape which reveals the depths of the collective mentality. The present paper analyses the structure and the function of several myths within the Romanian culture, trying to give an answer to several questions such as: Which is the connection between myth and reality? How can one define the paradigm Myth-Archetype? Are there any new myths or just re-enactments of the old ones?*

**Key-words:** myth; collective mentality; society; culture; archetype; utopia

Modernitatea absolută a secolului XX, cel puțin în cultură, nu depășește niciodată simplul enunț, ea este una mai degrabă programatică decât reală. Și totuși, evident, modernitatea există. Doar că ea nu implică, așa cum mulți au dorit să înțeleagă, o absolută originalitate, ci mai degrabă un proces complex de amalgamare a miturilor, dublat de o adaptare la *spiritul veacului*. Ni se pare, spre exemplu, ca aparținând modernității mai degrabă *intertextualitatea* decât conceptele dadaiste despre poezie, și aceasta pentru că *intertextualitatea* răspunde mai degrabă necesității oricărei modernități autentice de a crea o sinteză pe care mai apoi să o actualizeze conform unei paradigme contemporane.

În orice act artistic veritabil, mitul se contorsionează, sfârșind întotdeauna prin a se instaura într-o formă de comunicare, căci, în definitiv, așa cum sesizează Roland Barthes „mitul este un tip de

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

discurs”<sup>1</sup>. Nuanțările se impun imediat; nu orice limbaj, nu orice tip de discursivitate se transformă automat în mit, căci „limbajul are nevoie de câteva condiții speciale pentru a deveni mit”<sup>2</sup>. Mitul însuși are propriile sale exigențe, receptarea lui nefiind nici facilă și nici posibilă fără apelul la o conștiință critică a celui care trebuie să îl perceapă. În definitiv, Biblia poate fi citită și asumată *stricto sensu* ori ca sumă de mituri esențiale. La fel putem proceda și cu Homer, sau cu Picasso.

„Ce este caracteristic mitului? Transformarea unui sens într-o formă. Cu alte cuvinte, mitul este întotdeauna furtul unei limbi”<sup>3</sup>. Sensul de care vorbește Roland Barthes este structura arhetipală preexistentă, monolitică, indestructibilă, în vreme ce forma depinde de factori imprevizibili, ce țin de evoluții și de sensibilități sociale.

Întrebarea care se pune e, deci, în ce măsură mitul este fecund dacă el se va subordona inevitabil unui număr dat de structuri arhetipale imposibil de eludat? Răspunsul vine odată cu o constatare simplă: arhetipul nu poate fi verbalizat, el rămâne mereu în zona indicibilului, ca o „preformă inconștientă, care pare să aparțină structurii moștenite a psihicului și se poate manifesta, în consecință, peste tot și ca fenomen spontan”<sup>4</sup>. Pe cale de consecință, pătrunderea arhetipului în lumea reală se poate face printr-o infinitate de canale, influențate de o infinitate de condiții specifice. Mitul are, deci, libertatea totală de a se disemina într-o varietate de forme, fără a se teme vreodată că ar putea epuiza energia vreunui arhetip, și aceasta pentru că „nu avem voie

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, *Mythologies*, selected and translated from the French by Anette Lavers, The noonday press - New York farrar, straus & Giroux, 1991, p. 107.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 107.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 131.

<sup>4</sup> C.G. Jung, *Das Gewissen in psychologischer Sicht*, apud *Amintiri, vise, reflecții*, consemnate și editate de Aniela Jaffé, București, Editura Humanitas, 1996, p. 403.

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

nici o clipă să ne abandonăm iluziei că în cele din urmă un arhetip poate fi explicat și astfel lichidat”<sup>1</sup>.

A nu se înțelege, deci, că, evidențiind permanența și continuitatea mitului, optăm pentru ideea că el are o putere limitată de libertate, că se reduce la o serie de scheme repetitive, ușor de identificat și categorisit. Dacă mitul presupune întotdeauna existența unei scheme arhetipale rigide, aceasta nu înseamnă că este și condamnat la a deveni static și, prin urmare, steril. Dimpotrivă, forța sa constă într-o permanentă interacțiune cu societatea; nu există mit în stare pură, în sensul identificării lui pur teoretice; orice mit este rezultatul conviețuirii permanente a arhetipului originar cu viața socială a unei comunități; or, viața comunităților evoluând permanent, devine evident că și mitul va face același lucru. Trecerea societății umane de la religiile politeiste la cele monoteiste, spre exemplu, a obligat și mitul la o reorganizare, la o redefinire a formei (în sensul în care am văzut că înțelege Roland Barthes acest termen).

Să exemplificăm... Fără să-și fi schimbat fondul arhetipal (însistăm asupra acestei idei), mitul Vârstelor are o anume formă în Antichitatea greacă și o alta în secolul XXI. Formele sale de manifestare nu puteau rămâne impasibile trecerii secolelor; cu toate acestea, atât în antica Grece cât și în post-cultura vremurilor noastre (termenul îi aparține lui George Steiner), mitul Vârstelor evocă același „timp străvechi în care oamenii trăiau la adăpost de suferințe, de boli și de moarte [...]”<sup>2</sup>. Nici nu se putea altfel, de vreme ce mitul despre care vorbim nu exprimă altceva decât necesitatea omului de a supraviețui și altcumva decât angoasat de lipsa zeilor. Trecerea de la *Zei* la *Zen* nu a dus la moartea mitului. El continuă să existe în modernitate în formule

---

<sup>1</sup>*Ibidem*, p. 404.

<sup>2</sup>Jean-Pierre Vernant, *Mit și gândire în Grecia antică*, traducere de Zoe Petre și Andrei Niculescu, cuvânt înainte de Zoe Petre, București, Editura Meridiane, 1995, p. 31.

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

diferite, adaptate. Când Hesiod vorbește despre mitul Vârstelor, el contextualizează, însă mitul în sine depășește contextul. Chiar dacă un întreg sistem de referință se schimbă, căci „după ce ocrotirea zeilor i-a părăsit pe oameni [...] trebuia ca ei să-și afle în ei înșiși și pentru ei înșiși cârmuire și ocrotire”<sup>1</sup>, mitul Vârstelor își adaptează *fiziologia* în acord cu noile evoluții sociale.

Privindu-l ca entitate vie, capabilă a-și asigura un soi de imunitate la orice tip de încercare (voluntară sau involuntară) de evacuare a sa din societate, am afirmat deja în subtext că mitul își asigură supraviețuirea inclusiv printr-un anumit soi de *comercialitate* la care recurge permanent pentru a se face mai bine înțeles. În epoca best-sellerului și a cărților concepute pentru a satisface gustul cititorului (nespecializat) pentru mister și metafizică (ea însăși înțeleasă ușor empiric), mitul nu poate avea pretenția unei încarnări în zona exclusivă a literaturii importante din punct de vedere estetic. Niciodată, de fapt, mitul nu a fost restrictiv, niciodată nu și-a fixat drept rază de acțiune exclusiv esteticul. Ba dimpotrivă, cantitatea de substanță mitologică este uneori mai mare în subliteratură (după cum bine observa Lucian Boia) decât în literatură și aceasta pentru că rațiunea existenței unui mit este însăși diseminarea lui în cât mai multe zone ale societății umane. Mitul nu este, deci, nici elitist și nici animat de orgolii estetice sau etice (etice, cu atât mai puțin). Ce altceva decât un mit instaurat în comercial este romanul *Frankenstein* al lui Mary Shelly sau cel puțin tot atât de celebrul *Dracula* al lui Bram Stoker? Este imposibil să nu sesizăm în producția literară a lui Dan Brown (*Codul lui da Vinci*) sau în tetralogia lui Tolkien (*Hobbitul* și trilogia *Stăpânul inelelor*<sup>2</sup>), pentru a nu lua în discuție decât două dintre

---

<sup>1</sup> *Miturile lui Platon*, Antologie și studiu introductiv de Cristian Bălăiță, București, Hemanitas, 1996, p. 152.

<sup>2</sup> Textele, incomparabile ca valoare literară, sunt în mod intenționat alese pentru a ilustra forța de rezistență a mitului, deopotrivă, atât la periferia sau chiar în afara canonului (*Codul lui Da Vinci*), cât și în centrul său (*Stăpânul inelelor*).

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

notoriile exemple pe care ni le oferă contemporaneitatea, încarnări ale miturilor milenariste și ale miturilor fondatoare. Vorbim, deci, și de un anume cameleonism al mitului, cameleonism care – și acest amănunt este extrem de important – nu afectează structura sa, esența sa, vizând doar forma. Am putea pune, așadar, în discuție, și o *hierofanie* a mitului. Deși aparține, prin structurile sale arhetipale, sacrului și acelui *illo tempore* invocat de Eliade, mitul se instaurează în societățile moderne în zone pe care le asociem îndeobște cu ideea de profan (miturile urbane, undergroundul, mituri identificabile în texte literare pur comerciale ș.a.m.d). Tocmai această *hierofanie*, ușor demonstrabilă, conferă mitului atributul permanenței. Este, într-adevăr, de neimaginat o societate care să fi extirpat din interiorul ei miturile. Nici măcar utopic o asemenea societate nu ar putea exista pentru simplul motiv că orice rațiune profundă ce stă la baza organizării unei societăți, oricare ar fi aceea, este articulată pe un schelet mitologic. Actul fondării unei comunități, oricum am numi-o și oricât de avansată din punct de vedere politic ar fi, presupune preexistența unei mitologii fondatoare ce legitimează noua organizare.

Mitul are, deci, o zonă de rigiditate, imuabilă și insensibilă la orice evoluție socială: este zona în care se instalează arhetipul, acela care se constituie în nucleul dur al mitului. Arhetipul conferă coerență și stabilitate, având o alură indestructibilă și infailibilă. Am văzut că nicio societate, cu atât mai puțin cea modernă sau post-modernă (în care mitul are și o forță compensatorie), nu poate eluda mitul. Întrebarea la care ni se pare necesar să răspundem este următoarea: care e utilitatea mitului? George Steiner în lucrarea sa *În castelul lui Barbă Albastră. Câteva note despre redefinirea culturii* deplânge (în linia ușor patetică a lui Oswald Spengler) instaurarea unei societăți aflate într-o criză profundă, într-un declin al profunzimilor. Cu toate acestea, chiar și în momente de criză a culturii (sau, mai ales atunci), recursul la mit este omniprezent și aceasta pentru că, indiferent de evoluția

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

unei societăți „istoria pare să poarte cu sine vestigii ale paradisului”<sup>1</sup>. Există, deci, o *forma mentis* ce se moștenește din generație în generație independent de criza sau ieșirea din criză a culturii. Mitul este util pentru că face referire la un *illo tempore* în care ființa umană contemporană, asaltată și amenințată de post-cultură, se întoarce întotdeauna cu senzația dobândirii unei securități necesare. Mitul nu poate fi evacuat din nicio societate tocmai pentru că are o capacitate uimitoare de a vorbi întotdeauna într-un limbaj modern. Există mituri ale societății în criză așa cum vor exista fără îndoială și mituri ale societăților aflate în post-criză. Mitul nu poate fi niciodată anacronic, vetust; el poate doar ocupa temporar un loc marginal într-o societate, așteptând răbdător contextul care-i va permite să revină în centrul ei.

Privit din acest punct de vedere, mitul devine o realitate fluidă, capabilă oricând să se încarneze într-o imagerie, căpătând forma societăților în care se insinuează. Insistăm, însă, asupra ideii că acest cameleonism al mitului nu alterează în niciun fel substanța sa. Așa se face că, în ciuda *crizei imaginilor* în societatea contemporană, în ciuda intrării în zona *post-culturii*, mitul continuă să reziste. Forța sa poate că nu mai stă astăzi atât de mult în *narațiune*, căci s-a intrat demult în perioada post-Gutenberg, dar prezența lui nu poate fi negată în societatea contemporană. Mitul Vârstei de Aur, de pildă, a traversat impasibil epocile: apariția scrisului i-a dezamăgit pe cei care credeau în puterea cuvântului rostit în aceeași măsură în care azi apariția internetului și a televizorului îi dezamăgește pe cei care cred în puterea cuvântului scris. Platon afirma că „scrisul va aduce cu sine uitarea în sufletele celor ce-l vor deprinde, lenevind-le ținerea de minte [...]”<sup>2</sup>. Pentru fiecare dintre acești *dezamăgiți*, Vârsta de Aur a fost alta, dar ea a continuat să existe întotdeauna. Însăși morfologia acestui

---

<sup>1</sup> George Steiner, *In Bluebeard's Castle. Some notes Towards the Redefinition of Culture*, United States of America, Yale University Press, s.a., p. 4.

<sup>2</sup> *Miturile lui Platon*, p. 92.

