

EROINA – PROTOTIP AL CREAȚIEI DE ARTĂ ȘI AL LITERATURII

Irina-Cătălina VRÂNCEANU¹

irina.vranceanu@yahoo.com

ABSTRACT: This articles has in center the feminine protagonist both in popular literature and literary creations. The heroine of *Meșterul Manole* can be viewed as a cinematographical projection, having its roots in the popular ballad. The heroine cannot be defined from a single perspective (the sacrifice, the play or the giving); her determination is the fact that it is a character, which some may ignore, but having an axiological reference effect in contemporary value systems. The idea of theatre in theatre is not visible, being only suggested, the character – Mira – does not accept any travesty.

KEYWORDS: image, sacrifice, myth, motif, literature, Lucian Blaga

Semne și semnificații ale zidirii

1.1. După Petru Caraman², versiunea arhaică a baladei *Meșterul Manole* se numea *Colinda zidarilor*, în acest fel ne referim în partea teoretică la *Semne și semnificații ale zidirii*, cu trimiteri către construcție, nu doar spre *Meșterul Manole*³, cu insistență pe câteva structuri ale mitului *zidirii*. Mulți creatori au purces de la acest motiv etnologic al jertfei necesare pentru a oferi rezistența în timp construcției umane, față de construcția divină⁴.

1 Profesor de Limba și literatura română la Școala Gimnazială „Mihai Drăgan” Bacău

2 Petre Caraman, *Substratul mitologic al sărbătorilor de iarnă la români*, Iași, 1931.

3 Între sentimentul de purificare, suferință și sacrificiu apare o legătură vizibilă precum în legenda *Meșterului Manole*, unde pura Ana și copilul, simbol ecumenic al începuturilor, era adusă drept jertfită pentru a regenera forța clădirii. La temelia oricărei construcții rămâne, emblematic, o ofrandă care preia absolutul prin condiția propriei distrugerii, după cum pâinea și vinul sacru sunt simbolul *numenului* divin, care moare inițiativ pentru a putea renaște.

4 Nu puțini sunt aceia care s-au încumetat să își asume o grea responsabilitate culturală prin transfigurarea acestei „mărimi constante” a mitologiei naționale: V. A. Urechia, Mihail Pascaly, Carmen Sylva, Emanuel Antonescu, N. Davidescu, Nicolae Iorga, Adrian Maniu, Victor Eftimiu, Gheorghe Maior, Lucian Blaga, Octavian Goga, Ion Luca, Victor Papilian, Vasile Voiculescu, Coca Farago, Dan Botta, Adrian Vereea, Darie Magheru, Laurențiu Fulga, Horia Lovinescu, Valeriu Anania, Constantin Cuza, Paul Everac, Paul Anghel, Marin Sorescu sunt doar câteva nume ale unor dramaturgi care au pornit de la eposul și etosul *Legendei Mănăstirii Argeșului*. Apud: <http://www.prosaeculum.ro/arhiva/27-28/art18l.bagiou.pdf>

Creația semnifică sfârșitul haosului și invenția sugerează intrarea unei noi ordini, instaurarea unei noi energii⁵, prin metamorfoză a energiei transcendente a zeului, cu diferite nume⁶, în formele mundane ale creației: spirala insuflată de creator, spirala pătrată, care semnifică această energie acționând în sânul universului, pătratul construcției cu cele patru puncte cardinale, cu elemente sacre și elemente continuee în lumea creată, de calea constructorului⁷.

În cadrul imaginarului⁸ multor popoare, elementul construcției⁹ se înfățișează drept însuși simbolul manifestării universale; orice construcție înnoiește

5 În confruntarea reciprocă dintre *spațiul, timpul și cauzalitatea sacră* și aceleași elemente sub forma lor comună, profană, există mai multe straturi, deseori suprapuse. Sentimentul *misterului*, efortul de-a înțelege neînțelesul, devine modul direct de-a înțelege lucrurile din jurul omului. Forțele, pe care astăzi le numim supranaturale, intrau, deseori, în ordinea lucrurilor și intervenția atribuită zeilor crea surpriză (*farmata, mirabilia, miracula*).

6 Sacrificiul creștin este un simbol al procesului de individualizare, eul se sacrifică pe sine, conștient, sub semnul unei totalități. În cadrul simbolic al sacrificiului apar alchimia, visele, liturghia creștină, cel ce sacrifică este sacrificator și sacrificat. Actul sacrificial este un sacrificiu de sine, eul conștient nu este o conștiință morală colectivă, nu este opinie publică sau un cod moral, este o întâmplare oferită de către Destin, sub mandatul căreia Sinele inconștient, își face intrarea în lumea Eului conștient. Sinele este părintele sacrificator, iar Eul este fiul sacrificat. În expresie testamentară este bătrânul Avraam, Sinele pregătit să-și sacrifice fiul, Eul, simțind răceala cuțitului.

