

VIATA ROMANEASCA

NR. 11

ANUL XXVI

SUMAR

LITERATURA ȘI MITUL

- EDGAR PAPU 3 literatura și arta ca esențializări ale mitului
CATHERINE MOORE 10. shambleau (nuvelă, în românește de c. vlad)

33 POEZIA/DIALOG CU POEZIA (culegeri folclorice)

STUDII

- C. I. GULIAN 55 despre virstele mitului
VL. KRASNASESCHI 64 sociologia mitului și literatura
ION IANOȘI 71 religie, mit, artă
ION PASCADI 78 mit și valoare
HENRI WALD 84 metaforă și mit
RADU BOUREANU 91 mitizarea istoriei
IOANA CREȚULESCU 95 mitul și psihanaliza
N. ZĂRNESCU 103 lingvistica și semiologia, metode de cercetare a mitului
NICOLAE BĂRNA 111 elemente ale unei mitologii balzaciene
ROMULUS VULCĂNESCU 118 mit și folclor
PAUL ANGHEL 122 în căutarea unei mitologii românești
ȘT. AUG. DOINAȘ 135 însemnări asupra „bestiarului” blagian
GEORGE TEODORESCU 142 mitul pe scenă

SCRIITORI ROMÂNI CONTEMPORANI

- AURELIU GOCI 147 poezia lui al. philippide

CRONICA LITERARĂ

- M. PETROVEANU 153 Ion Caraion : „frunzele în galaad”
FLORIN MIHĂILESCU 156 George Munteanu : „hyperion” ; c. regman ;
„agârbiceanu și demonii”
EUGENIA TUDOR-ANTON 163 Vasile Băran : „cartea proverbelor”

NOTE DE LECTURĂ

Anca Midia : **Ben Corlaci** : „Strigoaica și casa nebună” – C. Baltazar :
Petru Vintilă : „Milița” ; **N. Petrașcu** : „Icoane de lumină” – Petre Got :
Mircea Dinescu : „Elegii de când eram mai tinăr” – Margareta Feraru :
Mircea Popa : „Hârnie Chendi” – Andrei Roman : **Virgil Nemoianu** : „Utilul
și plăcutul” – Bogdan Ulmu : **Valentin Silvestru** : „1000 de ore în
Spania” – 167

MISCELLANEA

Mitul în viziunea lui Hașdeu (**Vasile Vetișanu**) – Mit și muzică (**George
Sbircea**) – O exegeză a fenomenului arhaic (**I. Crețulescu**) – Despre mitul
creștin (**Adrian A. Popescu**) – Cinematograf și mitologie ; Contra-mitolo-
gia lui Fellini (**Eduard Constantinescu**) – Mitul, nu numai o poveste ;
Producem și azi mituri ? Da : OZN – Chiar și automobilul a devenit un
mit (**Victor Kernbach**) – Mituri contemporane : Vedeta ; Mașina (**Gr.
Popa**) – 175

REVISTA REVISTELOR

– din țară –

„Luceafărul” nr. 30/1973 (Ioan C. Ivan) „Manuscriptum” nr. 3/1973 (**V. Mog-
lescu**) – 189

– de peste hotare –

„Welt des Buches” nr. 131/1973 : „Die Zeit” nr. 28/1973 (**L. Voita**) – 192

LITERATURA ȘI MITUL

edgar papu

LITERATURA ȘI ARTA CA ESENȚIALIZĂRI ALE MITULUI

Titlul de mai sus presupune o edificare deplină asupra termenilor în discuție, cărora nu mai rămâne decât să le stabilim relația. N-ar fi singurul caz în care noi credem că știm conținutul unor noțiuni, pentru a stabili, pe baza lor, judecări. Este o iluzie care provine din comoditate, din faptul de-a eluda ceea ce se prezintă mai dificil și mai modest pentru a trece direct la ceea ce se dovedește mai ușor și mai spectaculos. Noi nu putem, însă, transgresa dificultățile, ci trebuie să consemnăm de la început că în ecuația titlului nostru se află o necunoscută, un x , și anume noțiunea de mit. Nu este singurul termen a cărui arhifrecvență utilizare publicistică, la modă, urmărește să se substituie efectivei înțelegeri a conținutului său. Facem, însă, abstracție de toată această invadantă prezență a cuvântului și mărturisim sincer, fără nici o intenție de-a epata à rebours, prin afișarea ignoranței, că nu știm încă ce este aceea mit. O noțiune din domeniul culturii ajunge a fi ignorată pe două căi: opuse, anume prin raritatea folosirii ei și, deopotrivă, prin abuzul, prin exagerata frecvență a acestei folosiri. În ultima categorie a ignorării intră și ideea de mit. Tocmai mulțimea de înțelesuri, rezultată din această preocupare actuală, face ca obiectul ei să sară din axul oricărei determinări.

Sensul primordial, sub aspectul cunoașterii, era de sinteză prefilozofică, în aplicarea ei la fenomenele esențiale ale naturii și vieții, sinteză operată nu prin concepte, ci prin imagini. În același timp, sub aspect cultic, marca o treaptă intermediară între magie și religie; între inițiala fază magică și cea mai târzie, religioasă, s-a interpus perioada mijlocie a mitului. Noțiunea sa, însă, a evoluat, identificându-se cu conținutul unei idei directoare, al unei mentalități dominante, al unui ideal cultivat, la un moment dat, de o întreagă colectivitate sau numai de o porțiune a acelei colectivități. S-a născut, astfel, mitul naturii,

al națiunii, al trecutului sau, dimpotrivă, al viitorului, mitul forței, al mașinii etc. El continuă să varieze și după specificul diferitelor momente istorice de criză sau de avânt. În primul caz mitul denumește unele simptome de patologie socială sau numai individuală, însă de o semnificație tipică pentru omul supus unei erori fără ieșire, mitul lui Sisif, al Pandorei, al lui Narcis, al lui Pigmalion etc. Cadrul opus, al unei societăți avintate, pătrunse de elanul emancipării și al marilor înfăptuiri se află dominată de mitul lui Prometeu, al lui Atlas, al gigantilor. Fie în sens pozitiv, fie negativ, s-a ajuns ca orice valoare, pretinsă valoare sau chiar anti-valoare, din indiferent ce domeniu, să poată fi mitizată. Curba de variații a fenomenului devine, astfel, imensă, extinzându-se, bunăoară, de la mitul banului, al „vițelului de aur”, pînă la acela al unui artist, al unui om politic, al unui erou de roman etc. Nu este, deci, vorba de o categorie stabilă, ci de o noțiune al cărei obiect se află supus evoluției, schimbărilor, pînă la fizionomia sa eteroclită de astăzi.

Dar poate mai importantă decît această continuă înlocuire de sensuri și de conținuturi, cărora nu li se poate da de capăt, se arată a fi modificarea fundamentală a ponderii lor, mai cu seamă la o comparație a prezentului cu trecutul depărtat. Miturile primordiale erau absolute, stabile și general acceptate. Cele moderne, dimpotrivă, se prezintă relative, caduce, substituibile, în mare parte individuale. Acestea din urmă se creează rapid, spontan, fără rădăcini adinci, fără gestație. Dar se arată tot atît de ușor demitizabile, fără să întimpine obstrucția conștiinței de sacrilegiu. În cadrul miturilor moderne există, la scara celei mai mari frecvențe, procese concomitente și continui de naștere și moarte. Asistăm, astfel, la o încrucișare invadantă de demitizări și de noi mitizări. Asemenea operații nu mai sînt anonime, ci își identifică accentuat autorii, între care se înregistrează adesea acute disensiuni. În timp ce Bernard Shaw încearcă o demitizare a lui Shakespeare, contemporanul său Chesterton, combătîndu-l, mai adaugă noul mit al lui Dickens și îndeosebi al personajului său Pickwick. Cazurile pot fi multiplicat. Cele mai frecvente au loc prin răsturnarea, uneori doar momentană, în ordinea unor acceptate coduri mitice. Alături de demitizarea anumitor „eroi” în sensul lui Carlyle, se înalță pe noi pedestaluri unele figuri considerate pînă acum grotești sau ridicule, dar cărora li se descoperă un adinc fond de umanitate. Și așa se merge mai departe, într-o deasă și continuă frămîntare a cimpului mitic.