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

mit al Vârstei de Aur mizează pe capacitatea omului de a idealiza trecutul, de a imagina viitorul și de a desconsidera prezentul. Mitul Vârstei de Aur se fundamentează și pe o alterare a memoriei. Nu trebuie să ne căutăm departe exemplele; este suficient să vorbim despre perioada interbelică românească. Abundă textele în care intelectuali români au astăzi nostalgia interbelicului, amintindu-și din această perioadă nu afacerile lui Malaxa cu familia regală sau dictatura carlistă și instabilitatea politică, ci farmecul polemicilor literare, boema intelectualității, șansoneta sau spațiul idilic al cafenelei. În plus, așa cu sesiza Bronislaw Baczkko, asistăm și la o mutație interesantă a acestui mit la presiunea utopiei, căci „reunite în jurul ideii de progres, utopiile deplasează astfel Vârsta de Aur: ea nu va mai fi plasată în trecutul nostru, ci în viitorul nostru”<sup>1</sup>.

Se pot găsi lesne argumente și împotriva celor care consideră că secolul XXI este profund de-mitizat. Poate ar fi suficient doar să amintim că secolul XX și se pare și secolul XXI, sunt cele în care se manifestă plener preocupările pentru mito-critică, psiho-critică și studii ale imaginarului. Dacă am trăi într-o societate vidată de mit, de unde ar putea să provină fascinația pe care mitul și imaginea le exercită? Și chiar, presupunând că ne-am pierde definitiv interesul pentru studierea miturilor, este aceasta de ajuns pentru ca mitul însuși să sucombe? A rezistat el în *illo tempore*, când nu i se acorda niciun fel de atenție, a traversat deopotrivă Evul Mediu întunecat și emanciparea iluministă... prin ce metode ar mai putea modernitatea să-i înfrângă rezistența și capacitatea de a se manifesta plener? În niciun caz prin indiferență.

Trăim în epoca în care manipularea este ridicată la rang de știință, în care vorbim despre psihologia maselor; în cele mai importante decizii politice se face simțită prezența unui discurs foarte sensibil la cerințele mentalului colectiv, toate acestea având

---

<sup>1</sup> Bronislaw Baczkko, *Paradis et Utopies*, la [http://www.ecole-alsacienne.org/CDI/pdf/1301/130103\\_BAC.pdf](http://www.ecole-alsacienne.org/CDI/pdf/1301/130103_BAC.pdf) (7 august 2011).

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

ca punct de plecare premisa că discursul public este adresat unor „oameni [care] nu ar putea lua drept adevăr decât umbrele lucrurilor”<sup>1</sup>. Iată cum mitul peșterii despre care ne vorbește Platon se actualizează și devine fecund, prezent ca realitate concretă în proximitatea unei societăți pe care suntem tentați să o catalogăm drept de-mitizată.

Se vorbește, de asemenea, despre mituri urbane și, aducând în discuție această temă, ar trebui să încercăm să răspundem la câteva întrebări necesare: sunt acestea construcții ale vremurilor noastre ori vorbim de fapt de actualizări ale unor mituri, adaptate doar la rigorile altor vremuri? Sau, de ce nu am pune și acest lucru în discuție, miturile urbane nu sunt altceva decât *pseudo-mituri*?

### Bibliografie selectivă:

- BOIA, Lucian, *Donă secole de mitologie românească*, București, Editura Humanitas, 2002.
- BOIA, Lucian, *Istoria și mit în conștiința românească*, București, Editura Humanitas, 2002.
- BOIA, Lucian, *România, țara de frontieră a Europei*, București, Editura Humanitas, 2002.
- BRAGA, Corin, *10 studii de arhetipologie*, Cluj-Napoca, Dacia, 1999.
- BACZKO, Bronislaw, *Paradis et Utopies*, la [http://www.ecole-alsacienne.org/CDI/pdf/1301/130103\\_BAC.pdf](http://www.ecole-alsacienne.org/CDI/pdf/1301/130103_BAC.pdf) (7 august 2011).
- JUNG, C.G., *Das Gewissen in psychologischer Sicht, apud Amintiri, vise, reflecții*, consemnate și editate de Aniela Jaffé, București, Editura Humanitas, 1996;
- CANETTI, Elias, *Masele și puterea*, București, Editura Nemira, 2000.
- VERNANT, Jean-Pierre, *Mit și gândire în Grecia antică*, traducere de Zoe Petre și Andrei Niculescu, cuvânt înainte de Zoe Petre, București, Editura Meridiane, 1995;
- BARTHES, Roland, *Mythologies*, selected and translated from the French by Anette Lavers, The noonday press - New York farrar, straus & Giroux, 1991;

---

<sup>1</sup> *Miturile lui Platon*, p. 94.

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

WUNENBURGER, Jean - Jaques, *Viața imaginilor*, Cluj - Napoca, Editura Cartimpex, 1998.

WUNENBURGER, Jean-Jaques, *Filozofia imaginilor*, Iași, Editura Polirom, 2004.

Y GASSET, Jose Ortega, *The Revolt of the Masses*, Electronically Enhanced Text, Copyright 1991, World Library, Inc.