7 Gh. Ciompec, *Motivul creației în literatura română*, Editura Minerva, 1979, pp. 278

8 *Apud*: Lucian Boia, *Pentru o istorie a imaginarului*, traducere din franceză de Tatiana Mochi, Editura Humanitas, București, 2000. *Imaginar*, ca adjectiv arată ce există numai în *imaginație*; închipuit, fictiv, ireal; substantivat trimite la un domeniu al imaginației; din fr. *imaginaire*, lat. *imaginarius*. Filozofic, IMAGINARUL reprezintă zona de *halo* a oricărui OM: 1. *imaginea* este activarea fragmentară a unui imaginar; *imăginea* este o reflectare de tip senzorial a unui obiect în mintea omenească sub forma unor senzații, percepții sau reprezentări; reprezentare vizuală sau auditivă; (concretă) obiect perceput prin simțuri; reproducerea unui obiect obținută cu ajutorul unui sistem optic; reprezentare plastică a înfățișării unei ființe, a unui lucru, a unei scene din viață, a unui tablou din natură etc., obținută prin desen, pictură, sculptură etc. reprezentare artistică a realității prin sunete, cuvinte, culori etc., în muzică, în literatură, în arte plastice etc. figură obținută prin unirea punctelor în care se întâlnesc razele de lumină sau prelungirile lor reflectate sau refractate din lat. *imago, -inis*, cu sensuri după fr. *image*. 2. *reveria* este activarea spontană, preferențială, a unui imaginar deschis spre SINE și spre LUME; 3. asociațiile *imaginative* spontane sunt fenomene locale sau nodale rezultate din activarea sistemului *imaginar*; 4. *imaginația* reproductivă sau reconstititivă presupune deschiderea convergentă a potențialului imaginar asupra unui fapt absent sau *simbol*; 5. *imaginația* creatoare trans-greșează celelalte forme anterioare, dar se individualizează prin activarea amplă și divergentă a sistemului *imaginar*, ca o deschidere spre SINE și spre LUME sub semnul intenționalității, finalizându-se în sistem.

9 *Apud*: *Dicționar de etnologie și antropologie*, volum coordonat de Pierre Bonte și Michel

opera creației, reprezintă un mod de relație între cer și pământ, o coordonare care răspunde planului universal de a extinde la dimensiuni universale realizarea spirituală a individului. Orice realizare individuală depinde fie de cultul Zeului-Tată-Cer, fie de dominantă feminină, Zeița-Mamă-Pământ.¹⁰ Mișcarea se propagă de la centru la periferie, de la superior la inferior. Progresia ei poate fi figurată tot atât de bine în sens vertical ca și în sens orizontal¹¹.

Fiind o forță a creației, având drept suport realitatea, imaginarul își construiește o lume plină de nenumărate posibilități și libertăți, lume care se dovedește în final o întregire, o completare a realului, făcându-l mai accesibil și mai ușor de asimilat. Imaginarul devine astfel „o putere minunată fără de care nimic nu s-ar putea explica”¹².

Izard, traducere de Smaranda Vultur, Radu Răutu (coordonatori), Editura Polirom, Iași, 1999.

10 *Apud*: Andrei Oișteanu, *Mythos&Logos. Studii și eseuri de antologie culturală*, ediția a II-a, Nemira, 1998, p. 7.

11 Aceasta este varianta baladei culeasă de Ion Taloș, structura pare mai apropiată decât varianta lui V. Alecsandri, dar sigur, punctul de plecare pentru piesa lui L. Blaga îl reprezintă balada lui V. Alecsandri: „Cei nouă zidari, / Nouă meșteri mari / Ei se socotea, / Ca ei să mi-ș facă / Zid de mănăstire / Să nu fie-n lume. / Zăua zăduia, / Noaptea se surpa. / Ei se socotea, / Jurământ punea / Ca ei să nu spuie / La neveste-acasă / Și care va merge / Meșterul Manole / Luni de dimineață / Cu prânzu-nainte... / În zăd s-o zăduiască. / Opt necredincioși... / Credinț-o călcatu, / Credință n-avea / Și ei le spunea, / Ele nu venea. / Manole, Manole, / Meșteru Manole, / El credința-și ține / Că el că nu-i spune / La nevastă-acasă. / Luni de dimineață / Ea mi se scula, / Pruncu și-l scâlda, / Prânzu și-l făcea, / La bărbat pleca. / El când o vedea, / Din gură grăia: / De-ar da Dumnezeu / Rugu să-i răsaie, / Pe ea să mi-o ncurce, / Mâncarea s-o verse, / Doar vremea va trece. / Rugu-i răsărea, / Ea mi-l d-colea, / Măi tare venea. / El când mi-o vedea, / Cu mâna-i făcea / 'Ndărăpt să se-ntoarcă. / Ea, când îl vedea / Mai tare venea, / La el ajungea, / Mâncarea punea. / Zădarii mi-o lua / Și-n zăd mi-o punea. / Nimic nu-i vorgea, / Num-o zăduia, / Zăd pân-la genunchi. / Ea din grai grăia: / – Voi nouă zidari, / Nouă meșteri mari, / Doar voi nu glumiți / De mă zăduiți / Zăd pân-la genunchi? / Nimic nu-i zicea, / Num-o zăduia, / Zăd până la brâu, / Ea iar din grai grăia: / Manole, Manole, / Meștere Manole, / Dar voi nu glumiți / De mă zăduiți / Zăd până la brâu, / Că zădu mă strânge, / Țățișoara-m' curge / Și copilu-m' plânge. / Nimic nu-i zicea, / Num-o zăduia / Zăd până la țate. / Ea iar din grai grăia: / – Manole, Manole, / Meștere Manole, / Ție nu ți-i milă / De a ta soție? / Că zădu mă strânge, / Țățișoara-m' curge / Și copilu-m' plânge. / Nimic nu-i zicea / Num-o zăduia / Zăd până la gātu. / Ea iar din grai grăia: / – Manole, Manole, / Meștere Manole, / Ție nu ți-i milă / De a ta soție? / Văd că nu glumiți / De mă zăduiți. / Zăd până la gātu, / Că zădu mă strânge, / Țățișoara-m' curge / Și pruncușoru-m' plânge. / Da'voi să-mi lăsați / Loc leagănului / La căpu zădului, / Vântu când o bate / Ni l-o legăna / Și când îmi va ninge / Pruncu mi l-o unge / Și când o ploua / Pruncu-l va scâlda. / Lui cu mama lui, / Lui cu mama lui!”