Ce s-a întîmplat oare ? În fond, nimic ieșit din comun, care să se abată de la legile firești ale lucrurilor. Coordonata mitică este o valoare permanentă fiindcă răspunde invariabil unei

constante nevoi umane. Numai componența și expresia funcțională a acestei nevoi de mit se schimbă. Totul se simplifică dacă plecăm de la o explicație elementară. Ca orice valoare este și mitul o reprezentativă expresie stilistică a timpului în care apare. Într-o epocă istorică intens dinamică, de rapide și continue schimbări, așa cum se afirmă vremea noastră, mitul suferă aceleași întipăriri ca orice dat sau aspect distinctiv al momentului, ca tehnica bunăoară. Devine adică demontabil, substituibil, în esență demitizabil, spre deosebire de caracterul gravitic, durativ, deținut mai-nainte.

Aceste deosebiri nu împiedică totuși mitul de a-și păstra oricând permanența ca tip distinct de valoare, ca răspuns adică la unul și același tip de nevoie umană. Recunoaștem aci primul indiciu prin care se anunță, și de unde i se poate lumina identitatea. Dar, în definitiv, care este această nevoie umană ce o tot invocăm, și căreia îi răspunde mitul? Iată dificultatea de care ne-am temut, și pe care, totuși, pînă la urmă, nu o putem evita. Foarte greu a da un răspuns care să sune tot atît de precis ca și întrebarea ce-l reclamă. Ezitarea noastră se datorește faptului că nevoia pe care o satisface mitul prezintă un caracter complex, ce nu poate fi definit dintr-o dată.

În primul rînd am spune că este cea specifică necesitate a omului de-a asimila spiritului său o dominantă care să-l călăuzească, indiferent dacă ea aparține — după profilul schimbător al timpurilor — credinței, rațiunii, naturii, istoriei, pragmei economice sau normei morale, ideii de prototip, de model ideal, pozitiv sau negativ. Atunci, însă, mitul se poate confunda cu oricare din celelalte valori sau respectiv anti-valori. Faptul arată, deci, că indicația noastră nu este suficientă, deoarece ea identifică numai genul proxim, dar nu și diferența specifică. Pentru a atinge și această ultimă treaptă explicativă mai trebuie să precizăm că, în cazul de față, nevoia dominantei călăuzitoare, pe care am stabilit-o ca un dat cert, nu acționează izolată. Ea intră și se contopește într-un anumit aliaj la care se asociază și o altă nevoie. Altfel, după cum am spus, mitul ajunge să se confunde nedeslușit cu celelalte valori. Toate se dovedesc, într-un fel sau altul, instanțe orientative în viața omului, ca expresii tocmai ale unor cerințe în acest sens. Mitul, însă, comportă un mod cu totul special de a-și constitui o astfel de autoritate. Explicarea fenomenului cere aci o dezvoltare mai largă pentru a atinge tocmai factorul diferențial care ne interesează.

Astfel, nevoia de natură teoretică, etică, economică, organică etc. generează valori ce ajung dominante prin propriile resurse, prin combustibilul interior de care dispune însăși componența lor. Nu este, însă, singurul mod prin care se impun, și

poate nici cel mai eficace. Ele pot să domine și prin unele resurse sau energii străine lor, stîrnite de o altă nevoie, ce se asociază celei dintii, și la care nu poate răspunde decît mitul în ipostaza sa autoritară. Este nevoia permanentă a omului de contagiune, de sugestie, pentru a-și făuri directive de viață. Să nu se confunde o asemenea vedere cu teoria imitației în sensul pozitivist al lui Gabriel Tarde. Obiectul interesului nu se mai însoțește, de astă dată, cu tendința reproducerii, ci cu sugestia amplificării și exaltării lui. Contagiunea este o hiperbolă progresivă. Pe baza unor stimulente din afară omul înclină adesea să-și inventeze subiectiv certitudinile. De aceea, simte și trăiește nevoia de-a fi contagiat de anumite prezențe, coordonate sau valori, fie aparținătoare timpului său, fie doar cultivate și reactualizate de acel timp. Iar aceste valori, în cazurile date, nu se pot nici ele supraordona anumitor medii, decît pe calea unei sugestii cu tendințe hiperbolice constitutive, punctul de plecare al unei certe transformări petrecute în alambicul conștiințelor. Acolo propulsorul măritor al contagiunii schimbă întrucîtva fizionomia structurală și axiologică a obiectului. Această cvasi-substituire a unui conținut obiectiv prin îmbrăcămîntea sau adăugatul său înveliș subiectiv — operație în măsură să confere respectivului conținut substituit un rol subordonator — relevă procesul tipic al mitizării.

Dimpotrivă, dezbrăcarea de acel înveliș, o dată cu tendința de readucere a obiectului la starea sa nudă, constituie ceea ce numim demitizare. Aceasta din urmă nu se identifică, însă, cu reobiectivarea unui conținut. Demitizarea poate fi tot atît de subiectivă ca și mitizarea. Foarte adesea ea nu reduce numai îmbrăcămîntea, ci și obiectul însuși, deposedîndu-l, pe calea grotescului, de unele efective valori ale sale, și mergînd uneori chiar pînă la desființarea sa. Demitizarea se propagă prin același proces de subiectivă contagiune ca și mitizarea.

Această primă trăsătură distinctivă a mitului reclamă, totuși, unele sublinieri explicative. Faptul că un conținut obiectiv se substituie, cel puțin parțial, printr-un înveliș subiectiv, nu înseamnă că acel înveliș, crescut din germenul contagiunii, s-ar alcătui în întregime din iluzie. El mai deține și un substanțial coeficient de realitate, care beneficiază tocmai de vehiculul iluziei pentru a fi propagată și impusă unui mediu uman. Să luăm, bunăoară, magnificarea omului în Renaștere, ceea ce a dus la un fel de mit al lui antropos. Este, evident, o hiperbolizare subiectivă, dar care se bazează, totuși, pe un nucleu de realitate al ființei umane din epoca respectivă, așa cum ne dovedesc genialele apariții renaștentiste. Faptul se relevă deopotrivă de valabil și pe plan negativ. Mitul supraomului, inițiat de

Nietzsche, s-a amplificat în consecințe monstruoase, care au excedat ideea nietzscheană. Nu este, însă, mai puțin adevărat că și această idee s-a desprins ea însăși din acțiunea unei contagiuni monstruoase, autorizată de realitatea mediului și momentului în care a apărut. Credem că, sub aspectul de față, demonstrația nu mai necesită o multiplicare a exemplelor.

Să ne oprim la o a doua subliniere explicativă, al cărei sens a reieșit, de altfel, și din cursul expunerii. Nu în orice fel de relații cu lucrurile omul simte nevoia contagiunii, ci numai în anumite cazuri date. Cînd are de gînd să stăpînească el elementele și ideile cu care intră în contact, nu mai intervine în conștiința sa adjuvantul unei sugestii exaltate în legătură cu acele elemente. Pentru aceasta îi sînt suficiente propriile resurse de obiectivare. Elementele sau ideile, însă, de care urmărește să se lase el stăpînit, promovîndu-le ca directive călăuzitoare, nu-și capătă autoritatea necesară decît pe baza unei contagiuni tot mai ample, a unei iluzii subiective proiectate asupra lor. Așa se stabilesc miturile.