\*\*\* *Dicționarul alterității și al relațiilor interculturale*, volum coordonat de Gilles Ferréol și Guy Jucquois, Iași, Editura Polirom, 2005.

~~~~~

Ovidiu IVANCU, dr. în Filologie, lector de limba română la Universitatea de Stat din Comrat, Unitatea Teritorială Autonomă Găgăuzia, Republica Moldova (din februarie 2016). Între 2009-2013, lector de limba română la Universitatea de Stat din New Delhi, India. Membru al Centrului de Cercetare a Imaginarului din cadrul Facultății de Istorie și Filologie a Universității „1 Decembrie 1918”, Alba Iulia. Colaborator permanent al revistei Uniunii Scriitorilor București, „Viața românească”, semnatarul rubricii „Exerciții de luciditate” (din 2011). Colaborări la revistele: „Discobolul”, „Transilvania”, „Vatra veche”, „Caietele Echinox”, „Annales Universitatis Apulensis”, „Credința străbună”. Volume de autor: *Stridențe* (Editura Gee, Botoșani, 2001), *Acomodări* (Editura Eternitas, Alba Iulia, 2004), *Identitate culturală și mental colectiv în postcomunism. Mituri, imagini, percepții, rețiponări* (Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2013), *Vremea musonului. 4 ani în India. Jurnalul meu indian* (Editura Eikon, București, 2014), *Nuduri.48 de povești adevărate cu și despre femei* (Editura Eikon, București, 2016).

Mit, muzică, ritual.
Abordări din perspectiva literaturii comparate

**UNIVERSURI (DIZ)ARMONICE LA MIHAI
EMINESCU. VIZIUNI EXEGETICE
COMPARATISTE**

Silviu MIHĂILĂ

**(Dis)Harmonic Universes in Mihai Eminescu's Work.
Exegetical and Comparative Views**

The present study proposes a comparative analysis, particularly a critique of the critics, applied to Mihai Eminescu's Romantic universe from the point of view of the hermeneutical category of music. Therefore, our research aims at an exegetical intersection of the critical ideas expressed by Zoe Dumitrescu-Bușulenga (co-author Iosif Sava, Eminescu și muzica, București, Editura Mușicală, 1989) and Ioana Em. Petrescu (Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică, Pitești, Paralela 45, 2005) regarding the phases of Eminescu's literary work and the transformations/ conversions that each creation phase imposes to his harmonic universe. Nevertheless, we are interested in the evolution of the "sweet music of the spheres" – that governs Eminescu's first literary productions (the first phase of creation) – towards the last phase (the third one) which sets up – according to both Romanian critics – a tragic universe of disharmonic sonorities.

Key words: music of the spheres, romanticism, tragic vision, modernism, biography, Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Ioana Em. Petrescu, eminescology

Este interesant de urmărit aplecarea Zoei Dumitrescu-Bușulenga spre zone de interferențe interdisciplinare dintre cele mai diverse. Volumele despre literatură și muzică (și, prin urmare, scriitori români și muzica – dintre care lui Eminescu i acordă un studiu separat) răspund, fără-ndoială, unei duble explicații ce constă în motivații *personale* și *profesionale*. Pe de-o parte, dacă ar fi

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

să acordăm o minimă atenție datelor biografice, nu doar o dată, interviurile acordate de-a lungul vremii, paginile de memorialistică din volumele publicate ș.a. mărturisesc tacit o nostalgie, o neîmplinire a omului de cultură Zoe Dumitrescu-Bușulenga, care-i trădează opțiunile profesionale – mature în esență încă din tinerețe – pentru o carieră muzicală: dorința arzătoare, pasiunea de a îmbrățișa arta muzicii, dar la care se vede nevoită să renunțe din motive serioase de sănătate (va fi diagnosticată cu tuberculoză cu câteva zile înainte de a da admitere la Conservator). Pe de altă parte, formată sub atenta îndrumare a lui Tudor Vianu la catedra de literatură universală și comparată a Universității din București, asemenea subiecte tangente unor domenii de „nișă” corespund unor preocupări pasiona(n)te și care au devenit domeniile sale de interes predilecte. De la cercetările tipologice de înrâurire comparatistă dintre Eminescu și romanticii germani la artele plastice și muzicale, Zoe Dumitrescu-Bușulenga parcurge un traseu adesea sinuos, dar care au așezat-o, firesc, în peisajul criticii literare românești a secolului trecut printre vocile cele mai autorizate.

Studiile semnate de Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Eminescu și muzica*¹ și *Muzica și literatura. Scriitori români* (ultimul cuprinde volumele I² și II³, organizate sub forma unor „colocvii” sau discuții libere ce au fost transmise în anii '80 la radiodifuziune), deschid o altă lume – în esența ei revolută – și își propun să reconfigureze o scară valorică a istoriei literaturii române din perspectivă muzicală. Ele câștigă prin teza enunțată încă din

¹ Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Iosif Sava, *Eminescu și muzica*, București, Editura Muzicală, 1999. Vezi și Monica Spiridon, *Punct, contrapunct*, în revista „Ramuri”, nr. 4, 15 aprilie, 1988, p. 5.

² Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Iosif Sava, *Muzica și literatura. Scriitori români*, vol. I, București, Editura Cartea Românească, 1986.

³ Idem, *Muzica și literatura. Scriitori români*, vol. II, București, Editura Cartea Românească, 1987.

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

Prefață și anume încercarea de a oferi o panoramă – generalistă, de ansamblu, e drept – asupra fenomenului muzical oglindit în operele și biografia unor personalități din cultura românească. Cu toate acestea, studiul *Muzica și literatura. Scriitori români* suferă, pe alocuri, de monologisme stilistice specifice limbajului epocii care mențin, în asemenea circumstanțe, textul la un nivel epidermic de înțelegere a fenomenului literar muzical, fiind lipsit de analize și interpretări profunde bazate pe seducătoare ipoteze de ordin tematologic, comparatist, stilistic etc.¹. Totuși, trebuie menționat de la bun început dificultatea pe care o asemenea cercetare o presupune și imposibilitatea de a răspunde exhaustiv unor cerințe critice exigente între paginile (numai) a două volume. Prin urmare, studiile amintite deschid un prim prag de analiză a fenomenului literar muzical prin inventarierea afinităților – uneori verosimile, alteori posibile – pe care personalitățile românești analizate le-au avut cu muzica: atât din punct de vedere al biografiei cât și al producției textuale (volumele sau articolele publicate pe parcursul vieții de către scriitorii investigați). Un alt „derapaj” al volumelor constă în expunerea superfluă uneori a unor detalii adiacente care nu fac obiectul propriu-zis al cercetării de față, și care pot deveni deranjante și obositoare pentru cititor – acesta se pierde printre rânduri, îndepărtându-se de miza expusă

¹ De exemplu, *Ibidem*, p. 74: „Ne aflăm acum, stimate profesore, în fața uneia dintre personalitățile de primă mărime ale culturii românești, una dintre cele mai importante prin rolul jucat în orientarea literaturii noastre și a culturii în general. Și ne revine *spinoasa misiune* de a desluși, sub aparent *olimpiana, imperturbabila ținută* a mentorului *Junimii*, acele elemente de omenesc și cultură care au guvernat relația lui Titu Maiorescu logicianul, esteticianul, avocatul, omul politic, cu artele și, mai cu seamă, cu muzica”, (s.n., S.M.). Vezi și *Ibidem*, p. 215: „Anton Holban, o vom dovedi prin documente, a întruchipat *desăvârșirea melomaniei*. Arareori întâlnim un om, un intelectual, un creator din afara câmpurilor artei sonore mai atașat chemărilor muzicii. *S-a brănit*, nu se poate găsi alt cuvânt, în scurta-i viață *cu muzica*, a trăit o viață în muzică, a răvnit muzica în orice clipă a existenței sale”, (s.n., S.M.).

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

la început. Unei asemenea afirmații îi atașăm, desigur, (cel puțin) un bemol. În primul rând, textual vorbind, aceste volume sunt organizate sub forma schimbului de dialog, din timpul unor convorbiri radiofonice: unele transcrise conform notițelor (fără nicio intervenție) sau modificate parțial și care păstrează, astfel, *in situ*, spiritul „arhivistic” al unei epoci. De asemenea, introducerea unor detalii care încarcă la o primă vedere textul propriu-zis poate avea și rolul unei încercări de deschidere a cercetării spre o sferă mai largă de cunoaștere ce îmbină, util, istoria ideilor cu istoria mentalităților ș.a.; altfel, cum să explicăm, de pildă, legătura unui Bărnăuțiu sau a unui Xenopol cu muzica?

În *Eminescu și muzica*, după o prezentare biografică foarte bine arcuită prin care se încearcă evidențierea filiațiilor eminesciene cu universul muzical (de la anii copilăriei care conturează firea muzicală a poetului – „Eminescu era dotat cu auz, sensibilitate, cu suflet muzical. Prietenii susțineau că ar fi avut un glas deosebit de frumos.”¹ –, apoi, anii adolescenței în care va pribegi prin Ardeal alături de trupele lui Iorgu Caragiale și Pascaly, până la cei cinci ani în care va poposi în cultura germană unde va stabili un contact cu lumea „noului” participând fervent la viața muzicală specifică epocii: teatru, operă, concerte etc.), Zoe Dumitrescu-Bușulenga insistă asupra „notițelor” poetului: atât cele apărute în publicistica vremii (a avut o activitate cronicărească muzicală bogată în „Timpul”, „Fântâna Blanduziei”, „Curierul de Iassi” ș.a.) cât și cele din caietele personale (de exemplu: *Cultură și știință* din Ms. 2255), ceea ce o determină pe cercetătoare să afirme că Eminescu l-a ascultat cu deosebit interes pe Palestrina, având,

¹ Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Iosif Sava, *Eminescu și muzica*, p. 20. Mărturiile contemporanilor sunt elocvente în acest sens: Ștefan Cacoveanu, Alexandru Vlahuță, Matei Eminovici, Samoil Isopescu, Ioan Slavici, Teodor Ștefanelli ș.a. Nu mai puțin important ni se par prietenii legate de poet cu muzicieni ai timpului: Costache Bărcănescu (dirijor al corului Domnița Bălașa), Toma Micheru (violonist), Ciprian Porumbescu ș.a., vezi pp. 55-63.

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

totodată, o admirație profundă pentru Mozart, Beethoven și Offenbach. În opinia lui Eminescu, atât simțul estetic cât și șlefuirea morală/etică nu se pot face decât prin *muzică*: „În genere o educațiune adevărat estetică care să cerce dezvoltarea sufletului în privirea frumosului cu aceeași tărie cu care această dezvoltare se urmărește puțin în privirea moralității și uneori cea a inteligenței (...). Cea mai intimă și prețioasă întrunire a culturai cu frumusețea zace în cea frumusețe a vieții menționate mai sus. Omul e cel mai nalt și mai nobil op de artă al naturei; într-un sens și mai nobil el ar trebui (să fie) și cel mai frumos op de artă al artei, al propriei sale puteri creatoare, libere, conștii, morale”¹.

Rezonând cu spiritul filosofic efervescent al romantismului german și definit drept „căutător de absolut” (după o expresie devenită clișeu și întrebuințată tot mai adesea atât de publicul larg cât și de eminescologi), Eminescu reprezintă un spirit „arzător”: modelat și format la marile școli ideologice romantice care fără-ndoială i-au stârnit nu doar interesul și curiozitatea pentru domenii de cunoaștere diverse (științe economice, drept, medicină, etnopsihologie, matematică, muzică ș.a.), ci i-au și impregnat o natură muzicală. După cum este bine știut, muzica pentru romantici juca un rol extrem de important, fiind considerată drept o *activitate creatoare esențială*: „Platone ed Aristotile la definivano come un sacro *furor* (lat.), come un' esaltazione di tutto l'essere per cui l'uomo veniva a partecipare dall' essenza divina; la considerarono come un miracoloso farmaco la attribuirono una straordinaria potenza terapeutica (...)”². Urmărind însemnările din caietele eminesciene,

¹ *Ibidem*, p. 54.

² Carlo Culcasi, *Musica e poesia. Rapporti estetici e storici*. Nuova Edizione del Tutto Rifatta, Milano, Istituto Editoriale Cisalpino, 1940, pp. 12-13. Traducerea românească: „Platon și Aristotel o defineau ca pe o *furor* (din lb. latină= *mânie*, n.n., S.M.) sacră, ca o exaltare a întregii ființe, pentru care omul

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

Zoe Dumitrescu-Buşulenga ajunge la concluzii incitante în ceea ce priveşte cunoştinţele muzicale ale lui Eminescu. Poetul, dincolo de latura scriitoricească (numeroase cronică şi recenzii publicate în revistele vremii), dincolo de implicarea directă, *vie* în contextul vieţii (participă ori de câte ori are prilejul la concerte, activităţi muzicale), expune, într-o manieră teoretică, puterea stimulatorie şi primordială, originală a muzicii ce sălăşluieşte în noi: „Puterea originară, *primitivul*, cum spune Eminescu, se descoperă mult mai în profunzime, la izvorul însuşi al fanteziei, în afecte”¹. Student fiind la Viena, Eminescu a putut audia piesele de operă ale lui Wagner printre care *Olandezul zburător*, *Rienzi*, *Lohengrin*, *Nürnberg*, *Tannhäuser*. Acest fapt îi permite cercetătoarei să stabilească filiaţii comparatiste prin evidenţierea unor elemente tematologice comune omului romantic de pretutindeni: motivul *cornului de apăr* (care anticipă/ vesteşte premoniţia morţii la ambii creatori; vezi actul I al operei *Siegfried* de Wagner şi „Mai departe, mai departe/ Mai încet, tot mai încet/ Sufletu-mi nemângâiet/ Îndulcind cu dor de moarte”², în *Peste vârfuri* de Eminescu) şi, al doilea motiv, prezenţa *lebedei* (ca simbol al purităţii şi curăţiei morale; vezi la Wagner, *Lohengrin*, iar la Eminescu, poezia *Povestea magului călător în stele*:

„Din insule bogate cu mari grădini de laur/ Lebede argintoase aripele-ntinzând,/ Veneau sfâşâind apa la luntrea lui de aur/Şi se-nhămau la dânsii şi o trăgeau cântând”³).

Ultima parte a studiului, *Eminescu şi muzica*, o considerăm a fi şi cea mai valoroasă din punctul de vedere al judecăţilor de valoare exprimate, deoarece cuprinde capitolele care analizează

ajungea să aibă parte de esenţa divină; considerându-o ca un miraculos *pharmakon* şi atribuindu-i o extraordinară putere terapeutică (...)”, (t.n., S.M.).

¹ Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Iosif Sava, *Eminescu şi muzica*, p. 41.

² *Ibidem*, p. 47.

³ *Ibidem*, pp. 47-48.

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

poeme sau fragmente din opera eminesciană cu trimiteri directe la posibilitățile hermeneutice de interpretare și de receptare muzicală a mesajului artistic. Este o încercare temerară ceea ce întreprinde Zoe Dumitrescu-Bușulenga în aceste pagini, atât prin forța de persuasiune elegantă cât și prin viziunile comparatiste adiacente cu alți eminescologi contemporani. Astfel, autoarea propune o sistematizare triadică a perioadei de creație eminesciană care conduce, în mod firesc, înspre ideile critice exprimate și de Ioana Em. Petrescu în celebrul studiu *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*¹. Drept consecință, putem vorbi despre viziuni exegetice comune, specifice unei anumite „vârste” critice care tematizează împărțirea creației eminesciene în trei etape distincte, fiecare etapă specifică unei „lumi” armonice diferite. Dacă primele două etape de creație sunt dominate – în accepțiunea celor două exegete – de o viziune *platoniciană*, respectiv *kantiană*, poezia eminesciană evoluează în cea de-a treia etapă de creație, potrivit afirmațiilor Ioanei Em. Petrescu, înspre o fază de „ruptură”, *modernă și tragică* specifică unei poetici transindividuale și transcategoriale ce sunt definite de filosofia lui Nietzsche:

„Tehnica poetică eminesciană evoluează astfel de la limbajul *imagé* al primei etape (care prinde determinările materiale ale ideii sau structurile ideale ale materiei) spre formule supracategoriale, negative în ordinea gândirii logice, spre o tehnică de i-realizare a obiectului (...) sau despre versul liber, utilizat (ca o expresie a libertății spiritului demonic) în cea de a doua etapă de creație. (...) În cea de a treia perioadă de creație, cea a unei viziuni tragice asupra lumii, poezia devine (prin metru – adesea, ritm antic –, prin rimă și

¹ Ioana Em. Petrescu, *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*, Pitești, Editura Paralela 45, 2005. Toate trimiterile se vor face la această ediție. Vezi și ediția princeps: Ioana Em. Petrescu, *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*, București, Editura Minerva, 1978. Studiu restituit postum, de către Ioana Bot, cu titlul original, *Eminescu, poet tragic*, Iași, Editura Junimea, 1994.

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

prin înlocuirea liberelor figuri de stil cu figuri gramaticale, lipsite de libertate, vizând structura poemelor) un text care tinde spre rigoarea și coerența magico-matematică a descântecului”¹.

Identificarea unei „conștiințe tragice” în creația eminesciană este semnul unei prevestiri, faptul că poezia eminesciană anunță, în fond, o nouă epistemă, cea a modernismului timpuriu: Eminescu se desparte de romantism, depășind, la nivel stilistic, al imagerului tematologic, „tropii” siropoși specifici romantismului major european. Dacă afirmațiile Ioanei Em. Petrescu (citate mai sus) sunt limpezi în ceea ce privește abandonarea de către Eminescu a modelului literar îmbrățișat de contemporanii săi romantici, ideile critice exprimate de Zoe Dumitrescu-Bușulenga se concretizează în *sugestii* interpretative, producând ceea ce exegeza anglofonă numește „*tensiuni de vecinătate*” (“*neighbouring tensions*”) – adică, adoptând o metodă intuitivă, din aproape în aproape:

„... muzica era cuprinsă, în mare, în însăși structura lumii, legile ei fiind intim înrudite cu acelea ale fizicii, matematicii și chiar cu ale biologiei (...). În această viziune orfică, universul eminescian se însuflețește muzical, plenitudinea mult visată a macro și microcosmosului exprimându-se în armonii sonore. (...) Dar în vârsta de aur, lumea de sus și cea de jos erau una, într-o stare de deplinătate neprihănită a naturii în care «verzile dumbrăvi cu filomele» erau străbătute de «râuri de cântări»”².

Într-o a doua etapă de creație, în viziunea Zoei Dumitrescu-Bușulenga, Eminescu se distanțează de *mitica* „vârstă de aur”, fiind preocupat de caracteristicile sonore care conduc înspre o viziune artistică aflată la intersecția dintre **magie/ magic** și **folclor**:

¹ *Ibidem*, p. 225.

² Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Iosif Sava, *Eminescu și muzica*, pp. 73, 74.

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

„... de la *Floare albastră* la *Călin- file din poveste* (incluzând *Crăiasa din povești*, *Lacul*, *Dorința*, *Povestea codrului*, *Făt Frumos din tei*) se pot distinge noi caracteristici sonor-muzicale, dobândite printr-o evidentă subțiere a auzului interior al poetului, sub influența conjugată a folclorului românesc și a *Liedului* german de la Clemens Brentano la Heine și Eichendorff: «Vom visa un vis fericit/ Îngăna-ne-vor c-un cânt/ Singurate izvoare/ Blânda batere de vânt:// Adormind de armonia/ Codrului bătut de gânduri/ Flori de tei deasupra noastră/ Or să cadă rânduri-rânduri» (*Dorința*), «Adormi-vom, troieni-va/ Teiul floarea-i peste noi,/ Și prin somn auzi-vom buciul/ De la stânele de oi (*Povestea codrului*)»¹.

Primele două perioade de creație – în funcție de care universul armonic eminescian *se construiește* și, în același timp, *se de-construiește* – conduc înspre o nouă muzicalitate eminesciană identificată în cadrul celei de-a treia etape de creație, care nu mai este cea specifică „vârstei de aur” și viziunii platoniciene dominate de echilibrul universal și de *muzica* sferelor. Odată cu cea de-a treia etapă a creației eminesciene – considerată atât de Zoe Dumitrescu-Bușulenga cât și de Ioana Em. Petrescu cea mai expresivă și inovatoare – se instalează o *nouă lume armonică* articulată de încercările poetului de a se sustrage inexorabilei legi a vieții, și anume **condiții tragice**:

„Il poeta, l'artista non spiega logicamente; egli comunica delle intuizioni: l'arte spunta dove la scienza tramonta, il genio prende il volo dove la ragione perde le ali. Egli si rivolge necessariamente a dei credenti, parla il linguaggio del profeta, dell'ispirato. La poesia è inseparabile dalla religione, dalla concezione cioè dell'essenza della

¹ *Ibidem*, pp. 81-82. Vezi și Academia Română, *Discursuri de recepție*, Acad. Mihai Drăgănescu, *Tensiunea filosofică și sentimentul cosmic*, discurs rostit la 6 septembrie 1990 în ședință publică, cu răspunsul acad. Zoe Dumitrescu-Bușulenga, cuvânt de deschidere, acad. Nicolae Cajal, București, Editura Academiei Române, 1991, pp. 37-39.

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

vita e del destino dell'umanità: ne è la più pura ed alta espressione (...) L'essenza della musica è eminentemente tragica. E io intendo qui la parola *tragico* nel suo vero ed originario significato di dionisiaco”¹.

Tot acum, transformarea „profundă” la nivel structural, stilistic, fonetic a poeziei eminesciene și poziționarea în acord cu o filosofie în descendență nietzscheană mărturisesc, indubitabil, și în accepțiunea Zoei Dumitrescu-Bușulenga, apropierea de formele incipiente ale liricii moderniste plasate sub cupola unei *meta-muzici*:

„Ultima etapă însă, aceea care încununează creația poetului cu durere, jertfă și înțeleptire este poate cea mai expresivă și mai modernă sub raport fonematic. (...) Metafora muzicală continuă, slujită de data aceasta de sonorități de o asprime rară, întemeiate pe aliterații consonantice («șuieră și strigă, scapără și rupt răsună»), în care sunetele s, ș, r scrășnesc precum un mecanism ruginit. Toate convertesc pe eroul liric într-un anti-Orfeu, a cărui liră (organele au aici vechea lor semnificație de instrumente asemănătoare lirei), se sfarmă sub năvala sonorităților disarmonice. Nebunia maestrului instaurează haosul, căci lira nu poate cosmiciza fără iubire”².

¹ Tommasini, Vincenzo, *Musica e religione*. Estratto dalla Rivista „Musicale Italiana”, vol. XI, fasc. 1, Torino, Fratelli Bocca Editori, 1904, pp. 4, 23. Traducerea românească: „Poetul, artistul nu explică logic; el comunică intuiții: arta răsare acolo unde știința apune, geniul se ridică în zbor acolo unde rațiunea își pierde aripile. Geniul se adresează neapărat unor credincioși, el vorbește limbajul profetului, al inspiratului. Poezia este inseparabilă de religie, de concepție, adică de esența vieții și de destinul umanității: este forma cea mai pură de exprimare. (...) Esența muzicii este mai presus de toate tragică. Și eu înțeleg aici cuvântul *tragic* în semnificația sa adevărată și originară de dionisiac”, (t.n., S.M.).

² Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Iosif Sava, *Eminescu și muzica*, pp. 82, 85, 86.

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

Urmărind mai departe etapele de creație, Autorii constată că acea perioadă s-ar stua într-o etapă a reducăiilor maxime, în care glasul interior răzbate din chiar tăcerile muzicale:

„Vorbesc trist și tainic elementele naturii, vorbesc în surdină amintirile și gândurile, sună un corn îndepărtat. Universul se golește sub stăpânirea lui Thanatos care înlocuiește pierdutul Eros. (...) Ultima perioadă de creație cunoaște însă și acea ipostază sonoră, când muzica propriu-zisă încetează sau devine, mai bine-zis, un fel de meta-muzică, izvorâtă din alte izvoare de expresivitate”¹.

Sunt de amintit în această direcție poeme precum: *Peste vârfuri*, (ciclul) *Sonete, Odă (în metru antic), Glossă, Luceafărul, Scrisoarea IV, Scrisoarea V*:

„Iar drama compozitorului încercând să atingă absolutul și lovit de incapacitatea senzorială auditivă din *Scrisoarea V* este și drama poetului a căruia capacitate de a cosmiciza prin cuvânt s-a istovit, așa cum o spune cu durere irepresibilă sfârșitul *Scrisorii IV*, unde din nou poezia este omologată cu muzica în descripția tragicului destin al artistului. Disparația iubirii din orizontul nădejăilor de demiurgie înseamnă la Eminescu golirea lui de Eros, de puterea armonizatoare cosmică și înlocuirea lui cu Thanatos, simbol de moarte și iarnă, haos: «Unde-s șirurile clare din viața-mi să le spun?/Ah! Organele-s sfărmate și maestrul e nebun!»².

Prin prezentarea și interpretarea evoluției procesului de configurare a universului armonic, respectiv dizarmonic al creației eminesciene, esul nostru a urmărit, pe de o parte, suprimarea abuzivă și ininteligibilă a deja arhicunoscutelor și clasicelor clișee care îl alătură pe Eminescu exclusiv paradigmei poetice romantice universale, închizându-l într-o epocă mult prea îngustă pentru

¹ *Ibidem*.

² *Ibidem*, p. 84.

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

originalitatea și noutatea poeziilor sale; fapt dovedit, așa cum am demonstrat deja, de cea de-a treia etapă de creație în care viziunea tragică a filosofiei transindividuale asupra destinului uman imprimă creației eminesciene noi acorduri și partituri interpretative, apropiindu-o de modernitate. Pe de altă parte, observațiile noastre critice pe marginea poeziei eminesciene din perspectivă comparatistă se dovedesc incitante prin alăturarea unor voci critice literare pe cât de diferite, pe atât de asemănătoare în ideile hermeneutice pe care le exprimă (este vorba despre doi eminescologi de renume: Zoe Dumitrescu-Bușulenga și Ioana Em. Petrescu). Aprecierile critice pe care fiecare exegetă le dezvoltă în studiul dedicat lui Eminescu trădează o vârstă comună a opțiunilor de lectură a operei eminesciene și de interpretare a semnificațiilor acesteia. Dacă volumul Ioanei Em. Petrescu apare în 1978, exegeza eminesciană a Zoei Dumitrescu-Bușulenga este publicată două decenii mai târziu, în 1999, ceea ce, într-o ultimă instanță, ne determină să credem că cele două studii trag un interesant semnal de alarmă cu privire la necesitatea acută de modernizare a metodologiei de a face critică literară pe text eminescian și, totodată, dorința asumată de spargere a unor locuri comune și de depășire a unor exprimări lemnoase care nu fac altceva decât să reducă poezia eminesciană la simple artefacte interpretative, golite ca sens, ce au împânzit cultura română decenii la rând.

Bibliografie:

***, ACADEMIA ROMÂNĂ, *Discursuri de recepție*, Acad. Mihai Drăgănescu, *Tensiunea filosofică și sentimentul cosmic*, discurs rostit la 6 septembrie 1990 în ședință publică, cu răspunsul acad. Zoe Dumitrescu-Bușulenga, cuvânt de deschidere, acad. Nicolae Cajal, București, Editura Academiei Române, 1991.
BUȘULENGA-DUMITRESCU, Zoe, SAVA, Iosif, *Eminescu și muzica*, București, Editura Muzicală, 1999.

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

BUȘULENGA-DUMITRESCU, Zoe, SAVA, Iosif, *Muzica și literatura. Scriitori români*, vol. I, București, Editura Cartea Românească, 1986.

BUȘULENGA-DUMITRESCU, Zoe, SAVA, Iosif, *Muzica și literatura. Scriitori români*, vol. II, București, Editura Cartea Românească, 1987.

CULCASI, Carlo, *Musica e poesia. Rapporti estetici e storici*, Nuova Edizione del Tutto Rifatta, Milano, Istituto Editoriale Cisalpino, 1940.

PETRESCU, Em. Ioana, *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*, București, Editura Minerva, 1978.

PETRESCU, Em. Ioana, *Eminescu, poet tragic*, Iași, Editura Junimea, 1994.

PETRESCU, Em. Ioana, *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*, Pitești, Editura Paralela 45, 2005.

VINCENZO, Tommasini, *Musica e religione*, Estratto dalla Rivista „Musicale Italiana”, vol. XI, fasc. 1, Torino, Fratelli Bocca Editori, 1904.