12 Roger Caillois, *Abordări ale imaginarului*, traducere din limba franceză de Nicolae Baltă, Editura Nemira, București, 2001, p. 24.

Aici ar trebui menționată o idee a spuraviețuirii unor fragmente din vechea mitologie indo-europeană de sorginte feminină în vechile tradiții referitoare la ritualurile nașterii și morții în culturile fertilității pământului¹³.

1.2. În acest fel, orice tip de construcție, manifestat printr-un sistem de ordine, reprezintă un spațiu de manifestare al divinității¹⁴, într-un scenariu invariant de întemeiere prin jertfă¹⁵, sacrificiu; imagine perpetuată în legendele românești și, în special, în legenda Meșterului Manole¹⁶, prelucrată în 1927 de L. Blaga în manieră expresionistă¹⁷.

Analizele efectuate despre aceste mituri au fost multiple și deosebit de interesante, aici facem apel la aceste semne și semnificații ale

13 Marija Gimbutas, *Civilizație și cultură. Vestigii preistorice în sud-estul european*, traducere de Sorin Paliga, prefața și note de Radu Florescu, Editura Meridian, București, 1989, p. 76.

14 Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, Editura Artemis, București, 1994, vol. 1–3.

15 *Apud*: Mircea Eliade, *Sacru și profanul*, traducere de Brândușa Prelipceanu, Editura Humanitas, București, 1998, pp. 16–21. Ofrandele alimentare vegetale sunt legate și de ceea ce Mircea Eliade numea «*primul gest uman*», uciderea, contactul, comuniunea, sacrificiul fiind vizibile și în sacrificiul-dar, încadrat sensului formulei latine a dreptului contractual, *do ut des*. Formele actului sacrificial sunt, însă, și sângeroase, având un rol deosebit victima, medierea. Sacrificiul este un semn care transmite, prin imagini, un mesaj puterilor divine și strămoșilor situați în lumea cealaltă, victima sau substituttele ei având rolul de a fi vehiculul comunicării, victima fiind o expresie, pe care societatea îl încarcă cu un mesaj. Pregătirea Anei ca jertfă a iubirii casnice și a hărniciei cere trecerea probei apei, a vântului, puse sub semnul necesarei construcții a unui spațiu arhitectonic. Demiurgul poate să creeze oameni, oamenii nu pot alcătui artistic original, decât dacă renunță la ființa lor, transpusă în viitor prin copil și familie. Artistul poate deveni creator doar atunci când aduce jertfă propriul său viitor uman. Fascinația iluziei ține de o substituție mereu cerută.

16 Ion Taloș, *Meșterul Manole. Contribuție la studiul unei teme de folclor european*, vol. I, București, Minerva, 1973; vol. II, București, Grai și Suflet – Cultura Națională, 1997; *Idem*, *Gândirea magico-religioasă la români. (P. Caraman, A. Fochi, L. Blaga, M. Eliade)*. Dicționar, București, Editura Enciclopedică, 2001.

17 Curentul literar *expresionism*, spre deosebire de impresionism (pune accent pe senzație), insistă pe trăiri absolute, pe tensiuni, contradicții, neliniște spaimă, revoltă și structură dramatică subiectivă și revoltată. Se exagerează nefirescul, brutalul, expresia țipată, mai întâi în pictura germană. În muzică: *Noua școală vieneză* – Arnold Schönberg, Alban Berg și Anton Webern pune accent pe schema narativă dramatică și pe receptorii, care sun pe primul plan., http://www.calificativ.ro/index.php?module=cautare_header&cuvinte_cautare=expresionism

zidirii¹⁸, care au fost prelucrate în textele literare, ca parte a unui ritual inițiativ¹⁹.