Procesul, însă, merge mai departe. După ce mitul a satisfăcut deplin o nevoie umană, creează el însuși, prin existența sa, o nouă nevoie. Ne referim la o exigență specifică a trăirii mitice, și care poate fi surprinsă pretutindeni. Este nevoia de concretizare în afară a mitului. Cel mai adesea, o asemenea concretizare se exprimă pe calea imaginii, alcătuire ce deține facultatea de-a împiedica spulberarea sensurilor mitice, de a le polariza în jurul ei, a le condensa și a le conferi o certitudine obiectivă. În legătură cu gîndirea filozofică se vorbește de o concepție despre viață, despre om, despre lume. Adesea, însă, se întîlnește o substituție a termenului concepție. Auzim, astfel, invocîndu-se o imagine a cuiva despre lume, viață sau alte fenomene fundamentale. Substituția se face uneori la întimplare, după expresia care vine mai repede în minte. Faptul în sine cuprinde însă o delimitare riguroasă între cei doi termeni. În primul caz este vorba de gîndirea filozofică, în al doilea de trăirea mitului, în care se trezește nevoia de-a converti în imagine cristalizarea subiectivă, depusă asupra obiectului intrat în faza mitizării sale.

Ne aflăm, însă, acum, pe o nouă orbită, aceea a relației dintre mit și artă. De fapt, încă de la începutul procesului ce ne preocupă se afla implicată această relație. Mitul și arta cuprind aceleași faze, deosebindu-se numai după cum ponderea cade asupra primei sau ultimei dintre ele. Recapitulăm cele două momente :

a) satisfacerea unei nevoi a omului de a fi dominat și contagiat sau, mai precis de a fi dominat prin contagiune ;

b) satisfacerea unei noi nevoi, de astă dată de concretizare, după ce prima a fost împlinită. La ambele participă și mitul și arta, împărțindu-și numai accentul decisiv. În prima fază ponderea cade asupra mitului, în ultima asupra artei. Nu este, însă, vorba numai de o succesiune a rolurilor, ci și de o legătură mai strânsă între ele, ca și între cele două momente, în care o valoare sau cealaltă își afirmă, pe rînd, caracterul prioritar. Această osmoză a lor se precizează în faptul că mitul pune premisele artei, iar arta esențializează mitul.

Așa ne explicăm, că, de-a lungul istoriei, cele mai frecvente mitizări sau demitizări au fost săvîrșite de artiști, și mai cu seamă de literați, care, în cadrul artei lor, dispun și de un mai direct aparat demonstrativ. Dar, în afară de acest indiciu empiric, găsim și alte dovezi cu mult mai esențiale. Pînă acum am privit cele două faze de pe poziția și din unghiul mitului. Să le privim și din unghiul artei, unde urmează să descoperim echivalențe perfecte.

Apelăm de-a dreptul la unele formule bine cunoscute în această privință. Noi spunem, bunăoară, că arta este oglindirea realității, însă nu fotografierea sau calchiera ei, ci trecerea acestui mod de oglindire printr-un temperament profund personal, printr-o filieră creatoare. Ce altceva înțelegem prin ultima precizare decît intervenția aceluia adaos sau a acelei cristalizări subiective, pe care o depune trăirea mitică asupra lucrurilor, sub chipul unui înveliș ce variază după geniul specific al artistului ? Să trecem acum de la modul operației artistice la definirea artei ca fenomen împlinit. Vom spune atunci că arta este o cale de cunoaștere nu prin concepte, ci prin imagini. Ce altceva înțelegem prin aceasta decît răspunsul la nevoia trăirii mitice de-a se concretiza imagistic ? Și revenim, astfel, în cerc închis, la ideea că arta este esențializarea mitului, care, prin imagine, își concentrează sensurile și le face să capete o mai mare certitudine obiectivată.

Iată, deci, că relațiile lucrurilor se luminează și în raportarea lor la timpul nostru. Artă urmează în același sens indicațiile stilistice ale unei epoci, ca și mitul. Substratul unui stil artistic apare prefigurată tocmai în trăirea mitică de la baza sa. În romantism, bunăoară, mai întii a existat un mit al naturii sau al trecutului, și apoi s-a concretizat în artă și în poezie. Stilul mitic modern anticipă și în epoca noastră corespunzătorul stil artistic și literar. Am spus că, față de constituția sa din epocile arhaice, mitul a devenit astăzi mai relativ, mai lipsit de rădăcini și mai ușor substituibil. Este o constatare care se poate raporta

la orice aspect al vieții moderne, în primul rînd la factura tehnicii actuale, destinate unei continui înlocuiri și perfecționări. Dar aproape că nu există domeniu de activitate, care să nu poarte în veacul nostru o asemenea întipărire stilistică.

Este, deci, firesc ca și arta să urmeze întreaga factură de stil, ce se face pretutindeni recunoscută. Și-o însușește, însă, prin intermediul experienței prealabile a miturilor moderne, care prind mai-nainte de-a se concretiza în cîte o mare operă literară sau artistică. Trăirea mitică este și astăzi aceea care pune premisele artei. Dar, pe de altă parte, neexplorate artistic, aceste premise se pierd, adică se diluează pînă la dispariție. Numai arta le reîncheagă și le decantează sensurile. Dacă am tot invocat existența unei configurații mitice moderne cu caracter mai relativ și mai repede schimbător, mărturisim că am desprins, în mare parte, constatarea din cele mai reprezentative expresii artistice și literare ale veacului nostru. Artă rămîne, deci, pentru totdeauna, valoarea chemată să conserve, să concentreze și să esențializeze mitul.



D. P. Ciurea · Himera Pământului

catherine moore

SI LAMBLEAU

nuvelă

Născută în 1911 la Indianapolis, în Statele Unite, Catherine Moore e considerată drept una dintre cele mai strălucite reprezentante ale anticipației americane. Avea 22 de ani când a publicat nuvela Shambleau, care s-a bucurat îndată de un neobișnuit succes, determinând-o să scrie o întreagă suită de povestiri centrate în jurul personajelor Northwest Smith și Yarol venusianul.

Oferim acum cititorului român cea dintii aventură a lui Northwest Smith, pus față-n față, pe Marte, cu unul dintre cele mai fascinate și mai redutabile mituri pe care omul l-a adus din străfundurile cosmosului: o Shambleau...

— Shambleau... Ah ! Shambleau !...

Larma sălbatică a mulțimii se izbea din perete în perete pe străzile înguste din Lakkdarol, iar bocănitul cizmelor grele pe caldarîmul de lavă roșietică însoțea sinistru răcnetul suitor :

— Shambleau ! Shambleau !

Northwest Smith îl auzi apropiindu-se și se adăposti dintr-un salt în gangul cel mai apropiat, punîndu-și prudent palma pe patul pistolului termic. Ochii palizi i se îngustară. Zgomotele ciudate erau destul de obișnuite pe străzile celei mai noi colonii pămîntene de pe Marte — un orașel necioplît și roșu, în care orice catastrofă se putea întîmpla și în care, adesea, ea se și întîmpla. Dar Northwest Smith, numele-i era cunoscut și cinstit în toate locurile deocheate de pe vreo șase planete, era prudent, în ciuda faimei sale. Se sprijini de perete, puse mîna pe armă și ascultă strigătul care creștea, apropiîndu-se.