~~~~~

**Silviu MIHĂILĂ**, Asistent univ. dr., Departamentului de Limbi Moderne și Comunicare în Afaceri, Academia de Studii Economice din București. Volume: *Ioana Em. Petrescu, citindu-l pe Eminescu. Note, arhive, documente*, 2013; *Zoe Dumitrescu-Bușulenga sau despre „îmblânzirea” literaturii. De la maestrul paideic la omul kairotic*; *Zoe Dumitrescu-Bușulenga în conștiința critică a contemporanilor*, 2016 A publicat peste 30 de articole de critică și istorie literară, eseuri, cronici, recenzii și poezii în cele mai importante reviste culturale din țară: „Transylvanian Review”, „Dilema veche”, „Dilemateca”, „Transilvania”, „Steaua”, „Tribuna”, „Apostrof”, „Studia Universitatis Babeș-Bolyai”, „Dacia Literară”, „Cultura”, „Annales Universitatis Apulensis”, „Discobolul”, „Tabor”, „Gând Românesc”, „Baaadul literar”, „Verso”, „Conta” ș.a.

**Mit, muzică, ritual.**  
**Abordări din perspectiva literaturii comparate**

## **MODALITĂȚI DE REPREZENTARE A FEMININULUI LA MARIANA BOJAN**

**Ioana Maria PAȘCA**

### **Way of representing the feminine at MARIANA BOJAN**

*Affiliated at the Equinox magazine poetic group, Mariana Bojan debuted in 1976 with Elegy for the last grove, a book that allowed us to identify, with enough precision, some of the poet's obvious qualities and first of all the taste for a diminutive world, outlined with conquering grace in the perimeter of reality, as an accumulation of vital intensity of energy flow, without it receiving an opposite ontological status.*

*"Mariana Bojan's writings bring a particular note of feminine suavity, the freshness of a universe of fragility and transparency delineated in gentle steaming watercolor; naive 'poetry', exploiting the space generally considered 'minor', a world of candid wonder and of childish play, later rebuilt with an accomplice sensitivity.*

*The poet writes a lyric of early insights, the objects and beings contained by it (dandelions, white lambs, mannequins, crickets and parrots, carnivore flowers, cats grotesque or suave silhouettes, lyrical characters became privileged interlocutors, just as Marta) announcing the bliss where the natural and the created object sit together (our emphasis). The poetic state is of innocence, with childhood and fairytale tones, the inclination to crafts and plastic sophistication can be easily deducted".*

*The first canvases depict the war of elements, the material flow ridden by storms, avalanches, threatened with apocalypse. In the second phase, the alluvial space is organized, it freezes in a style, in the custom shapes of certain cultural phases. In the third stage, the cultural forms of identity are again shattered by the maelstrom of the eternal adventure of matter and energy.*

*The faeries composed by Mariana Bojan, the joining of natural and artisanal objects, of the human and subhuman, of the abstract sense and the physiological debris, do not give the impression of a static, amorphous bric-a-brac, but, as Deleuze and Guattari used to say in the quoted chapter, of a process in which through geometric projections they generate simple figures from a multidimensional universe.*

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

*Mariana Bojan's volume of prose, entitled Povestiri bologheze (2007), contains 22 stories that fall in line the coherent both literary and plastic imaginary, through which she became famous. "The latent lyricism, well tempered with irony and self-irony, and a special skill to give birth/ record small stories with profound meanings, are the elements of the author's style. Now and then, in the realistic narrative, the fabulous outbursts."*

*The latter is based on the subjective interpretations of reality, thus becoming a reality parallel to the narrative ego. The epic consciousness (and the reader's), allows itself to be involved in a game of the world that it accepts almost unconditionally, in its status of hypothesis of the real. It is not a crisis of reality, but rather of identity: the beings and objects drawn from contexts and without lineage and genealogy are like free valences that can be satisfied by any role, mask or effect.*

**Keywords:** Human and subhuman, femininity, innocence, interpretation of reality

### Sub semnul holismului deleuzian: „feeria compusă”.

Afiliată grupării poetice echinoxiste, Mariana Bojan a debutat în 1976 cu *Elegie pentru ultimul crâng*, o carte ce îngăduie să fie identificate cu destulă precizie câteva din calitățile evidente ale poetei și în primul rând gustul pentru o lume la diminutiv, decupată cu grație cuceritoare în perimetrul realului, ca o acumulare de intensități energetice ale fluxului vital, fără ca ea să primească un statut ontologic opus acestuia.