Sunt multe mituri universale care includ fenomenul sacrificial: mitul lui *Orfeu*, *Prometeu*, *Pygmalion*, trimiteri către miturile fundamentale ale culturii românești (al etnogenezei, al iubirii, al construcției, al morții), mituri specifice românești²⁰ au fost sorgintea unor texte literare speciale, mitul preluând jertfa ca *axis mundi*, cât și ca totalitatea cosmică. Este o vocație a spiritualității românești de a se reînnoi prin jertfă, prin exersarea tenace a reînțoarcerii perpetue la izvoarele originare și inepuizabile ale mitului. Se poate observa trecerea de la etnologie către o cunoaștere adevărată prin acceptarea jertfei umane. Semnele lumii exterioare se constituie în sensuri, în simboluri pe care intelectul și le însușește sub formă de imagini. Reprezentarea simbolică a unei imagini devine revelarea unei epifanii”, adică apariție, prin și în semnificant, a indicibilului.”²¹

Aceste structuri există și astăzi în elemente etnografice²² și Ion Taloș le enumeră: stabilirea locului se face cu:

- ajutorul unui par;
- pe locul unde cade securea ciocanul, arcul etc.;

18 Schimbarea în semantica sacrificială se vedește în balada *Meșterului Manole*, unde substratul inițial era jertfa umană, în context modern, semnul jertfei este umbra unui om sau a unui animal, intrarea în timpul sărbătoresc calendaristic sau în ritualurile de trecere și acelea ale muncii, cumulul de simboluri sacrificiale fiind transferat asupra animalelor, asupra culorii roșii și asupra unor ființe în context simbolic (*deochiul este contracarat printr-un obiect de culoare roșie*). În antropologia europeană, *sacrificiul-dar* apare explicat prin teorii animiste, apoi acestea sunt multate pe caracterul comercial de troc cu Divinitatea, în totemism, animalul devorat fiind o prefigurare a zeului sacrificat, el echivalează în mod simbolic victima cu divinitatea, cu totemul, fiind o alianță prin sângele victimei, prin prânz. Carnea rezultată din sacrificarea unor animale are o parte din însușirile zeului, după cum grâul este un corp al zeului, sucugurelui este sângele zeului. Țapul ispășitor, *pharmacos*, murind, preia păcatele colectivității. Mircea Eliade pleacă de la ideea că viața nu se poate naște decât prin moarte violentă și descifrează mitul creației plantelor și a animalelor în sacrificiul unei zeițe telurice. Jertfa necesară pare a fi ascunsă nu doar de un ritual inițiativ, ci și de unul ludic, ca în balada *Meșterului Manole*.

19 Romulus Vulcănescu, *Mitologia romană*, Editura Academiei, București, 1987, p. 509.

20 Apud G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, Editura Minerva, București, 1982.

21 Gilbert Durand, *Aventurile imaginii*, traducere de M. Constantinescu & A. Bobocea, Editura Nemira, București, 1999, p. 37.

22 Mihai Pop, *Obiceiuri tradiționale românești*, Institutul de cercetări etnografice și dialectologice, București, 1976, p. 52.

- unde se oprește copacul aruncat de apă;
- pe locul unde este găsit un crucifix;
- pe locul unde cade zăpada în dricul verii;
- pe locul unde este găsită o icoană sau o statuie;
- pe locul unde se așează păsări, corbi;
- pe locul unde staționează vaci, boi și mânji;
- pe vechi ruine;
- pe locuri știute numai de crescători de vite;
- unde este mutat în mod miraculos materialul adunat pentru construcție,
- unde indică un glas misterios.

Jertfa este aici, ființa cea mai iubită, cea mai curată aceea care poate crea un alt om, dar care devine Mama clădirii. Mitul Meșterului Manole a transferat în imaginarul artistului starea și sensul actului sacrificial, artistul creându-și propriile coordonate estetice pe revelarea mitologică în arta dramatică. Romanul *Luntrea lui Charon* pare o altă variantă a mitului.²³

1.3. Un ritual de *inițiere* include un proces prin care, cei ce se află la cel mai înalt nivel al ierarhiei îl supun pe cel ce urmează a fi inițiat unui șir de *probe*, ce trebuiesc depășite, pentru ca în final acesta să reușească să intre în posesia secretelor rezervate până acum doar celor care l-au condus prin acest proces. În cadrul ritualului magic, *inițierea* este considerată cauza unui proces de schimbare fundamental. Persoana care conduce *inițierea*, inițiatorul, bucurându-se de o anumită putere, o transferă persoanei care urmează a fi inițiată. Aici clădirea / zidirea devine o ființă feminină, biserca altar al feminității transformate prin jertfă în ființă.

În consecință, conceptul de *inițiere* este foarte asemănător celui de succesiune apostolică. Procesul de *inițiere* este adesea corelat unei morți și învieri simultane, deoarece un început cuprinde atât sfârșitul unei existențe la un anumit nivel, cât și începutul ascensiunii către nivelul următor. A crea devine un proces inițiativ similar construcției, similar unei realții de visare.