În raza vederii lui trecu atunci nălucirea unei siluete roșii, alergînd, gonînd în zig-zag pe strada îngustă, ca un iepure

fugărit dintr-un adăpost într-altul. Era o fată – sau o femeie tină, bronzată ca o piersică, îmbrăcată în zdrențe stacojii a căror culoare îi lua ochii. Fugea anevoie și-i putea auzi râsul flarea întretăiată.

O văzu șovăind și, spirijinită cu o mână de perete, căutând innebunită un adăpost. Nu părea să l fi văzut în umbra gangului, dar cum urlatul mulțimii devenea mai puternic și bocănitul tălpilor se apropia, scoase un mic oftat deznădăjduit și se zvirlă în deschizătura întunecată, chiar lângă el.

Cînd dădu de el acolo, drept, înalt, tăbăcit de soare, cu mina pe pistolul termic, hohoti nearticulat și se prăbuși la picioarele lui într-o grămăjoară stacojie, din care ieșeau membre bronzate și goale.

Smith n-apucase să-i vadă fața, dar era o femeie, bine făcută și în primejdie. Deși nu se bucura de o reputație cavalerască, dăruirea aceea la picioarele lui atinse coarda sensibilă care vibrează în fiecare Pămîntean, cînd e vorba de un năpăstuit. O împinse binișor la spate și-și scoase pistolul chiar în clipa cînd cel dintii din haita în galop se iveau la capătul străzii.

Era o ceată amestecată, pămînteni, marțieni, cîțiva oameni de prin mlaștinile de pe Venus și ciudați locuitori necunoscut de pe planete fără nume, golănime tipică din Lakkarol.

– Căutați ceva ?

Întrebarea sardonică a lui Smith răsună limpede peste strigătele gloatei.

Se opriră brusc. Urlatul se stînsese pentru o clipă, în timp ce priveau scena. Pămînteanul înalt, în ținuta de piele de navigator al Spațiului ars în întregime de sorii incandescenti, cu excepția palorii sinistre a ochilor lipsiți de culoare pe fața crestată de cicatrici, ținînd hotărît pistolul cu mîna sigură, și fata roșie, gifînd cuibărită la spatele lui.

Instigatorul bandei – un colos Pămîntean, masiv în uniformă de piele de pe care insigne Gărzii Interplanetare fusese smulsă – se uită țintă preț de o clipă, și o stranie expresie de neîncredere acoperi pe chipul lui brutala exaltare a urmăririi. Apoi scoase un muget adînc : „Shambleau !” și dădu năvală. După el mulțimea reluă strigătul : „Schambleau ! Schambleau ! Shambleau !” și se năpusti pe urmele lui.

Smith, rezemat leneș de perete, cu brațele încrucișate și mîna înarmată așezată pe brațul stîng, părea incapabil să se miște repede, dar la primul pas al instigatorului pistolul descrie un semi-cerc și fulgerul termic alb-albăstrui care țîșni din el însemnă printr-un arc de foc caldarîmul de lavă. Era un gest vechi și nici unul din bandă nu se înșelă. Cei dintii se dădură repede îndărăt către cei din spate, care împingeau. Cînd cele

două marea se ciocniră, se iscă o clipă de învălmășeală. Bărbatul în uniforma ciuntită a Gărzii își ridică amenințător pumnul și înaintă chiar pînă la limită, în vreme ce mulțimea șovăia în urma lui.

— Treci de linia asta ? întrebă Smith cu o blindețe amenințătoare.

— Vrem fata.

— Vino s-o iei !

Șiret, Smith îi zîmbea în nas. Simțea primejdia, dar sfidarea lui nu era chiar atît de cutezătoare cum părea. Avea o veche experiență a mulțimilor și intuia că nu erau puși pe omor. Nici un pistol nu ieșise la vedere. Cu o sete de sînge pe care nu izbutea s-o înțeleagă, voiau fata, însă nu simțea o furie la fel de puternică îndreptîndu-se împotriva lui. Se putea aștepta la un moment greu, dar viața nu-i era în primejdie. Dacă ar fi fost să iasă la iveală, pistolele s-ar fi arătat demult. Așa că, sprijinit alene de perete, zîmbea în nasul bărbatului înfuriat.

Banda se agita nerăbdătoare în spatele celui ce luase conducerea și glasuri amenințătoare prinseră să se ridice din nou. Smith auzi fata gemînd la picioarele lui.

— Ce-aveți cu ea ?

— E o Shambleau ! o Shambleau, idiotule !... ne ocupăm noi de ea !

— Eu mă ocup de ea, zise Smith.

— Îți spun că-i o Shambleau ! Așa ceva nu se lasă în viață, idiotule ! leși de acolo !

Numele repetat nu-i spunea nimic, dar încăpăținarea organică a lui Smith nu făcu decît să sporească atunci cînd banda înaintă pînă în dreptul arcului de cerc. Larma se făcea tot mai puternică.

— Shambleau ! Trage-i un picior și fă-o să iasă ! Dă-o-ncoal Shambleau !

Smith își părăsi poza leneșă, se infipse zdravăn pe picioare, amenințînd mulțimea cu pistolul ridicat.

— Îndărăt, strigă. E a mea ! Îndărăt !

N-avea de loc chef să-și folosească jetul termic. Știa că nu-l vor ucide dacă nu trage primul și n-avea nici de cum intenția să-și dea viața pentru o fată oarecare. Dar se aștepta la o încăierare afurisită și, atunci cînd banda undui, se încordă instinctiv.

Spre mirarea lui, se petrecu însă ceva ce nu mai văzuse. La strigătul său sfidător cei ce se aflau în fruntea cetei și-l auziseră bine se traseră îndărăt, nu de teamă, ci uluiți.

— A ta ! E a ta ? întrebă fostul gard cu un glas în care perplexitatea alunga minia.

În fața formei ghemuite Smith își depărtă picioarele strînse în cizme și-și ridică pistolul.

– Da, zise. Și o păstrez ! Îndărăt !

Bărbatul îl privi fără o vorbă, iar oroarea, dezgustul și neîncrederea i se amestecară pe fața arsă de soare. Neîncrederea domină pentru o clipă și el repetă :

– A ta !

Sfidător, Smith încuviință din cap.

Bărbatul se dădu îndărăt și toată atitudinea-i era plină de un dispreț nețârmurit. Făcu un semn cu brațul către mulțime și rosti cu glas tare „E ...a lui”. Tăcută deodată, mulțimea se dădu în lături, și disprețul trecu de la un chip la altul.

Colosul scuipe pe caldarîmul de lavă și întoarse spatele.

– Păstrează-o atunci, zise peste umăr, dar n-o mai lăsa să umble creanga prin oraș.

Smith rămase locului fără să înțeleagă, aproape cu gura cōscată cînd, fără veste, disprețuitoare, mulțimea începu să se împrăștie. I se învîrtea capul. Nu putea crede că o asemenea dușmănie sîngeroasă se putea topi dintr-o suflare. Iar ciudatul amestec de dispreț și silă pe care-l vedea pe toate chipurile îl descumpănea și mai tare. Lakkarol n-avea nimic dintr-un oraș puritan... Nici o clipă nu-i trecu prin minte că, revendicînd pentru el fata brună, provocase repulsie și șocase în mod ciudat întreaga bandă. Nu, era ceva mai adînc decît asta. Dezgustul instinctiv, instantaneu, pe care-l zărise pe fețele lor... L-ar fi resimțit mai puțin dacă s-ar fi mărturisit canibal sau adorator al lui Pharol !

Acum se și depărtau de el, repede de parcă păcatul necunoscut pe care l-ar fi săvîrșit ar fi fost molipsitor. Așa cum se umpluse de lume, strada se golea vîzînd cu ochii. Zări un venusian lucios aruncînd o căutătură peste umăr, pe cînd dădea colțul străzii și rînjind „Shambleau !”