„Scrișul Mariane Bojan, aduce o particulară notă de suavitate feminină, prospețimea unui univers de fragilități și transparențe conturate delicat, în aburoase tușe de acuarelă; poezie «naivă», exploataând un spațiu considerat îndeobște «minor», lume a uimirii candidă și a jocului copilăresc, refăcută târziu, cu o sensibilitate complice.

Poeta scrie o lirică de fragede intuiții și numiri, obiectele și ființele cuprinse de ea (păpădii, miei albi, manechine greieri și papagali, flori carnivore, pisici, siluete groțesti sau suave, personaje lirice devenite interlocutori privilegiați, precum Marta) preanunțând recursul la **feeria compusă, unde obiectul natural și cel creat stau în chip caracteristic alături (s.n.)**. Starea poetică este a unei

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

candori duse până la copilărie și basm, înclinația artizanală și rafinamentul plastic se deduc cu ușurință”.<sup>1</sup>

Asemeni Magdei Cârneli, care preia din Gilles Deleuze cuvântul inventat de acesta, „haosmos”, folosindu-l ca titlu al unui volum de poeme, imaginarul holist și transgresiv ontologic al Marianei Bojan o situează pe poetă în orizontul speculativ al filozofului francez, mai ales de după 1972, când apare *Anti-Oedipus*, semnat împreună cu Felix Guattari. Cu remarcabilă intuiție a gândirii deconstrucționiste ce avea să caracterizeze deceniile șapte și opt ale veacului trecut, Deleuze îi dedică părintelui ei fondator, Friedrich Nietzsche, o carte încă din 1962, reținând mai ales atacul acestuia asupra metafizicii finalizat prin reducția conceptelor și categoriilor la pure figuri de stil. Interesat mai curând de „filozofeme”, cum le-a numit Derrida, decât de sisteme filozofice în ansamblul lor, Deleuze își dedică următoarea carte lui Bergson (*Bergsonism*, 1966) și formelor „încărcate de materie” din *Evoluția creatoare unde intuiționistul francez depășește polaritatea materie/energie formativă*. Conceptele devenite celebre între timp, de „teritorializare” și „deteritorializare”, lansate în *Anti-Oedipus*<sup>2</sup> se nasc astfel din încercări anterioare de depășire a dualismului în favoarea unor teorii moniste sau holiste. Istoricul lor este o experiență într-un muzeu de artă. Turner este cel care le predă lui Deleuze și lui Guattari o lecție intuitivă a dinamicii universului. Autorii disting în creația impresionistului englez trei etape<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Marian Papahagi, *Cumpănă și semn*, București, Ed. Cartea Românească, 1990, p 270

<sup>2</sup> DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix, *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia*, preface by Michel Foucault, Minneapolis University of Minnesota Press, [1972] 2000

<sup>3</sup> „Vizita la Londra este vizita noastră la Pythia. Acolo este Turner. Privind tablourile sale, se poate înțelege ce înseamnă a escalada un zid și a rămâne totuși în spate, să faci curenții să treacă fără a mai ști dacă ne duc altundeva sau se revarsă deja asupra noastră. Picturile se întind asupra a trei perioade. Dacă psihiatrului i s-ar permite să vorbească aici, el ar putea vorbi despre primele

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

Primele pânze zugrăvesc războiul elementelor, fluxul de materie frământat de furtuni, avalanșe, amenințat cu apocalipsa. În a doua fază, spațiul aluvionar se organizează, îngheață într-un stil, în forme personalizate ale unei anume faze culturale. În cea de a treia etapă, formele culturale identitare sunt din nou spulberate de maelstromul eternei aventuri a materiei și energiei.

„Feeria compusă” a Marianeî Bojan, alăturarea obiectului natural și artizanal, a umanului și subumanului, a sentimentului abstract și a dejecției fiziologice nu dau impresia unui bric-à-brac static, amorf, ci, cum spun Deleuze și Guattari în titlul capitolului citat, a unui proces în care prin proiecții geometrice se generează din figuri simple un univers multidimensional. Expresia lui Deleuze, „a deveni animal”, înseamnă decodificarea culturală a fluxului vital în vederea asumării unei noi configurații. Eul poetic e o emisie de energie care își asumă ipostaze de moment, poeta meditănd asupra posibilelor sale moduri de existență, dintre care niciuna nu este forma închisă, finită, ci, dimpotrivă, o valență

---

două, deși ele sunt de fapt cele mai rezonabile. Primele pânze sunt despre catastrofele sfârșitului lumii, avalanșe și furtuni.

Aici începe Turner. Picturile celei de a doua perioade sunt oarecum asemănătoare reconstrucției delirante, unde delirul/onirismul se ascunde sau mai degrabă este pe picior de egalitate cu o tehnică elevată moștenită de la Poussin, Lorrain sau de la tradiția olandeză: lumea este reconstruită prin arhaisme care au o funcție modernă. Dar are loc ceva incomparabil la nivelul picturilor celei de a treia perioade, într-o serie pe care Turner nu o expune, ci o păstrează secret. Nici măcar nu se poate spune că el se află cu mult înaintea timpului său: aici este ceva fără timp, care vine la noi dintr-un viitor etern sau fuge către el. Pânza se răsucesce asupra ei înșiși, este străpunsă de o gaură, un lac, o flacăra, o tornado, o explozie. Temele picturilor anterioare se regăsesc aici, înțelesul lor este schimbat. Pânza este într-adevăr ruptă, sfâșiată de ceea ce o străpunge. Tot ce rămâne este un fundal de aur și ceață, intens, intensiv, traversat în profunzime de ceea ce i-a sfâșiât lățimea: despicierea. Totul devine amestecat și confuz și aici are loc învingerea obstacolului – nu căderea” (DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix, *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia*, preface by Michel Foucault, Minneapolis University of Minnesota Press, [1972] 2000, p.132).

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

orientată spre altceva. O superbă metaforă – capul său cu patru ochi – e menită să sugereze tocmai această condiție a sinelui ce se sustrage devenirii și comunicării rhizomatice cu semenii, cu lumea, cu totul. Trupul social e trupul care privește și e privit, trupul cu doi ochi. Trupul refuzat condiției de ființă socială e un monstru narcisist (*Nu sunt de față*). Iubirea face ca sufletul său să urce „în ochii câinelui”, ea recunoscând propriul său sentiment în privirea lui loială. Frica, plasticizată prin produse de dejecție, este exorcizată pentru ca nu cumva să rămână în trup ca trăsătură de caracter, instalându-se aici ca inimă (*Jocul*)

### Feminitatea tensionată între choric și semiotic.

Holismul inspirat poate de modelul perpetuei emergențe din fizica cuantică sau, în cazul lui Nichita Stănescu, de energetismul lui Vasile Conta, nu mai era o excepție în poezia anilor '70, dar Mariana Bojan merge mai departe decât omul-fantă stănescian sau decât „necuvintele” acestuia care propun sinteze ale unor entități ce rămân distincte și recognoscibile conform statutului lor categorial (înăuntru și afară sau om și pom). Universul Mariei Bojan ar putea fi definit prin încă o trimitere la contextul parizian al deceniilor șapte și opt: Julia Kristeva. Ea realizează ceea ce teoreticiană intertextualității și dialogismului dar și a feminismului numește „revoluția limbajului poetic”<sup>1</sup> prin care, ca și la Deleuze, se desființează contururile ferme ale obiectelor stabilizate prin limbaj<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup>Kristeva, Julia, *Revolution in Poetic Language*, New York, Columbia University Press, [1974] 1984

<sup>2</sup> ”Vom distinge stimulentele semiotice și articulațiile lor de domeniul semnificației, care este întotdeauna Acela a unei afirmații sau judecăți sau cu alte cuvinte, un tărâm al pozițiilor. Această poziționare...este structurată ca o spărtură în procesul semnificației stabilind identificarea subiectului cu obiectul său ca precondiții ale proporționalității. Vom numi această spărtură, care postulează semnificația, o fază “de început” (tetic). Întregul enunț, fie el al unui cuvânt

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

Ca și Kristeva, Bojan vede obiectul ca tensiune între semiotic și thetic, mai precis între o plasmă generativă, biologicul *chorion*, imaginarul lui *chora* și simbolicul *thetic* (semnul lingvistic care se substituie obiectului, marcând diferența dintre real și simbolic). Curgerea semioticii în simbolic este blocată în discursul care este fatal unul al reprezentării lingvistice prin anularea distincțiilor categoriale pe care acesta le operează. Plasticiana desprinde trupul uman adormit din poziția raționalității, în vreme ce o găscă citește o carte iar o păuniță o ascultă fermecată (Fig. 1).



Fig. 1: *Somn*

Mitul cristic este depoziționat din spațiul sacru și inserat în narațiunea berzei care aduce copii în cioc din folclorul destinat copiilor (Fig. 2). De fapt, există și un al treilea plan, pe lângă *chorion* (biologia nașterii), și *chora* (nașterea imaginară prin concepție imaculată): planul *symbolic* al reprezentării filiației lui Isus într-un gen consacrat atât prin temă cât și prin imagine (*Pieta*, suferința Mariei ținând în brațe trupul fiului coborât de pe cruce).

---

nt sau a unei propoziții, este “thetic”. El are nevoie de o identificare; cu alte cuvinte, subiectul trebuie să se separe de și prin imaginea sa, de și prin obiectele (complementele) sale” - Kristeva, Julia, *Revolution in Poetic Language*, New York, Columbia University Press, [1974] 1984 p 98

## Mit, muzică, ritual. Abordări din perspectiva literaturii comparate



Fig. 2: *Pieta*

„Nu am spune că feeria Marianeî Bojan este un mit paradisiac, ci mai degrabă un amestec eterogen și generator de anxietate, precum Arca lui Noe cu lumea sa creaturală de după cădere.

Timbrul particular al vocii poetei, conturează o proprie istorie interioară, în care candoarea copilăriei a întâlnirii cu universul se aliază cu sentimentul deteriorării miracolului, în momentul trecerii spre o altă vârstă, a «izgonirii» din paradisul inițial.

Pictorul rafinat care este Mariana Bojan se simte în poezia sa, la ambele nivele, de la «ordinea imaterială a spațiului» și «acvariul» anotimpului fără umbre, până la contururile mai mișcate, deviate cu o studiată stângăcie”<sup>1</sup>.

„Plăcerea Marianeî Bojan e aceea de a contraria stările create și de a trece cu o tumbă dintr-una în alta. Tactica ei n-are nimic comun cu destrucția stării abia încropite, ci e o tactică de refugiu în intimitate, un salt din depresiune în inocență. Peste universul candid al poetei apasă o placă dramatică, dar Mariana Bojan nu a descoperit încă voluptatea abandonului și veninul dulce al decepției. Ea o

---

<sup>1</sup>Ion Pop, *Pagini Transparente*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1997, p 204

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

presimte, o schițează, îi dă uneori consistență, dar sare de pe linia evoluției într-un registru de siguranță fragilă. Jocul reprezintă, înaintea purei voluptăți, o strategie de deviere a agresivității, de domolire și de intimidare a ei. Jocul este o tehnică a supraviețuirii în inocență, un subterfugiu prin care poeta scapă din cleștele decepției. Evaziunile sale sunt simple amânări ale căderii”<sup>1</sup>.

Candoarea rămâne culoarea de fond a poeziilor, dar peste stratul ei subțire se întind tușe tot mai întunecate, de la cele în umbre dulci ale melancoliei, la cele agresive ale prăbușirii în golul interior.

Volumul de proză al Marianeii Bojan, intitulat *Povestiri bologheze* (2007) cuprinde 22 de povestiri ce se înscriu coerent în linia imaginarului literar, dar și plastic, prin care autoarea s-a consacrat.

„Lirismul implicit, bine temperat prin ironia și autoironia inteligentă, precum și o capacitate aparte de a naște/ consemna epic întâmplări mici cu semnificații mari sunt elemente definitorii ale stilului autoarei. Când și când, în pasta realistă a narațiunii, irumpe fabulosul. Acesta din urmă se bazează pe interpretări subiective ale datelor realului, devenind, astfel, «realitate» paralelă a ființei narrative. Conștiința epică (dar și cea a lectorului) se lasă «participată» astfel la un alt joc al lumii, pe care-l acceptă aproape necondiționat, în calitatea lui de propunere de ipoteză de real”<sup>2</sup>.

Nu este o vorba de o criză de realitate de data aceasta ci mai curând de identitate: ființele și obiectele se desprind din contexte și, fără filiații și genealogii, sunt ca niște valențe libere ce pot fi satisfăcute de orice rol, mască sau sens. Antutza e un tip feminin generic, dar redus la un semnificant gol, un semn vid care se umple de un referent concret pe măsură ce se lasă purtată de

---

<sup>1</sup>Al. Cistelean, *Poezie și livresc*, București, Ed. Cartea Românească, 1987, p 196

<sup>2</sup>Călin Teuțișan, *Cartea de la Bologa*, în „Apostrof”, anul XVII, nr. 11(210), 20 Noiembrie 2007, p 14.