Toate acestea se constituie în final într-o adevărată artă cunoscută doar de câțiva inițiați, un context mental dominat de spiritual și fantastic punând mult mai ușor în evidență legăturile dintre omenesc și divin,

²³ Lucian Blaga, *Luntrea lui Caron – roman*, ediție îngrijită și stabilire text: Dorli Blaga și Mircea Vasilescu, notă asupra ediției Dorli Blaga, postfață Mircea Vasilescu, Editura Humanitas, București, 1990, p. 218.

dintre inferior și superior, dintre microcosmos și macrocosmos. Până acum nu a fost analizată relația dintre aforism și dramaturgia lui Blaga, cu toate că relația poezie aforisme a fost punctul de interpretare al lui Eugen Lovinescu, gândirea mitică a fost interpretată de C. Fântâneru și motivele au fost interpretate de către Ion Pop. Palingenezia valorilor îi aparține lui E. Todoran, prieten cu Lucian Blaga, iar escalele anamorfortice, de transformare a mitului în creația fascinantă a lumii diplomației e comentată de Const. I. Turcu. *Luntrea lui Charon* prezintă două personaje cu ocupații diferite, filosof și scriitor, și cu nume diferite, care, la maturitate, percep lumea prin prisma metafizică, observă semnele veacului nou și continuă visările despre cenușa alchimică altfel decât Meșterul Manole.

1.4. Prin cele trei dimensiuni – cosmică, onirică și poetică – simbolul devine reprezentant al ființei umane creatoare. Descifrarea simbolurilor într-o creație artistică trimite în mod obligatoriu la înțelegerea, respectiv reinstalarea unui sens, virtutea esențială a simbolului fiind aceea de a asigura în sânul misterului personal prezența însăși a transcendenței, care vin să întărească ipoteza inițierii în scenariile anotimpurilor și ale sărbătorilor:

Trecerea de la un anotimp la altul, de la o vârstă la alta, era socotită de popoarele vechi ca un moment critic, era asemănată cu *trecerea de la moarte la viață*. Crăciunul, de fapt, înlocuiește anticele sărbători greco-romane, saturnaliile, sărbătorile Soarelui divinizat. În scenariul mitico-ritual al înnoirii periodice a anotimpului, a lumii, se includea și *inițierea tinerilor băieți*. În același scenariu magico-ritual se includea și *violența sacră, ca practică magică de întemeiere*. În riturile de trecere²⁴ (*les rites de passage*), violența sacră marca *ruptura dintre vechi și nou*, astfel de practici violente, cu caracter sacru, se întâlnesc la performarea unor colinde, dar aceste practici stau la baza artei ca joc al vieții și al morții succesive²⁵. În același mod se poate accepta că orice creație artistică, sub forma jertfei personale și a inspirației de sorginte sacră (*herofanie / minunare și cratofanie / spaimă*) creează opera de artă²⁶.

24 Arnold van Gennep, *Riturile de trecere*, traducere de Lucia Berdan și Nora Vasilescu, Studiu introductiv de Nicolae Constantinescu, Postfață de Lucia Berdan, Iași, Polirom, 1996.

25 Henri Delacroix, în *Psihologia artei*, traducere de V. Ivanovici & V. Mazilescu, Meridiane, București, 1983.

26 Gilbert, Durand, *Aventura imaginii. Imaginația simbolică*, trad. M. Constantinescu & A. Bobocea, Nemira, București, 1999.

Așa se explică subtitlurile dramei lui L. Blaga. Condiția fundamentală a existenței imaginarului este oferită de libertate, doar sub auspiciile ei fiindă umană putându-se manifesta în puterea ei creatoare. Artistul este printre inițiatorii în logica imaginarului, iar lumea creată de acesta reprezintă în esență o invitație la redescoperirea logosului divin reflectat în logosul uman. Sensul sacrificiului este radical schimbat de morala creștină, care îl proiectează spre creația binelui absolut, a creației artistice, sacrificiul devenind un simbol al unui germene nemuritor tocmai prin cultivarea harului, a datului pozitiv al fiecăruia. Sacrificiul este pentru om un destin atât individual cât social și istoric, ne amintim ca sacrificiul arhaic, ca act antropologic fundamental, era violent, precum arta necesita un sacrificiu profund, profund în profunzime.

1.5. Mitul creației la L. Blaga²⁷ depinde de versiunea folclorică a mitului jertfei, și apoi a legendelor, colindelor sau baladelor legate de acest mit, cu răspândirea lor europeană, a relevat faptul că posedăm, ca popor, unele dintre cele mai elaborate și mai valoroase din perspectivă artistică variante ale baladei meșterului făuritor de frumos din Balcani²⁸.

Cine construiește azi și care sunt rezultatele unui joc, poate fi adoptat ca întrebări despre:

27 Din 1919, aproape an de an, Blaga își va controla existența prin volume literare: versuri (*Pașii profetului*, 1921, *În marea trecere*, 1924, *Lauda somnului*, 1929, *La cumpăna apelor*, 1933, *La curțile de doruri*, 1938, *Nebănuitele trepte*, 1943), piese de teatru (*Zamolxe*, 1921, *Tulburarea apelor*, 1923, *Daria, Fapta, Înviere*, 1925, *Meșterul Manole*, 1927, *Cruciada copiilor*, 1930, Avram Iancu, *Cruciada copiilor*, 1930) și eseuri de filozofia culturii (*Cultură și cunoștință*, 1922, *Fenomenul original*, 1925, *Ferestre colorate*, 1926, *Daimonion*, 1930, *Trilogia cunoașterii*, 1931–1934, *Trilogia culturii*, *Trilogia valorilor*, 1939–1943). În 1945, publică o altă culegere de aforisme, *Discobolul*. Activitatea sa până în 1945 începe cu aforisme și se termină cu ele, întrucât colaborarea de după această dată este istorică (*Gândirea românească în Transilvania în secolul al XVIII-lea*, *Despre conștiința filozofică*, 1947, *Aspecte antropologice*, 1948) și de traducător (Goethe, *Faust*, 1955; *Din lirica universală*; Lessing, *Opere*, 1958).