Cuvîntul deșteptă un nou lanț de speculații în mîntea lui Smith. Shambleau ! Trebuia să fie cumva de origine franceză. Era destul de ciudat să-l audă pe buzele venusienilor sau marțienilor din ținuturile uscate, dar ce-l mira mai tare era tonul cu care-l rosteau. „Așa ceva nu se lasă în viață !”, spusese fostul gard. Asta-i amîntea vag ceva... o frază dintr-o carte veche : „Să nu îngădui unei vrăjitoare să trăiască”. Zîmbi la asociația de idei și, chiar atunci, simți lîngă el fata.

Se ridicase fără zgomot. Se răsuci spre ea, vîrîndu-și pistolul în teacă, și o privi țîntă, întîi curios, apoi cu deplina lipsă de sfială cu care oamenii se uită la ceea ce nu-i cu totul omenesc. Căci nu era. Știu asta de la prima ochire, deși trupul bronzat, încîntător, era al unei femei și deși își purta haina stacojie – văzu că era de piele – cu o lipsă de stînjeneală de care puține

ființe omenești dau dovadă atunci când își pun veșminte. O știi din clipa în care o privi în ochi și se simți străbătut de un fior neliniștit. Erau vérzy ca iarba crudă, cu pupile despicate, feline, care palpitau fără încetare ; în adâncurile lor se citea o privire de întunecată înțelepciune animală... privirea animalului care vede mai multe decât omul.

Nici o umbră pe fața ei, nici gene, nici sprâncene, și ar fi jurat că turbanul roșu, strâns în jurul capului, nu ascundea niște plete. Avea trei degete și un policar, iar la picioare tot câte patru degete, și toate șaisprezece sfârșeau în ghiare curbate ce se trăgeau sub carne, ca la pisici. Își trecu limba peste buze – o limbă îngustă, trandafirie, plată, la fel de felină ca și ochii – și vorbi anevoie. Simți că limba și gitul ei nu fuseseră făcute pentru limbajul omenesc.

– Nu...teamă acum, zise ea încet.

Avea dinți mărunți și ascuțiți ca ai unei pisicuțe.

– De ce te voiau ? o întrebă, curios. Ce-ai făcut ? Shambleau e numele tău ?

– Eu... nu vorbit... limba ta, zise ea șovăind.

– Hai, încearcă... vreau să știu. De ce te urmăreau ? Mai ești și acum în primejdie pe stradă, sau e mai bine să intrăm undeva ? Păreau cam amenințători...

– Merg... cu tine, rosti ea anevoie.

– Mda. (Smith zîmbi :) Ce ești, de fapt ? După mine, semeni cu o pisicuță.

– Shambleau, zise ea posomorît.

– Unde locuiești ? Ești marțiană ?

– Vin... de departe... dintr-o țară... dintr-un timp, tare departe.

– Stai ! rise Smith. Le incurci pe toate. Nu ești marțiană.

Își îndreptă trupul lângă el, ridicîndu-și fruntea 'înfășurată în turban și atitudinea ei avea ceva regesc.

– Marțiană ? făcu ea cu dispreț. Poporul meu e... e... N-aveți cuvîntul. Limba ta... grea pentru mine.

– Care-i limba ta ? O știi, poate... încearcă.

Îl privi țintă în ochi și-n ochii ei juca – ar fi putut să jure – o neașteptată veselie.

– Cîndva... am să-ți vorbesc în... limba mea, făgădui.

Și limba trandafirie îi trecu repede peste buze, cu lăcomie.

Niște pași răsunînd pe caldarîmul roșu împiedicîră răspunsul lui Smith. Un marțian din ținutul uscat trecu, împleticindu-se nițel și exalînd un miros de segîr, alcoolul venusian. Cînd zări pata roșie a zdrențelor fetei întoarse brusc capul, iar, cînd creierul lui saturat de segîr realiză ce vede, devie către gang

mugind „Shambleau ! Pe Pharol ! Shambleau !” și întinse o mână s-o apuce.

Smith îl împinse cu dispreț

– Vezi-ți de drum, îl sfătui.

Bărbatul se dădu îndărăt și-l privi cu ochi tulburi.

– A ta, hai, mirii el. Pe dracu ! Să-ți fie de bine !

Ca și fostul gard, scui pă pe caldarim și plecă mirind blesteme în limba din ținturile uscate.

Cu o cută între ochii palizi, simțind cum suie în el o stînghereală fără nume, Smith îl privi depărtîndu-se și tîrșindu-și pașii.

– Hai, zise fără veste. Dacă au s-o țină tot așa, e mai bine să intrăm undeva. Unde vrei să te duc ?

– Cu... tine, șopti ea.

Se uită în ochii verzi. Pupilele palpitînd fără încetare îl tulburau, dar i se părea, nedelușit, că sub privirea lor animală era o perdea – o barieră închisă ce s-ar putea înălța în orice clipă pentru a descoperi toate adîncurile negrelor taîne pe care le presimțea.

– Hai atunci, repetă aspru, ieșind în stradă.

Tropăia cu unul sau doi pași în urma lui, fără eforturi pentru a-i însoți pașii mari și, măcar că – așa cum toată lumea știe de pe Venus și pînă la lunele lui Jupiter – Smith mergea tăcut ca o pisică, pînă și în cizme de astronaut, fata luneca pe urmele lui asemeni unei umbre pe caldarîmul prost, făcînd atît de puțînă larmă încît chiar și pasul ușor al bărbatului părea zgomotos pe strada pustie.

Smith alegea străzile cele mai puțin frecventate de Lakkdarol și, nițel rușinat, mulțumea zeilor că locuința lui nu era departe, căci rarii pietoni pe care-i întîlnea se întorceau și-i priveau cu amestecul, acum familiar, de oroare și dispreț, pe care era tot atît de departe de a-l înțelege.

Camera pe care o închiriasse era o odăiță într-o clădire de la marginea orașului. Lakkdarol, pe vreme aceea aspru oraș-tăbără de pionieri, n-ar fi oferit mai mult confort nicăieri în altă parte și Smith nu ținea să se știe ce-l adusese acolo. Mai dormise în locuri și mai rele și știa că asta avea să i se întîmple.

Nimeni nu-l văzu intrînd cu fata călcîndu-i pe urme. Smith închise ușa și-și sprijini umenii largi de tăblie, privind-o dus pe gînduri.

Ea cuprinse dintr-o privire puțînul pe care odaia îl putea oferi : patul prost făcut, masa șchioapă, oglinda crăpată spînzurînd pe perete, scaunele nevopsite, o încăpere tipică pentru un oraș-tăbără dintr-o colonie pămînteană de pe o planetă oarecare. Îi acceptă sărăcia de la prima privire, o uită, apoi se îndreptă către fereastră și se plecă pentru o clipă, uitîndu-se peste aco-

perişurile joase la privesc la aridă de lavă, roşie sub soarele acelei după amieze.

— Poţi rămâne aici până plec din oraş, zise repezit Smith. Aştept un prieten care trebuie să sosească de pe Venus. Ai mâncat ?

— Da, zise repede fata, n-am... să am nevoie... să mănânc... deocamdată.

— Bine, făcu Smith, uitându-se prin odaie. Am să mă întorc diseară, nu ştiu când. Poţi rămâne sau poţi pleca, după cum vrei. Dar ar fi bine să încui în urma mea.

O părăsi fără alte formalităţi. Uşa se închise şi el zimbi auzind cheia întorcându-se în broască. Nu credea, atunci, s-o mai vadă.