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

evenimente aleatorii. O alegorie a transformării ei într-un obiect în societatea patriarhală este anecdota celor trei scaune pe care un partener posesiv și egoist pretinde că le ocupă ea pentru a nu accepta pe altcineva la masa lor. Antutza este definită metonimic: cele trei scaune, cele trei sticle cu nectar de piersici comandate de dragul posesiunii exclusive a mesei de către megalomanul partener. Într-o parodie a unei zeități feminine, ea este trei persoane în una, fără început (orfană), traversând ca Isus un spațiu ce coboară de la o mănăstire (Paradis) în subteranele lumi interlope (carceră). Un simplu episod – rățacirea unui pui de liliac în dormitorul poetei – se transformă în rit de inițiere a liliacului care pleacă în zbor. Trupul lui catifelat, zvâcnind în „mâinile păcatoase”, sugerează obsesiile erotice ale autoarei, mica gemă psihanalitică activând motivul inițierii atât în scenariul liliacului cât și al eului liric. Un fluid vital traversează roluri, trupuri, metafore, într-un infinit proces de dispersare a traseului individualității.

Chiar și în imperiul biologicului eul este *defazat* de imaginar și simbolic, trăiri și scenarii contradictorii operând de-a valma trasee în trupul-animat, metamorfic. Autoarea se autoproclamă femeie în multitudinea ipostazelor coexistente ca în superpoziția de stări contrarii ce definește chiar și lumina genezei: femeie tânără într-un „magazin de sentimente“, femeie bătrână exilată în plăceri mărunte, femeie romantică aruncând în „poala“ morții un trandafir, femeie maternă și femeia îndrăgostită... Mariana Bojan definește femeia ca o îmbinare de cinci modalități de reprezentare a femininului, fiecare dintre acestea având o trăsătură definitorie ce caracterizează respectiva etapă de formare a feminității. Aceste cinci reprezentări le putem identifica în poezia *O femeie*<sup>1</sup>.

„Sunt o femeie bătrână  
Nu mă mai surprind

---

<sup>1</sup>Mariana Bojan, *Arta înfocării*, Cluj-Napoca, Ed. Casa Cărții de Știință, 2001, p. 56.

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

Decât lucrurile plăcute

Sunt o femeie tânără  
Primăverile mă descoperă  
Într-un magazin de sentimente

Sunt o femeie romantică  
Odată i-am aruncat morții  
În poală un trandafir

Sunt o femeie maternă  
Speciile nevoiașe ale iubirii  
Mă urmează în tăcere

Sunt o femeie îndrăgostită  
Nici o carte oricât de adevărată  
Nu trece înaintea iubirii tale

Sunt o femeie”.

Femeia bătrână reprezintă cunoașterea, experiența de viață și rezultatul parcurgerii celorlalte patru etape ale regăsirii. Femeia tânără este prezentată ca un amalgam de sentimente și trăiri, vise și dorințe. Femeia romantică este reprezentarea naivității femeii care vede iubirea și dincolo de moarte. Femeia maternă este femeia care se transpune dincolo de iubire, aceasta urmând-o în tăcere fără să-i „tulbure” chemarea maternă. Femeia îndrăgostită este metafora femeii visătoare în fața iubirii care nu este nimic în sine, iubirea sa fiind realitatea pe care și-o creează. În locul secvenței calendaristice a lui Hesiod (*Munci și zile*) care a oferit suportul universal al motivului „vârstelor omului”, Mariana Bojan descrie o ființă umană dispersată biologic și afectiv, dar și prin referire la spații ale reprezentării: magazinul și negocierile amorului tânăr, cartea care, ca în povestea Francescăi din Rimini (*Divina Comedie*), declanșează iubirea adulteră după modelul

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

arthurian, trandafirul ca simbol al iubirii, asocierea psihanalitică dar și livrescă dintre Eros și Thanatos (trandafirul și moartea).

În arta plastică modalitatea de reprezentare a femininului urmează traseul vârstei și al sentimentelor nutrite în fiecare perioadă însă nu prin izolarea statuară a fiecăreia ci prin juxtapunere: trupul tânăr, modelat de curgerea liberă a fluxului vital, păstrând în albul său indiferența luminii albe, a luminii-sinteză, este dublat de femeia bătrână cu pielea de culoare închisă, trăsăturile aspre, riduri accentuate, trupul ascuns sub veșminte ce sugerează ascetismul unei credințe, lăsând la vedere doar mâinile aspre, picioarele, trăsăturile unghiulare, aproape geometrice ale feței. Părul este strâns sau acoperit cu năframă (Fig. 3). Felul în care o ține de păr, cum e reprezentat adesea capul Sfântului Ioan Botezătorul, arătându-i o oglindă întoarsă, par să sugereze o tentativă de decapitare, astfel încât capul, sediu al gândirii, să se desprindă de senzualul trup tânăr ce jubilează înflorind în primăvara vieții, dobândind înțelepciunea senectuții. Oglinda ca separare dintre trupul biologic și înșelător al lumii-femeie și spiritul ce se oglindește în ea este alt motiv devenit celebru grație secvenței de tapiserie medievală *Femeia și unicornul* găzduită de Muzeul Cluny din Paris.

Mariana Bojan nu operează însă cu coduri unitare, nu asociază automat, ca în tipologia clasică, o vârstă cu un set de valori și atitudini. Putem vedea și reversul, o bătrână a cărei lipsă de personalitate, de identitate, e sugerată de fața ascunsă sub broboadă, la iveală ieșind doar mâinile disproportionat de mari, ca și cum întreaga sa ființă s-ar rezuma la aceste membre smulse din asocierea tradițională cu munca georgică sau cu creația artistică (ca în celebrul autoportret în oglindă concavă al lui Parmigianino) și întoarse defensiv cu palmele în sus, cerșind, privirea observatorului oprindu-se la genunchii din marginea cadrului ca alt simbol al umilinței și auto-negării (Fig. 4). (*Cerșetoarea*)

**Mit, muzică, ritual.**  
**Abordări din perspectiva literaturii comparate**



Fig. 3: Două femei



Fig. 4: Cerșetoarea



Fig. 5: Obosită



Gig. 6: Femeie cu motan

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

Culorile acestei ființe reduse la existență elementară sunt cenușiul și teracota pământului. Dimpotrivă, albastrul este rezervat universului suprarrealist al visului. În vreme ce trupul uman se abandonează somnului, animalul, un motan, e numai freamăt, numai veghe (Fig. 5, 6).

În alt spațiu al reprezentării duale se află femeia tânără, femeia romantică și femeia îndrăgostită metamorfozate grafic în fecioară, ale cărei valențe chorice sunt însă blocate de o altă prezență, poate un alter-ego creat de tabuurile sociale (supraego-ul freudian), care ia formele unei femei bătrâne, cu trupul redus la substratul scheletic prin care aminteau artiștii baroci publicului de perpetua amenințare a morții, chiar și în momentele maximei înfloriri vitale. Trupul tinerelor este alb și neacoperit de veșminte, părul lung revărsându-se pe trup sau căzut într-o parte trădând puritate, inocență, naivitate. Au ochii închiși și privirea căzută, melancolică, fiind reprezentate adeseori în somn - stare chorică, vegetativă, în care par să-și asculte sevele trupului.



Fig. 7: *Spaima (Frica)*

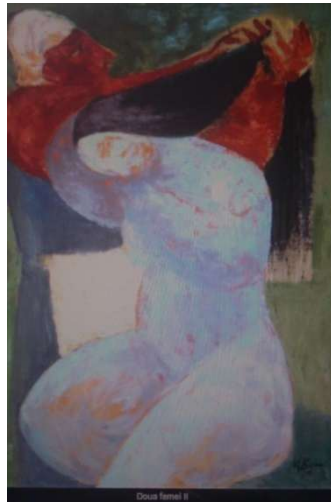


Fig. 8: *Două femei II*

**Mit, muzică, ritual.**  
**Abordări din perspectiva literaturii comparate**



Fig. 9 Goya: *Colosul*



Fig. 10 Goya: *Sabatul vrăjitoarelor*

Acest trup este adesea reprezentat amputat (Fig. 7, 8), frustrat în pornirile libidinale, firești. Tabuurile și interdicțiile sociale create de rațiune frustrează ființa umană plenară, îngăduindu-i o prezență parțială în societate care, fiind domeniul codurilor, al intersubiectivității limbajului, substituie trupului cu dorințele sale, noțiuni etice, canoane religioase, norme de comportament.

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

Individul este, cum spune Kristeva în *Histoires d'amour*<sup>1</sup> mereu chemat la judecată, supus judecății în numele unei noțiuni abstracte despre ființa umană normativă, fixată în tipar, împământenite într-o societate sau alta, în diferite perioade ale istoriei. Omul este caracterizat prin diviziune interioară: el simte goliciunea alternativei libidinale, golul ei de semnificație, pe de o parte, dar și suferința amputării eului libidinal prin sublimare a dorinței și pătrundere pe terenul sigur al simbolicului (valori universal acreditate). În această dilemă, Kristeva vede originea întregii istorii occidentale a represiunii, persecuției și intoleranței<sup>2</sup> este soluția: refuzul auto-scindării în una sau alta dintre personalități și experiența trăirii în ambele.

Mariana Bojan speculează asupra aceleiași viziuni a condiției umane: omul este prin trupul său legat de tot restul universului, dar e silit, prin contractul său social, să se supună unei judecăți alienante și generatoare de schizofrenie. Jocul lumii este la modernistul purist Ion Barbu unul dublu, în sensul creațiunii lumii materiale de către demiurg și al creației secunde, „mai pure”, a poetului. La Mariana Bojan, scindarea este între trupul său animal

(„Eram doi câini fericiți/ Înfrățiți cu aroma buimacă și dansul sângelui slobod) și judecata exclusivă sub semnul contractului social (Și totuși când a fost să plătim/ Pentru greșelile noastre/ Ne-au judecat ca pe niște omeni”) - *Jocul*<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Kristeva Julia, *Histoires d'amour*, Paris, Ed. Gallimard, 1985

<sup>2</sup> Graybeal Jean, *Jouissance, Joying in the Truth of Self-Division* în *Body/Text in Julia Kristeva: Religion, Women, and Psychoanalysis*, New York, Ed. David Crownfield, 1992, p 132

<sup>3</sup> Bojan Mariana, *Arta înfocării*, Cluj- Napoca, Ed. Casa Cărții de Știință, 2001, p 103

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

*Spaima* (Fig. 7) amintește puternic de figurile grotești, imbecile dar agresive, din *Desenele negre* ale lui Goya. La Goya, există însă o distincție netă între bieții oameni speriați care fug disperați din calea monștrilor (Fig. 9). La Mariana Bojan, mintea redusă și superstițioasă sau rea, intriga, ipocrizia, bârfa, punerea la stâlpul infamiei, asociate și de Goya cu hâde figuri de bătrâni și figuri animaliere (Fig. 10).

Spaima este sentimentul care amputează eul, îl împiedică să acționeze (idee sugerată de amputarea brațelor). Este spaima de totemurile, tabuurile (a se vedea măștile totemice din fundal) societății, de cleveala mai ales a persoanelor în vârstă, dar această spaimă nu vine de la vreo autoritate în carne și oase ci chiar de la mecanismul explicat de Sigmund Freud în esul *Id, Ego și Super-Ego* al interiorizării convențiilor și interdicțiilor sociale. În *Două femei* (II) vedem din nou că nu este vorba de două trupuri distincte ci de auto-flagelare, de inhibare și represiune a trupului de către o conștiință hipertransigentă.

Cel mai adesea trupul lor este însoțit de un personaj masculin, uneori animalic, care este agent al reprimării personalității femeii sau agent libidinal care nu vede în femeie decât obiect de satisfacție a pornirilor sale joase.

Animalitatea mai poate fi însă și un mod de a dinamita conceptele noastre tradiționale despre umanitate, feminitate, sexualitate etc., șocându-ne pentru a ne trezi din lenea gândirii. Este o poetică a reprezentării care inspiră colajele artistei australiene contemporane Deborah Kelly (Fig. 11), dar pe care Mariana Bojan o ilustrează de decenii.

Femeia alienată de industria modei și consumism a lui Deborah Kelly trădează aceeași anxietate provocată de vecinătatea iraționalului, a instinctualului, ca și figura emblematică a femeii la Mariana Bojan.

**Mit, muzică, ritual.**  
**Abordări din perspectiva literaturii comparate**



Fig. 11: Deborah Kelly: *Ostere Arises (The Ascension of Christ)* (2009).