După ce a pierit, lui Lucian Blaga i s-au publicat versurile de maturitate, sub titlul *Mirabila sămânță*, *Vară de noiembrie*, *Stihuitorul alte poezii*, reluate în alte ediții cu alte aranjări (*Cântecul focului*, *Corăbii cu cenușă*, *Ce aude unicornul*).

În timpul vieții, L. Blaga a lucrat în diplomație (la Varșovia, 1926; Praga, 1927; Berna, 1928, 1932, 1937–1938; Viena, 1932–1937; Ministru plenipotențiar la Lisabona, 1938–1939) a fost ales membru al Academiei Române (discursul de recepție, *Elogiu satului românesc*, 1937), a fost profesor de filozofia culturii la Universitatea din Cluj, (1939–1948) și cercetător la Institutul de istorie și filozofie din Cluj, (1949–1953).

28 *Meșterul Manole*, antologie de studii, coordonate de Maria Cordoveanu, Editura Eminescu, București, 1980.

- locul potrivit pentru construcție;
- visul zidarului Șef;
- jertfa zidirii: soția, copilul, creatorul;
- beneficiarii, zidarii și mulțimea din diferite timpuri.

Chiar dacă majoritatea etnologilor consideră variantele subcarpatice ale baladei în discuție ca fiind de dată mai recentă decât cele grecești sau macedo-române, cultura noastră populară a ridicat acest mit la rangul de mit estetic, punând motivul creației în legătură cu zidirea unui lăcaș de cult și făcând din marele meșter un erou tragic²⁹.

Lucian Blaga este un scriitor cu o biografie specială, arătată în două lucrări publicate postum, *Hronicul și cântecul vîrștelor* și o carte al cărei titlu a fost stabilit de editor, *Luntrea lui Caron*, ambele sugerând o spaimă de alteritate, și se pare că el ține locul surorii decedate, pentru Mama sa, care are dorința de a-și numi copiii cu inițiala L. Aceasta este spaima de alteritate, care-l determină să se căsătorească devreme și să caute un spațiu alinător în geografia mioritică, adică aceea a Mumelor, legendelor³⁰. Ne-am propus aici să citim altfel acest text dramatic, cu o viziune nouă, aceea a relației fiecărui personaj cu alteritatea colectivă, a statutului social, politic, al relației cu un celălalt ascuns sub forma visului, drept o încercare de explicare a deosebirii acestui text față de alte reluări ale scenariului mitic la Lucian Blaga, maestrul concentrează într-o imagine simplă, la prima vedere, potențialitatea unui întreg univers deodată cu Ziditorul său. Artistul caută să „înghesuie lumea-ntr-un semn”.

Gestul fondator al analizei discursului dramatic la Lucian Blaga a început odată cu teoria limbajului ca o enunțare interdisciplinară.

Discursul dramatic reprezintă o construcție colectivă și participanții au roluri și raporturi care depind de conținutul mesajelor,³¹ interacțiunea stabilește spații de joncțiune, înlocuirea spațiilor atomiste individuale cu dezbateri autentice, cu o retorizare a lingvisticii prin identificarea modalităților discursive de enunțare a opiniei, de schematizare a situațiilor și axiologizare a calificărilor.

²⁹ Dan Horia Mazilu, *Noi despre ceilalți. Fals tratat de imagologie*, Polirom, Iași, 1999, p. 167.

³⁰ Cf. Jean Baudrillard, Marc Guillaume, *Figuri ale alterității*, Traducere de Ciprian Mihali, Editura Paralela 45, Pitești, 2002.

³¹ Daniela Roventța-Frumușani, *Analiza discursului. Ipoteze și ipostaze*, Editura Tritonic, București, 2005, p. 8.

Societatea postmodernă conciliază centrul și periferiile (etnice, sociale, religioase), totalitatea enunțurilor unei societăți, sesizată în multitudinea de genuri, devine obiect de studiu³² general, aici se referă la cazul particular al unui scriitor și filozof. În acest fel, caracterul empiric, bazat pe eșantioane de conversație autentică, caracterul interactiv, contextual investighează actele de limbaj, cu sorginte antropologică și sociologică, cu abordare de deschidere interdisciplinară.