Cobori scara şi ieşi în soarele ce apunea ; se gindea la atâtea altele încît fata bronzată trecu repede pe planul al doilea. Despre ce venise Smith să facă la Lakkdarol e mai bine să nu vorbim. Omul trăieşte cum poate, iar felul de trai al lui Smith era o treabă primejdioasă, în marginea legii şi încălcăturile gata de plecare îl interesau, pentru moment, nespus. Şi că prietenul pe care-l aştepta era Yarol Venusianul, cu mica lui astronavă rapidă edsel, Maid, în stare să zboare de la o lume la alta cu o viteză ce-şi bătea joc de vasele de patrulare ale Gărzii şi-şi lăsa urmăritorii să bată pasul pe loc, cu mult îndărăt în Spaţiu. În trecut Smith, Yarol şi Maid alcătuiseră o treime ce stătuse la originea multor necazuri şi a multor peri albi scoşi ofiţerilor Gărzii. Şi, în seara cînd îşi părăsi locuinţa, viitorul se vestea favorabil lui Smith.

Lakkdarol e tare zgomotos noaptea, ca toate oraşele-tabără ale Pămîntenilor pe toate planetele unde Pămîntul posedă avanposturi. Totul începu bine atunci cînd Smith cobori spre centrul oraşului, printre luminile ce se aprindeau. Ce-avea de făcut acolo nu ne priveşte. Se amestecă în mulţime, pe unde luminile erau mai strălucitoare, unde auzea pocnetul jetoanelor de fildeş şi clinchetul monedelor de argint şi unde segirul roşu gîlgiu plăcut în afara negrelor sticle venusiene. Mai tîrziu, Smith se întoarse acasă hoinărind sub lunele mişcătoare ale lui Marte. Dacă strada cam unduia cînd şi cînd sub picioarele lui — ei bine, era de înţeles : nici măcar Smith nu putea bea segir roşu în toate barurile, de la Mielul-Marţian pînă la Noul-Chicago, rămînînd neclintit pe picioare. Dar îşi găsi drumul fără bătaie de cap şi pierdu cinci minute căutîndu-şi cheia înainte de a-şi aminti că o lăsase înăuntru, la îndemîna fetei.

Atunci bătă în uşă. După o clipă, fără să se audă dinăuntru zgomot de paşi, broasca scrişni şi uşa se deschise. Fata se

trase tăcută îndărăt din fața lui și-și luă locul favorit lângă fereastră, sprijinită de pervaz, decupindu-se pe cerul înstelat. În încăperea era întuneric.

Smith suci întrerupătorul de lângă ușă și se propti în tăblie. Aerul proaspăt al nopții îl dezmoțise întrucîva și avea capul limpede — alcoolul i se ducea la picioare și nu la cap, altminteri n-ar fi ajuns acolo. Se uită la fată în lumină, nițel orbit de veșmintul ei stacojiu cît și de strălucirea becului.

— Așadar, ai rămas, zise.

— Eu... așteptam, răspuse ea în șoaptă, lăsîndu-se mai tare pe pervaz și strîngînd lemnul aspru cu lungile-i miini gingașe sfîrșite în cîte patru degete : bronz de culoare deschisă pe fundalul nopții.

— De ce ?

Nu-i răspuse la întrebare, dar gura i se arcui într-un zîmbet lent. Din partea unei femei ar fi fost un răspuns provocator, îndrăzneț. Din partea lui Shambleau părea jalnic și îngrozitor... atît de omenesc pe chipul jumătate animalic. Și totuși... trupul incîntător cu rotunjimi dulci sub zdrențele de piele roșie... catifeaua pielii bronzate... albeața strălucitoare a surisului. Smith se simți mișcat. La urma urmei, timpul avea să i se pară lung pînă la sosirea lui Yarol. Gînditor, le îngădui ochilor lui palizi s-o cutreiere cu o privire ce nu uită nimic. Iar cînd vorbi, își simți glasul ceva mai scăzut.

— Vino aici, zise.

Ea înaintă încet, pe picioarele-i gherate care nu făceau nici cel mai mic zgomot pe parchet și rămase în fața lui cu ochii plecați și gura tremurînd de jalnicul zîmbet omenesc. O apucă de umeri, umeri cu o moliciune satinată care nu era a unei piei omenesti. La atingerea miinilor lui fu străbătută de un fior. Northwest Smith își pierdu deodată răsufierea și o trase spre el. Se lăsă moale în brațele lui. O auzi răsufîind mai repede, în vreme ce brațele ei catifelate i se adunau în jurul gîtului. Atunci, de aproape de tot, îi privi fața și ochii verzi de animal, cu pupilele lor palpitînde și lucirea a ceva ascuns în străfunduri, îi întîlniră ochii. Peste larva crescîndă a singelui, în timp ce-și apăsa buzele peste buzele ei, Smith simți ceva răzvrătindu-se adînc în el, în chip inexplicabil, instinctiv. N-ar fi găsit cuvîntul în stare să spună ce, dar dintr-o dată îi fu silă de simplul contact atît de dulce, de satinat și totuși inuman. Ca și cum un chip de animal s-ar fi dăruit sărutului său — cu secretul obscur ce pîdea lacom în beznele pupilelor despicate. Într-o străfulgerare încercă repulsia febrilă pe care o văzuse pe fețele gloatei.

— Dumnezeule, gifii într-o invocare împotriva răului, mult mai veche decît ar fi crezut.

li smulse brațele din jurul gîtului și o împinse cu atîta putere încît ea se rostogoli prin încăpere. Cu răsufierea grea Smith se trase îndărăt spre ușă, în vreme ce revolta nebună se stîngea în el încet.

Căzu lingă fereastră și, pe cînd zăcea acolo, întinsă la perete cu capul plecat, văzu că-i lunecase turbanul – turbanul sub care era atît de sigur că nu se aflau niște plete. O șuviță de păr roșu spînzura sub pielea răsucită, suviță la fel de roșie ca veșmintul ei, tot atît de neomenesc de roșie pe cît de neomenesc de verzi îi erau ochii. Se uită, clătină din capul căre i se învîrtea, și privi din nou : i se păruse că roșia suviță grea se mișcase, se răsucise de la sine către obraz !

Simțind atingerea, fata viri șuvița la loc cu un gest foarte omenesc, apoi își ascunse fața în palme. La adăpostul degetelor, presimți că-l cerceta.

Smith răsufleă adînc și-și trecu o mîină pe frunte. Inexplicabila viziune pierise la fel de repede cum se ivise, prea repede pentru ca s-o poată înțelege sau analiza. „Ar trebui s-o las mai moale cu *segirul*”, își spuse, nesigur. I se năzăriseră pletele roșii? La urma urmei, nu era decît o frumoasă făptură bronzată, aparținînd uneia dintre numeroasele rase semi-umane care populau planetele. Nimic mai mult. Ceva mic și drăguț, dar animalic... Rise nițel fals.

– Hai, gata, zise. Dumnezeu știe că nu-s un înger, dar e o limită în toate. Asta nu !

Luă două pături de pe pat și le zvîrli în cel mai depărtat colț al încăperii.

– Poți să dormi acolo.

Ea se ridică fără o vorbă și, cu gesturi pătrunse de o mută resemnare animalică, începu să potrivească păturile.