Dacă arhetipul feminin al lui Sabin Bălașa este o figură stilizată, ezitând între o zeitate irlandeză și o păpușă Barby, în cazul Mariane Bojan putem vorbi de intensități figurative ale unei „fresce compuse”, ca să folosim inspiratul termen al lui Marian Papahagi: pe de o parte, un trup alb asemeni luminii creației, fluid ca și infinita curgere a materiei, lunecos precum șarpele ispitirii, pe de alta proiecții de coșmar ale unei conștiințe vinovate care îl reprimă. Asediat de tabuuri ale sexualității lansate de tradiția Fig.



Fig.12: *Fecioara și Minotaurul II*



Fig. 13: *Pieta II*

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

religioasă sau moralistă, eul feminin vede în partener animalic, dedat alcoolismului și plăcerilor trupești, o ipostază a Încornoratului. Dacă Isus i-a spus mamei sale de pe cruce, „Femeie, iată fiul tău” (In19, 26), arătând către Ioan și dându-i Mariei să înțeleagă că ei îi aparține doar trupul înfășurat sumar peste vintre cu o cârpă roșie, coborât de pe cruce, trupul care merită să fie pedepsit pentru păcatele sale, în vreme ce capul, sediul Intellectului divin se ridică la Tatăl ceresc, ne explicăm sensul picturii Pieta II (Fig. 13). Ca un Crist feminin, femeia își ia asupra ei păcatele unei lungi tradiții misogine sponsorizate de cler, iar Maria Bojan încearcă să o trezească din acest coșmar.

### Femeia maternă. Femeia condamnată la singurătate în doi.

Una dintre temele frecventate des de către autoare, atât în operele epice cât și în cele lirice, este tema singurătății în doi, a înstrăinării de soț și izolării.

Reprezentativă pentru această temă și modalitate de reprezentare a femininului, este povestirea *Femeia în verde*, unde interpretarea auctorială e inserată în discursul narativ.

În *Femeia în verde*, confruntată cu moartea soțului, protagonista se trezește năpădită de ură. O ură față de viața petrecută împreună („singurătate în doi“, cum o definește „supraviețuitoarea“), față de însingurarea și izolarea la care se văzuse întotdeauna condamnată.

Într-o transă abulică, femeia îmbracă o rochie verde, pe care defunctul o detestase, pleacă să-și caute sora, rățăsește prin oraș fără să-i găsească locuința și moare pe o bancă, imaginându-și, în ultimele clipe, că e somată de soț să-l urmeze.

Cu cruzime, păpușarul auctorial divulgă două viziuni contradictorii asupra mariajului celor doi: pe de o parte nefericirea femeii, al cărei adevăr intim rămâne o „necunoscută tragică“, iar pe de alta imaginea unui cuplu aproape perfect,

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

oferită de scurta lamentație a surorii îndoliate: „Știam că n-o să-i supraviețuiască, tare s-au mai iubit“.<sup>1</sup>

Tema centrală a povestirii este singurătatea, având însă două perspective: singurătatea în doi, precedată de ura împotriva soțului defunct pentru că murise înainte ca ea să-și poată „urla” nemulțumirile contabilizate și formulate în cuvinte îngrijite:

După ce îl îngropase, începu ura aceea dureroasă care îi întuneca mintea. Îl ura pentru moartea lui și înnebunea că nu poate să i-o spună. Câteva zeci de ani își contabilizase nemulțumirile, le formulase îngrijit în cuvinte simple ori sofisticate...(…). Dacă ar întreba-o cineva, ar ști ce să răspundă... Dar până acum nu o întrebase nimeni, nimic.”<sup>2</sup>.

Cea de-a doua perspectivă este singurătatea ca pustiire interioară; după moartea soțului, în jurul ei se așează tăcerea, o tăcere în care nu își mai regăsește prietenii, familia, copiii, tot ce îi mai rămâne este rutina zilnică și amintirile frumoase sau mai puțin frumoase:

„Se gândi la ultimele luni din viața fără el, la lumea tăcută care s-a așternut în jurul ei pe nesimțite. Deodată nu-și mai regăsi prietenii, rudele, copiii s-au îndepărtat, vecinii au devenit mai distanți, mai oficiali... Ninge și nu te caută nimeni; e primăvară și nu-ți deschide nimeni ușa. O vrăbiuță se apropie de prag să îți amintească cine știe ce pagină dintr-un trecut nebulos, nu neapărat fericit. Câțiva porumbei îți poposesc pe pervazul bucătăriei, la ore fixe... Ei, da! Ei sunt prezentul fraudulos care îți amintește de hrană, de rutina zilnică.”<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup>Călin Teuțișan, *Cartea de la Bologa*, în „Apostrof”, anul XVII, nr. 11(210), 20 Noiembrie 2007, p 14

<sup>2</sup>Mariana Bojan, *Povestiri Bologheze*, Cluj-Napoca, Ed. Limes, 2007, p 83

<sup>3</sup>*Ibidem*, p 84

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

Rămasă singură într-o pustietate interioară și exterioară, femeia nutrește un sentiment acerb de ură față de cel care o alesese de soție doar pentru a umple un gol din shema lui mentală despre familie. Îl ura pentru că nu o cunoștea și nici nu încerca să o facă, îl ura întrucât căsnicia lor purta marca singurătății în doi; pe el nu-l deranja, ea, însă, suferea.

Suferința ei provenea din faptul că bărbatul o iubea însă nu avea nevoie de ea, îi pretindea doar să existe pentru el și atât. Soția este doar o punte între două lumi: „Schema personalității lui era simplă: casa e pentru somn, restul lumii pentru libertatea individuală, iar nevasta, punct fix (un fel de canton) între cele două.”<sup>1</sup>

Rochia verde reprezintă modalitatea de evadare de sub dominația masculină a soțului, îmbrăcarea ei îi reda femeii sentimentul de libertate.

Finalul povestirii conferă o dublă perspectivă narativă, deoarece această moarte e mai mult alegorică; femeia moare în sensul că reintră în jugul dominației masculine, moment în care nu își mai poate aminti ce dorise să-i spună, ura devenind supunere. Suferința și durerea rămân captive în interiorul ei, în timp ce lumea exterioară percepe moartea ei ca pe o consecință a morții soțului: „Știam că n-o să-i supraviețuiască, tare s-au mai iubit”.

Mariana Bojan atașează acestei povestiri și o lucrare plastică intitulată *Femeia în verde* (Fig. 14). Această pictură reprezintă femeia maternă, păstrând trăsăturile definitorii ale acesteia: părul prins și acoperit, privirea căzută sugerând tristețea, suferința, singurătatea, vășmântul care îi acoperă trupul lăsând la vedere doar tălpile și palmele. Libertatea pe care Femeia în verde o primește doar pentru o clipă este reprezentată în această pictură prin bustul proeminent descoperit vederii de către rochia verde. Senzualitatea femeii e percepută de soțul ei ca un pericol al

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p 86

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

castrării, el preferând-o în ipostaza supunerii arătate stăpânului de un câine și al pasivității sugerate de figura ghemuită, întoarsă asupra-și.

Rochia verde este simbolul femeii ca iubită, motiv pentru care soțul o detestă; rolul soției este bine definit și nu poate trece peste bariera dincolo de care este libertatea oferită de rochia verde.



Fig. 14: *Femeia în verde*

În povestirea *Fata în casă*, naratoarea propune o confruntare între două modalități de reprezentare a feminității: femeia maternă vs. femeia ca iubită.

În povestire, naratoarea prezintă destinul tragic a două fete, rămase singure de la o vârstă fragedă. Personajele feminine sunt Fata și Muta, eroine depersonalizate de către locuitorii satului datorită lipsei unei autorități masculine în viața lor, tatăl lor fiind

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

trecut sub anonim. „O chema Roza, dar în satul ei toată lumea îi spunea Fata; un nume care voia să sublinieze, poate, în felul persistent al țăranilor, anonimatul tatălui ei”<sup>1</sup>. Depersonalizarea fetelor se face prin substituirea numelor cu substantive comune.

Metamorfozarea Rozei din fata muncitoare în femeia ca iubită are loc în momentul în care preoteasa o duce la oraș. Roza devine conștientă de propria sexualitate îngrijindu-și unghiile, părul și refuzând să muncească.

Într-una din zile preoteasa o trimite pe Roza să ducă un sac cu făină fotografului. Acesta este momentul în care se va produce confruntarea dintre cele două tipuri de femeie. Femeia maternă reprezentată de către soția fotografului este mărunțică, harnică, păstrându-si mereu alături fetița.

Cele două femei au un scurt dialog despre grădina bine îngrijită, întrerupt brutal de apariția fotografului, apariție ce îi creează soției sale un sentiment de teamă. Înfățișarea fotografului degajă siguranță: „Contrastul dintre el și soția lui era șocant. Înalt, bine legat, buzat, cu nasul cărnos, despicat la vârf; întreaga lui înfățișare degaja siguranța celui căruia nu i se mai putea lua bucata din mână”<sup>2</sup>.

Momentul în care fotograful o zărește pe Roza este acela în care femeia maternă pierde confruntarea cu femeia ca iubită.

Fotograful o invită pe Roza în pod, iar aceasta îl urmează. Contactul fizic dintre cei doi este resimțit de către soție ca o durere fizică:

„Pământie, retrasă în sine, femeia cea mică se strecură ca o umbră în casă și se întinse pe pat. Stătu multă vreme nemișcată ascultând zgomotele de deasupra ei: bufniturile obiectelor mutate din loc și târșăitul sacului pe podea, conversația celor doi întreruptă de chicotelile ascuțite ale Fetei, logoreea lui dulceagă; putea să-și

---

<sup>1</sup> Mariana Bojan, *Fata în casă*, Cluj-Napoca, Ed. Casa Cărții de Știință, 2003, p. 35

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 37

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

imagineze dansul lubric al corpului, al mâinilor lui, în timp ce Fata tropăia mărunțel pe scândurile uscate... Urmă o liniște îngrijorătoare și iar șoapte și chicoteli și, mai la urmă, mormăitul languros al bărbatului, pe care femeia cea slabă îl uitase de mult și râsul zglobiu de mână năvălăș al tinerei. Zgomotele încetaseră dar cei doi nu mai coborau... Se crispă dureros în perne; părea un mic animal lovit căruia nu-i găsești rana.”<sup>1</sup>.

Roza îi produce însă o suferință și mai mare soției fotografului ca femeie în momentul în care fotograful îi lovește copilul, femeia maternă conștientizează că acela este finalul unui drum în care investise întreaga ei putere și dăruire.

Femeia ca iubită reușește să subjuge femeia maternă, acest lucru datorându-se însă faptului că femeia maternă este femeia care pune copilul, casa și familia mai presus decât împlinirea plăcerilor fizice. Ea însă ia atitudine prompt în fața soțului infidel în momentul în care acesta îi lovește copilul.

În tabloul *Dramă în universul casnic* este reprezentată o scenă asemănătoare celei petrecute în povestirea *Fata în casă*. Este prezentată o confruntare între cele două modalități de reprezentare a femininului: femeia maternă își privește cu durere și suferință soțul îmbrățișându-și amanta.

Mariana Bojan abordează diferit conturarea celor două personaje feminine. Femeia maternă este așezată, îndurerată, în timp ce femeia ca iubită este semeață, conștientă de sexualitatea sa.

---

<sup>1</sup> Mariana Bojan, *Fata în casă*, Cluj-Napoca, Ed. Casa Cărții de Știință, 2003, p. 38

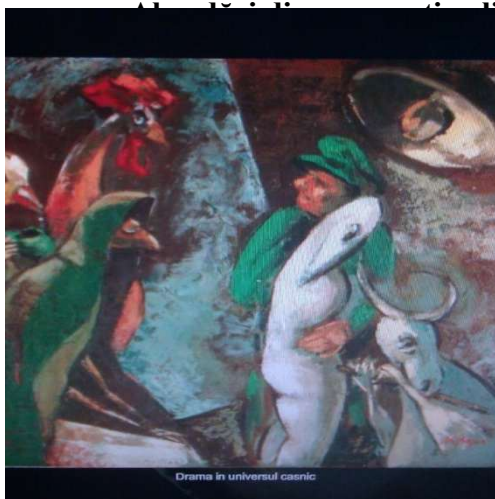


Fig. 15: *Dramă în universul casnic*

### **Femeia ca iubită sau depășirea scindării interioare.**

În povestirea *Roze*, Mariana Bojan creionează personajul femeii ca iubită, sub stereotipul femeii prostituate. Rose este o tânără femeie, folosită și agresată de către peștele său, care însă este îndrăgostită iremediabil de un băiat „cuminte și silitor”.