Oamenii și momentele lor se organizează teatral la nivelul interpretării discursurilor și la utilizarea limbajului în scopuri sociale cu centrare asupra afectivității, expresivității și inter-locuției ca:

- articulare, producere și interpretare a cunoașterii;
- reperare a mărcilor narrative, argumentative și ale enunțării;
- investigarea situațiilor de comunicare;
- studiul interacțiunilor verbale, căci limba impune un anumit

comportament.

Adică există o focalizare de tip discurs, unul pragmatic (dezbateri politice, știri, consultație medicală), social (spital, cafenea, sală de așteptare) ori unul discursiv (științific).

Limbajul la L. Blaga³³ trece de la o oglindă a minții cu o competență universală către o practică socială cu multiple coduri și sub-coduri de tip simbolic, dramatic. Un reper al actelor de limbaj de tip dramatic (*acțiune, intenție, convenție, depind de context*) ar fi acela care posedă secvențe de comunicare referitoare la forța și dimensiunea actului (*cerere, ordin, rugă-minte, promisiune, sfat, avertisment*), ori elemente legate de influența asupra auditorului (*bucură, mâhnește, lasă indiferent*):

- teritoriilor eului și ale apărării acestora;

32 Dominique Maingueneau, *L'analyse du discours. Introduction au lectures d'archives*. Paris, Hachette, 1991,

33 Baza gândirii dramatice pare la L. Blaga raportată la metaforă. Metafora ca temelie a gândirii orfice trebuie raportată și la ideea de prefacere continuă. Nu există decât permanență și ceea ce este seducător e tocmai curgerea, fluiditatea, în plan invizibil lucrurile sunt alcătuite din numere, iar în planul vizibil, inteligibil, ideea de număr legată de adevăr e tradusă în metaforă. Aceste imagini devin la autor de două tipuri: plasticizante, adică traductibile și revelatorii, adică mistice. Sufletul lumii poate să fie acționat de aceste metafore, după cum ceea ce dă viață corpului este sufletul lui, iar ceea ce face posibilă existența întregă a totului este sufletul, întrucât fiecare lucru își are propriul suflet (Platon, *Fedru*, 245c, *Timaios*, 30c). Aceste metafore anunță două tipuri de înțelegere filozofică: una directă, cunoaștere paradisiacă, alta prin negație, prin cunoaștere mistică, cunoaștere luciferică.

- cu inserarea unui sistem de relații și interacționări, fie psihologice și psihiatrice (tăcerea), sciziunea ca actor și spectator, discursuri (verbal, para-verbal, gestual, postural);

- cu un conținut și o relație (agresivă sau nu);

- cu relații simetrice și complementare (superior / inferior, directivitate / obediență);

- comunicarea este ireversibilă (aceiași element difuzat în alt timp sau în alt sistem comunicațional devine altul);

- comunicarea este digitală (semne verbale) și analogică (semne non-verbale).

Evenimentele sunt compuse din:

- cadrul fizic, spațiul și timpul, și psihologic diferit;

- participanți sau nu la conversație;

- cu un rezultat (empatie, rezultat);

- cu diferiți constituenți, teme și conotația globală;

- tonul (glumă sau serios);

- canalul de comunicare;

- normele (intervenții, întreruperi);

- genul (conversație personalizată).

Indexarea (secvențe de replici înțelese în context) și reflexivitate (tăcere, *TAC!*, *nu discut, nu vorbesc, clatin, nu pârăsc!*), describilitate (femei / bărbat).

Abordarea filozofică poate fi *in vivo* sau *in vitro* / *pragmatică*, studiul limbajului în context cu referire:

- la situația de comunicare (enuțător, enunțiat, situația de comunicare);

- tipologia actelor de vorbire și a efectelor acestora, *cazuri particulare*.

Concluzii

Punctul de plecare în imaginea personajului feminin, eroina din *Meșterul Manole* ar sugera că viziunea autorului este cinematografică, de aceea am folosit adesea termenul scenariu, o viziune cu tente arhaice, de teatru antic, cu personaje tip și cu reverberații muzicale și imnice sugerând un teatru medieval, pro-fanic, în fața unui templu.

Ca element de substituție al trecerii de la spectacolele cu mișcări multiple, apare aici un spectacol de tip antic, realizat cu replici recitate / melodioase, ca un imn pentru Sophia sun forma personajului MIRA, o

îmbiere a spectatorilor să devină o parte de cor, adică o parte din zidul de care se sprijină și în care se pot Zidi ca pictură, ori ca imn, ori pur și simplu ca o participare a oamenilor de rând, Zidari sau zidiți, *care se pot întreba dacă nu cumva sunt Icari sau s-au visat Icari*. Pentru T. Vianu, în *Estetica* din 1934 sunt trei categorii de personaje: *sfântul, omul reprezentativ și omul de rând*, personajul Mira unește toate cele trei categorii întrucât își asumă mereu rolul *omului de rând*, devine *reprezentativă* pentru imaginea de soție și preia caracterele personajelor Bogumil și Găman (*atributele lor*), singurele care se modifică fiind acțiunile celorlalți, știind că *viața este vis*. S-a născut astfel o nouă tipologie: soția ingenuă, cu o relație între ierarhiile morale și cele funcționale, personajul Mira orientează axiologia unei piese căci acceptă să pară înfrântă etc. Eroul nu poate fi definit prin urmare la un singur nivel (*jertfa, jocul, dăruirea*): determinarea ei ține de faptul că este un personaj, pe care unii îl pot ignora (*de pildă, personajul cel mai important din punct de vedere funcțional*), dar cu un efect de referință axiologică la sistemele de valori contemporane. Ideea de *teatru în teatru* nu este vizibilă, doar sugerată, personajul Mira nu acceptă nici un travesti.