Smith visă în noaptea aceea un vis ciudat. I se păru că se deșteaptă într-o odaie plină de bezne, de clar de lună și de umbre mișcătoare, căci cea mai apropiată dintre lunele lui Marte gonia pe cer și prin întuneric, totul pe planetă, sub lună, era însuflețit de o viață neliniștită. Și ceva – ceva fără nume, de neînchipuit – i se înfășurase în jurul gîtului ca un șarpe suplu, umed și cald. Moale și ușor agățat în jurul gîtului său, se mișca încet, foarte încet, cu o apăsare mîngietoare care-i trimetea fiori de încîntare în toți nervii și toate fibrele, dincolo de o plăcere fizică mai adîncă decît bucuria spirituală. Într-o cumplită intimitate, căldura blîndă-i pătrundea pînă-n fundul sufletului. Un extaz de pe urma căruia rămînea vlăguit de puteri, știind totuși – într-o străfulgerare de conștiință născută în visul imposibil – că sufletul nu trebuia să-i fie atins... Simți o oroare ce-i întoarse plăcerea într-un odios, oribil val de

repulsie — dar tot de o dulceață mai mult decît dezgustătoare. Se strădui să smulgă de la gît monstrozitatea de coșmar, dar fără convingere; pentru că, deși era revoltat pînă-n adîncurile lui cele mai adînci, plăcerea era atît de mare încît mîinile-i refuzau efortul. Cînd, în sfîrșit, încercă să ridice un braț, un frig de moarte trecu peste el. Descoperi că nu se poate mișca. Trupu-i era de marmură sub pături, o marmură vie care, în toate vinele-i rigide, fremăta de o înspăimîntătoare plăcere.

Pe cînd lupta împotriva visului paralizant — o luptă parcă a sufletului împotriva trupului amortît — repulsia fu mai puternică decît el pînă ce întunericul mișcător se topi într-un neant care-l îngropă în cele din urmă și el recăzu în uitarea din care se deșeptase.

Dimineața, cînd îl trezi soarele lucind în văzduhul limpede și puțin dens de pe Marte, Smith rămase o clipă încercînd să-și amintească. Visul fusese mai viu decît realitatea, dar acum nu-și prea mai putea aminti... în afară de faptul că fusese mai plăcut și mai groaznic decît orice alt moment din viața lui. Scormoni prin mîinte pînă ce un zgomot ușor îi întrerupse gîndurile. Se așeză și, ca o pisică, văzu fata ghemuită pe pături, privindu-l cu ochi mari și gravi. Se uită la ea, cam stînjenit.

— Bună dimineața, zise. Am avut un vis al dracului... Ți-e foame ?

Clătîină tăcută din cap și el ar fi jurat că ochii-i ascundea un licăr de stranie veselie.

Se întinse și căscă, alungînd vremelnice coșmarul.

— Ce să fac cu tine ? întrebă, trecînd la griji mai imediate. Am să plec... într-o zi sau două și nu te pot lua cu mine, știi. Întii și întii, de unde ai venit ?

Ea clătîină din nou din cap.

— Nu vrei să spui. Bine, te privește. Poți rămîne aici pînă liberez camera. Apoi te descurai cum poți.

Își puse picioarele pe dușumea și-și luă hainele.

Peste zece minute, strecurîndu-și pistolul termic în teaca de la șold, Smith se întoarse către fată.

— Ai niște concentrat alimentar în cutia de pe masă. O să-ți ajungă pînă mă întorc. Și ai face bine dacă ai înțuia din nou, cînd plec.

O privire depărtată, nemișcată, fu singurul răspuns. Nu era sigur că înțelesese, dar, în orice caz, broasca scrișni în urma lui ca data trecută și el coborî scările cu un vag zîmbet pe buze.

Amintirea visului neobișnuit din timpul nopții se ștergea. Așa cum se întîmplă cu asemenea amintiri, cînd ajunse în stradă, fata, coșmarul și tot ce se petrecuse în ajun pieriră în fața necesităților ascuțite ale prezentului.

Treaba incurcată care-l adusese acolo îi solicită din nou întreaga atenție. Se ocupă de ea lăsând orice altceva de o parte, și fiți siguri că tot ce făcu din clipa când ieși în stradă și pînă luă calea de întoarcere, pe seară, avea pricini temeinice, deși plimbările lui aparent fără țintă prin Lakkdarol ar fi părut cu totul lipsite de interes celui ce ar fi ținut să-l urmărească cit era ziua de lungă.

Trebuie să fi pierdut cel puțin două ore hoinărind pe lângă aeroport, privind cu ochi palizi și adormiți rachetele care soseau și plecau, pasagerii, astronavele care așteptau, încărcăturile – mai ales încărcăturile. Mai făcu o dată turul barurilor din oraș, consumă multe pahare de licori felurite schimbînd cuvinte vagi cu oameni de toate rasele și de pe toate planetele. Îndeobște în propria lor limbă, pentru că, printre contemporanii lui, Smith era un poliglot vestit. Ascultă ultima poveste în legătură cu împăratul de pe Venus, ultimele știri despre cutare război și cel mai nou cîntec cîntat de Rose Robertson, *Trandafirul din Georgia*, îndrăgît de oamenii de pe toate planetele civilizate. Își petrecu ziua cu destul folos pentru ceea ce avea de gînd să facă și doar tîrziu seara, cînd se îndreptă din nou spre locuință, imaginea fetei bronzate căpătă iar o formă definită în mintea lui, deși rămăsese acolo cuibărită, neprecisă și înecată, în tot timpul zilei.

Habar n-avea ce mîncă de obicei, dar cumpără o cutie de rosbif din New-York, o alta cu supă de broaște venusiene, precum și o duzină de mere de canal proaspete și două livre de lăptucă terestră, din cea care crește atît de bine în solul fertil al canalelor de pe Marte. Printre alimentele astea de tot solul avea să găsească desigur ceva pe gustul ei și – ziua fiind mulțumitoare – pe cînd urca scara fredona cu un glas de bari-ton, uimitor de exact, *Verzile Coline ale Pămîntului*.

Ușa era incuiată, ca în ajun și, avînd brațele încărcate, trebui să bată ușurel cu piciorul în tăblia de jos. Ea deschise cu tăcerea care-o caracteriza și rămase să-l privească în semi-întuneric, în vreme ce el bijbiia pînă la masă, cu povara. Odaia încă nu era luminată.

– De ce n-aprinzi lumina? întrebă nerăbdător, după ce-și lovise glezna de scaunul de lângă masă atunci cînd încerca să pună pe ea cumpărăturile.

– Lumină sau... întuneric, tot una... pentru mine, șopti ea.

– Ochi de pisică, hai? Bine, ți se potrivește. Uite, ți-am adus de mîncare. Alege. Îți place rosbiful? Sau nițică supă de broaște?

Ea clătină din cap și se trase cu un pas îndărăt.

– Nu, zise. Nu pot... mîncă ce mîncîci.

Sprincenele lui Smith se întunecară.

— Nu te ai atins nici de tabletele de concentrat ?

Turbanul roșu avu din nou o mișcare de negare.

— Atunci n-ai mâncat nimic de... ia stai peste douăzeci și patru de ore ! Trebuie să fii flămândă

— Nu foame.

— Atunci ce pot să ți găsec de mâncare ? Dacă mă grăbesc, mai am vreme. Trebuie să te hrănești, micuto.

— Am să.. mănînc, zise ea în șoapta. Nu peste mult am să... mănînc. Nu te îngrijii...

Ca pentru a pune capăt convorbirii, se răsuci și se duse la fereastră, uitîndu-se la priveliștea scăldată în clarul de lună. Smith îi aruncă o căutătură perplexă în timp ce deschidea cutia cu rosbif. Siguranța ei avea un subînțeles ciudat, care, în chip nedeslușit, nu-i plăcea. Fata avea dinți, și limbă și, de bună seamă, un aparat digestiv destul de omenesc, dacă te luai după forma ei exterioară. Era absurd să pretindă că nu i-ar fi putut găsi nimic de mâncare. Probabil că luase totuși nițel aliment concentrat, hotărî el, smulgînd capacul-termos al recipientului interior și slobozînd aroma îndelung închisă a cărnii calde.