Naratoarea prezintă, dintr-o perspectivă subiectivă, aspectul deplorabil al lui Rose datorat multiplelor agresii suferite în ultima săptămână, în care refuzase să muncească:

„N-a fost prea greu să aflu ce se întâmplase cu Roze. De fapt, noutăți am aflat în aceeași seară când Roze apărură «La Zina» cu morfologia frumosului ei trup modificată, dar fără nici un complex, sfidându-l periculos pe Alex (alias peștele Sandu, sau invers). Nu fusese «la lucru» toată săptămâna. Pe ochiul stâng purta un monoclu vinețiu închis cu irizări galbene pe margini, iar pe brațe și pe gât, urme de degete de culoarea muștarului, semn că erau mai vechi cu o zi-două și începuseră să se estompeze.”<sup>1</sup>.

<sup>1</sup>Mariana Bojan, *Dansul Câinilor*, Cluj-Napoca, Ed. Casa Cărții de Știință, 2003, p. 82

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

Sub semnul iubirii sincere dintre Roze și tânărul seminarist, naratoarea prezintă această poveste de dragoste într-o totală normalitate, fără a cădea pradă păcatului de a psihanaliza relația celor doi. Dragostea a apărut ca în oricare alt caz, dezvoltându-se cu repeziciune.

Iubirea este ceea care o transformă pe Roze din femeia prostituată în femeia care renunță la tot pentru iubirea sa:

„Roze își părăsi fără nici o explicație peștele, dar și pe oloaga de maică-sa, care depindea în mod direct și irațional de serviciile pupilei sale, având în vedere gradul imperfect de rudenie dintre ele, dar și pensia de urmaș, deloc neglijabilă, a văduvei.”<sup>1</sup>.

Naratoarea creează prin această renunțare la tot a fetei în numele iubirii o contradicție între reala condiție a fetei și afirmația peștelui, conform căreia: „Poți să-ți pui și aripi, tot târfă rămâi. Nici pentru asta nu ești destul de bună.”<sup>2</sup>. Mariana Bojan dezvoltă în acest text tema femeii decăzute care se poate izbăvi prin iubire.

Dintr-o perspectivă subiectivă, neconvențională, Mariana Bojan sugerează că profunzimea și intensitatea iubirii lui Roze proveneau dintr-o iubire împărtășită, în ciuda condiției ei aparte, ori tocmai de aceea.

Putem deci identifica o primă trăsătură a femeii ca iubită la Mariana Bojan, și anume necesitatea acesteia de a iubi și nevoia ei de apartenență la un loc, nevoia de a transcende înspre femeia maternă.

Această trăsătură definitorie pentru femeia ca iubită poate fi identificată și în personajul principal din *Povestea Antîței*. Aceasta este o tânără orfană pentru care suprema realizare ar fi fost un

---

<sup>1</sup>*Ibidem*, p. 84

<sup>2</sup> ??

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

cămin, o cameră care să-i aparțină numai ei. Lipsa mamei din viața Antiței îi provoacă acesteia o suferință profundă și nevoia de apartenență la un loc:

„Antița încercă un sentiment contradictoriu. Visurile ei nu erau cine știe ce: crescuse în orfelinat, iar pentru întemeierea unui cămin (unde să existe măcar o odaie a ei care să-i aparțină) ar fi fost suprema realizare”<sup>1</sup>.

Antița este orfană, iar lipsa autorității materne o văduvește pe aceasta de șansa de a-și descoperi calitățile dobândite sub atenta ei supraveghere. „O mamă atentă i-ar fi detectat fetei și alte însușiri [...] Colegele de salon îi spuneau Antița și aceasta a fost singura moștenire pe care fetița a primit-o vreodată”<sup>2</sup>.

Tema prozei *Povestirea Antiței* este singurătatea fetei orfane care trăiește la mănăstire, și care datorită rutinei și monotoniei ajunge să-și piardă credința.

Odată cu pierderea credinței, Antița pierde și ultimul suport moral care îi conferise un sentiment de respect pentru sine, ea devenind conștientă de soarta de damnat pe care o are și de lipsa sa de noroc. Nu-i rămâne decât să se bucură că reușise să-și pună ceva deoparte pentru iarnă: „O singură dată i-a surâs norocul[...] cazierul ei le dădea tuturor ocazia să-i ofere, cu aerul unei mari bunăvoințe, o retribuție penibilă [...] Fusesse bucuroasă să-și pună ceva deoparte pentru iarnă.”<sup>3</sup>.

### Concluzie: Constante transgenerice ale reprezentării

În concluzie, Mariana Bojan conturează două tipologii de reprezentare a femininului în operele sale, care se poate identifica atât în operele literare cât și în lucrările sale grafice.

---

<sup>1</sup> ?? p. 31

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 33

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 36

## **Mit, muzică, ritual.**

### **Abordări din perspectiva literaturii comparate**

Pe deoparte, există personajele feminine mature, care sunt reprezentantele femeii materne, conturate într-o tentă de maro în operele plastice și trăind o dramă familială, singurătate în doi, tristețe, angoasă.

Iar pe de altă parte, femeia tânără, reprezentarea femeii ca iubită, această reprezentare având mai multe sfere după cum am putut vedea mai sus, atât în ceea ce privește arta plastică cât și operele literare.

Femeia tânără este în căutarea fericirii, singură, deseori maltratată, însă capabilă să renunțe la tot pentru iubirea sa, în momentul în care o găsește.

Această împlinire prin acceptarea destinului biologic, a chorion-ului matriceal al ființei sale, este pentru femeie o confirmare a depășirii alienării femeii din societatea patriarhală, redusă prin perceptive și tabuuri la destinul ființării domestice pentru alții, nu pentru sine. Femeia care nu izbutește să depășească schizoida dedublare și reprimare este menită singurătății, suferinței, destrămării cuplului sau abuzului matrimonial.

Corelarea celor trei limbaje de realizare artistică dă la iveală existența unui element comun, ceea ce nu îndreptățește să îl desemnăm ca fiind cheia către universul ei ficțional: Frica. Poeta încearcă să o exorcizeze în poemul astfel intitulat:

„FRICA

Într-o seară  
A venit la ușa mea Frica  
Mirosea a urină și a scână  
N-avea nimic a face cu Poezia.  
Ne-am privit în ochi  
Ca două curtezane bătrâne...

De n-ar fi fost astfel  
Ar fi bătut pe dinăuntru

În opera lirică, frică este prezentată în antiteză cu creația, instalarea ei având drept efect inhibarea intuiției creatoare. Frica miroase a urină și a scâră contrastând cu sensibilitatea și frumusețea poeziei.

Poeta propune în aceste versuri acceptarea temerilor, deoarece altminteri spaima ne va domina, „Ne-am privit în ochi/ ca două curtezane bătrâne...”<sup>2</sup>. Modalitatea de acceptarea a propriilor spaime este de a privi teama de pe un picior de egalitate. Poeta se forțează să realizeze că sentimentul vine din interior, că o parte din ea este responsabilă pentru el.

În arta plastică, spaima este întruchipată de către Mariana Bojan sub forma unei tinere femei, înconjurată de personaje masculine hidoase (Fig. 7) care o domină atât numeric, dar mai ales psihologic, înconjurând-o din toate părțile. Această situație fără ieșire este asemenea unei întâmplări onirice în care tânăra fată, se confruntă cu cele mai mari temeri ale sale.

Explicația psihanalitică din poezie, suprarrealistă din pictură este completată de registrul moralizator în genul epic, artista demonstrând astfel forța limbajului de a-și crea propria realitate, dar și propria virtuozitate în alegerea mijloacelor de expresie, a mediului de realizare potrivit fiecărei teme și viziuni.

În cazul povestirii *Spaima*, un pui de liliac, intrat noaptea în camera naratoarei, îi provoacă acesteia revelația „frumuseții diavolului” și a fragilității lui. E un prilej pentru o mică parabolă a libertății. „Admit încă o dată că spaima iese din noi pentru a ne elibera de sedimentele monstruoase ale propriei noastre ignoranțe, ori ca avertisment, sau pedeapsă pentru lenea minții”<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup>Mariana Bojan, *Arta înfocării*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2001, p 60

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 103

<sup>3</sup>Idem, *Povestiri Bologheze*, Cluj-Napoca, Ed. Limes, 2007, pp 8-10

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

Deși puiul de liliac care intră în camera sa o înspăimântă, aceasta realizează că spaima este doar un produs al propriei noastre ignoranțe, iar zborul rătăcit al puiului, reprezintă drumul necesar spre maturizare

Această paralelă între opere cu același titlu dar din domenii distincte ale artei relevă coerența unei poetice și a unei viziuni despre condiția umană care sălășluiesc dincolo de suprafața diferențelor dintre limbaje și paliere de reprezentare.

### Bibliografie:

\*\*\* *Dicționarul general al literaturii române*, vol. I, coordonator Ion Coteanu, București, Ed. Univers Enciclopedic, 2004

CISTELECAN, AL, *Poezie și livresc*, București, Ed. Cartea Românească, 1987

PIRU, AL, *Debuturi*, București, Ed. Cartea Românească, 1981

SASU, Aurel, *Dicționarul biografic al literaturii române*, vol. I, Pitești, Ed. Paralela 45, 2006

TEUTIȘAN, Călin, *Cartea de la Bologa*, în „Apostrof”, anul XVII, nr. 11(210), 20 Noiembrie 2007, p 14

DE ROUGEMONT, Denis, *Partea diavolului*, traducere de Mircea Ivănescu, București, Ed. Humanitas, 2006

HARDING, E., *Les Mysteres de la Femme*, traducere de Eveline Mahyere, Ed. Petite Bibliotheque, Paris, 1953

BACHELARD, Gaston, *Apa și visele*, traducere de Irina Mavrodin, București, Ed. Univers, 1942

DURAND, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului*, traducere de Marcel Aderca, București, Ed. Univers enciclopedic, 2000

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix, *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia*, preface by Michel Foucault, Minneapolis University of Minnesota Press, [1972] 2000

KRISTEVA, Julia, *Revolution in Poetic Language*, New York, Columbia University Press, [1974] 1984

BĂDESCU, Ilie, *Cu fața la Bizanț*, Ed. Mica Valahie, București, 1998

BOLDEA, Iulian, *Poezii români postmoderni*, Târgu Mureș, Ed. Ardealul, 2006

BOT, Ioana, *Steana*, Nr. 10-11, 1994

## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

- POP, Ion, *Pagini Transparente*, Cluj-Napoca, Ed Dacia, 1997
- PETRAȘ, Irina, *Cărțile secolului 10*, Cluj-Napoca, Ed. Casa Cărții de Știință, 2003
- PETRAȘ, Irina, *Raftul cu tineri scriitori*, „Apostrof”, anul XVIII nr. 6, 20 Mai 2000 p 10.
- PETRAȘ, Irina, *Oglinda și drumul. Prozatori contemporani*, Contemporanul, nr.45, 12 Octombrie 1999 p 9
- Julius, EVOLA, *Metafizica sexului*, traducere de Sorin Mărcilescu, București, Ed. Humanitas, 1994
- L., ULICI, *Prima Verba*, București, Ed Albatros, 1978
- PAPAHAGI, Marian, *Cumpănă și semn*, București, Ed. Cartea Românească, 1990
- BOJAN, Mariana, *Arta înfocării*, Ed. Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2001
- BOJAN, Mariana, *Dansul Căinilor*, Ed. Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2003
- BOJAN, Mariana, *Epistole din Piața Norilor*, Ed. Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2001
- BOJAN, Mariana, *Expertul și păsările*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1996
- BOJAN, Mariana, *Povestiri Bologheze*, Ed. Limes, Cluj-Napoca, 2007
- BOJAN, Mariana, *Phantasticonul și alte poeme*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1987
- BOJAN, Mariana, *Ultima noapte a Șeherezadei*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1993
- POANTĂ, Petru, *Dicționar de poeți*, Cluj- Napoca, Clujul Contemporan, 1998

[www.ftr.ro](http://www.ftr.ro)

<http://revisteaua.ro/old/core/arhiva.html>

[http://www.viataromaneasca.eu/arhiva/63\\_viata-romaneasca-11-12-2009/10\\_cronica-literara/512\\_multiplul-marianei-bojan.html](http://www.viataromaneasca.eu/arhiva/63_viata-romaneasca-11-12-2009/10_cronica-literara/512_multiplul-marianei-bojan.html)

~~~~~

Ioana Maria PAȘCA: Doctorandă a Universității „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia; lucrarea de doctorat: *Reprezentări ale feminității în poezia*

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

și arta echinoxistă. Licențiată UBB Cluj-Napoca, Facultatea de Litere; absolventă a Masteratului de Istoria Ideilor-Istoria Imaginilor, literatură comparată, în cadrul UBB Cluj-Napoca, Facultatea de Litere, cu lucrarea *Reprezentarea femininului în opera Marianeî Bojan.*