Fără complicații metafizice acceptă condiția zidirii feminine, nu se vaietă, nu piere deloc. Mira reprezintă biserica interioară și exterioară, personajul Mira susține magistral, feminitatea. Remarca lui Mircea Eliade din *Casă, corp, cosmos*, din 1943 este esențială: „Soția Meșterului Manole își continuă existența în Cosmos într-un nou trup, corpul arhitectonic al Mânăstirii, pe care-l însuflețește și îl face să dureze. Proiectată – prin moartea-i rituală – într-un alt nivel cosmic decât acela în care existase ca ființă umană, soția Meșterului e ursită să cunoască o perenitate neîngăduită omului ca atare. Ea *durează* incontestabil mai mult decât pot dura oameni care trăiesc și mor ca oameni, dobândind astfel perenitatea și gloria eroilor.“

O cale de acces către Mira pare a fi construită pe linia raportului erotic / familial, o alta pe linia raportului politic / Vodă, ambele stau sub semnul modificărilor aduse de perspectiva morții iminente. Ritmul în care se formează distincția dintre *eu* și *tu* poate străluci în funcție de alunecările lui *Eu / Mira* către *Tu / Manole* ori ale lui *Tu / Manole* către *Eu / Mira*, în funcție de anularea deformărilor de suprafață sau de adâncime.

Dacă într-un dialog sunt șase personaje (*Eu / Mira* creată de divinitate, *EU / MIRA* conștientă de mine, *Zidari*, *Mira*, conștientă de mine; *Tu / Manole*, creat de divinitate, *tu / Manole*, conștient de sine, *Tu / Manole*

conștientizat de *Zidarii / spectatori*) întreprinderea etapelor de întâlniri între Eu și Tu se referă la comentariul antitetic al iubirii și al urii, precum și al decisivei cunoașteri a opției posibile: Cine privește, Cum privește, Când privește, De ce privește, Unde privește?

Domeniul de aplicație al înțelegerii eroinei Mira, drept parte a zidirii de tip metamorfoză sau de inventariere ale pasiunii pentru casă, ori ale sistemului modei ori fotografiei în spațiul contemporan arată că sistemul teatral reprezintă o aventură emblematică în proiect descriptibil, cu un teren al semnificațiilor ritualice și comportamentale neobișnuit.

Corul din *dramatis personae* dispare încet-încet, odată cu insistența pe absurd, înlocuit de spectatori. O problemă importantă este pusă de raportul între scene și situații. Această diviziune în scene, cu totul formală la Lucian Blaga, este adesea artificială; mai întâi pentru că limita între două scene este destul de frecvent imprecisă sau notată cu mai mult sau mai puțină exactitate, mai apoi pentru că, în timpul unei scene, situația și stilul dialogului pot să se schimbe în totalitate. Scena, numită și „secvență medie”, este determinată textual, în teatrul „clasic”, funcționând ca unitate de rang inferior (mai scurtă) în raport cu marile unități (acte); soluția clasică constă în a marca scena prin titlu și printr-un număr de ordine orice intrare sau ieșire a personajului, în teatrul mistic aceasta reprezintă structura de bază.

Altfel spus, locul scenic implică o situație în spațiu, concretă, aceea a dublului referent, caracteristică oricărei practici de reprezentare.

În ceea ce privește locul scenic acesta este ca „o oglindă” atât a indicațiilor textului, cât și a unei imagini codate; este un loc particular, având anumite caracteristici: este limitat, circumscris, e o porțiune delimitată a spațiului; este dublu: dihotomia scenă – sală, puțin sesizabilă la nivelul textului (cu excepția unor texte moderne în care acest raport e indicat) este capitală pentru raportul text – reprezentare: locul teatral este ceea ce confruntă actori și spectatori într-un raport, care depinde de forma sălii.

Bibliografie:

- [1] Blaga, Lucian, *Zări și etape*, text îngrijit și bibliografie de Dorli Blaga, Editura pentru Literatură, București, 1968.
- [2] Blaga, Lucian, *Meșterul Manole*, Editura Albatros, București, 1983.
- [3] Blaga, Lucian, *Luntrea lui Caron – roman*, ediție îngrijită și stabilire text: Dorli Blaga și Mircea Vasilescu, notă asupra ediției Dorli Blaga, postfață Mircea Vasilescu, Editura Humanitas, București, 1990.

- [4] Blaga, Lucian, *Semnificația metafizică a culturii*, în vol. *Trilogia culturii III. Geneza metaforei și sensul culturii*, București, Editura Humanitas, 1994.
- [5] ***, *Meșterul Manole*, antologie de studii, coordonate de Maria Cordoveanu, Editura Eminescu, București, 1980.