— Bine, dacă nu vrei să mănînci, nu vrei, zise el filosofic turnînd sosul cald și cuburile de carne în capacul-termos, ce slujea drept farfurie. Și scoase tacîmurile din ascunzătoarea aflată între cutia exterioară și recipientul dinăuntru.

Fata se întoarse puțin ca să-l observe în timp ce lua un scaun olog și se așeza să mănînce. Peste o clipă, gîndul că privirea verde era ațintită asupra-i îl făcu nervos.

— De ce nu încerci să guști ? zise el între două îmbucături dintr-un onctuos măr de canal. E bun.

— Ce mănînc eu.. e mai bun, îi răspunse șovăielnic glasul dulce.

Din nou simți, mai de grabă decît auzi, în cuvintele ei o slabă notă falsă și neplăcută. Îl cuprinse o bănuială pe cînd medita asupra ultimei ei observații — amintirea nedeslușită a unor povești menite să înpăimînte, povestite odinioară în jurul focurilor de tabără — și se răsuci pe scaun ca s-o privească, un început de neliniște înfiorîndu-l fără pricină. Asta fusese sub vorbele ei — vorbe pe care nu le rostise și care amenințau...

Îi înfruntă privirea cu un aer nevinovat marîi ei ochi verzi cu pupile palpitînde întîlnindu-i ochii fără a fugi în lături. Dar gura-i era roșie și dinții ascuțiți..

— Cu ce te hrănești ? întrebă el (După o pauză, adăuga în șoaptă :) Cu sînge ?

Pentru o clipă ea păru să nu înțeleagă, apoi un fel de veselie îi întredeschise buzele și fata rosti cu dispreț :

— Mă iei drept... vampir... hai ? Nu... eu sînt Shambleau !

Fără doar și poate, glasul-i vădea dispreț și veselie față de o asemenea bănuială, dar, tot fără doar și poate, știa ce voia să spună — primea ipoteza drept una logică. Vampirii, niște superstiții! dar superstiții familiare acelei creaturi bizare, neomenești.

Smith nu era credul, nici superstițios, dar văzuse prea multe ciudățenii pentru a se îndoii că pînă și cele mai nebunești legende pot avea o bază de adevăr. Și era în ea ceva nespus de ciudat.

Chibzui pentru o clipă, mușcînd totodată cu poftă din mărul lui de canal. Și, deși ar fi avut să-i pună o mulțime de înrebări despre nenumărate lucruri, n-o făcu, știind cît ar fi fost de zadarnic.

Nu mai spuse nimic pînă sfinși de mîncat carnea și pînă ce un alt măr de canal se duse după cel dintîi. Strînse masa, zvîrlind pur și simplu pe fereastră cutia goală. Apoi se propti de spătar și privi cu ochii mișiți, fără culoare pe fața lui tăbăcită ca o piele de cizmă. Fu din nou conștient de dulcile rotunjimi bronzate, catifelate — curbe subtile de carne satinată sub zdrențe de piele roșie. Vampir poate, neomenească fără îndoielă, dar ispititoare mai mult decît încapă în cuvinte, supusă sub privirea lui lentă, cu capul plecat sub turbanul roșu, cu degetele gherate așezate pe genunchi. Rămaseră o clipă lungă foarte nemișcați și tăcerea dintre ei ajunsese sfișietoare.

Semăna atît de tare cu o femeie — o femeie a Pămîntului — tandră, supusă și rezervată. Mai moale decît o blană moale, doar dacă-i putea uita degetele gherate și ochii palpitînd — și ciudățenia mai adîncă decît cuvintele... Visase oare șuvița de păr roșu, care mișcă? Oare *segirul* deșteptase în el repulsia nebună pe care o încercase, ținînd-o în brațe? De ce o ura atît de tare mulțimea? Rămînea acolo și o privea și, în ciuda misterului ei și a jumătăților de bănuială ce-l năpădeau, era atît de ispititoare sub zdrențele revelatoare. Simți treptat că singele-i bate mai puternic, că o flacără se aprinde în el... o tinără ființă feminină bronzată, cu ochii plecați... apoi pleoapele se ridicară și nemișcarea verde a unei priviri de piscă îi întîlni privirea. Repulsia nopții dinainte se trezi îndată, ca un semnal de alarmă... un animal, la urma urmelor, prea neted, prea blînd pentru a fi uman, și ciudățenia asta lăuntrică... Smith ridică din umeri. Avea o colecție de defecte, dar printre ele slăbiciunile cărnii nu erau cele mai însemnate. Printr-un gest trimise fata la păturile ei din colț și se viră în pat.

Mai tîrziu, se deșteptă brusc dintr-un somn adînc, cu premoniția ce vestește evenimente grave. Strălucitorul clar de lună lumina atît de bine încăperea încît deslușea roșeața zdrențelor

fetei care ședea pe culcușul ei. Era trează și un fior îi trecu pe șira spinării când văzu ce făcea. Nu era totuși decît ceva cu totul obișnuit pentru o fată — oricare fată, de oriunde : își desfăcea turbanul.

O cercetă, fără să răsufle, iar o neagră presimțire se zbatea în mod inexplicabil în creierul lui. Cutele stacojii se desprinseseră și — nu visase — o șuviță roșie se legăna din nou lîngă obraz... un fir de păr?... o șuviță de păr?... ca un vierme gras, roșu și mișcînd pe obrazul neted.

Fără să-și dea seama Smith se ridică într-un cot, privind neîncrezător, fascinat... șuvița de păr. Pînă atunci fusese sigur că, în seara trecută, *segirul* îl făcuse să creadă că se mișcă. Dar ea se lungea acum, se întindea, se *tîra* cu o viață respingătoare, se răsucea pe obraz într-o revoltătoare, imposibilă mișcare. Umedă, rotundă și lucioasă.

Fata dezlegă ultima cută și-și smulse turbanul. Ceea ce Smith văzu atunci ar fi trebuit să-l facă să-și abată privirile — și, în viața lui, mai apucase să vadă lucruri cumplite — dar nu se putea mișca. Nu putea decît rămîne acolo, într-un cot, privind țîntă la masa roșie ce mișuna... viermi, păr, ce era?... răsucindu-se în niște caricaturi de șuvițe. Și toate creșteau sub ochii lui, se răspîndeau în cascadă peste umerii bronzăți ; o masă care niciodată, nici la început, n-ar fi putut încăpea sub turbanul îngust. Depășise orice mirare, dar era sigur de asta. Și totul urma să se lungească, să se tîrască. Fata își scutură pletele, pînă ce indicișila colcăială roșie îi ajunse mai jos de talie.

Își zvîlnise respingătoarea incilceală peste umeri. El simți că avea să se întorcă și că trebuia să-i întîlnească privirile. Gîndul ăsta îi umplea inima de spaimă, mai presus de toate cele petrecute în acel coșmar ; căci era, cu siguranță, un coșmar. Nu-și putea lua totuși privirile de la nălucirea morbidă, dar nelipsită de o anume frumusețe. Cînd fata se răsuci, dezgustătoare colcăială undui pe umerii rotunzi. Smith rămase încremenit. Văzu pierind treptat curba obrazului și profilul ivindu-se, iar toate ororile roșii șerpuiau amenințător. Iar profilul se șterse la rîndul lui, întregul chip se întoarse încet spre el, în vreme ce clarul de lună lumina încîntătorul obraz al fetei, pur și tandru, încadrat de respingătoarea viermuială.

Ochii verzi îi întîlniră ochii. Smith avu un șoc și un fior îi străbătu șira înțepenită, lăsînd în urma lui un frig de gheață. Dar abia dacă-și dădea seama de paralizia și oroarea înghețată, căci ochii verzi îi țintuiau ochii într-o lungă, lungă privire ce părea să fîgăduiască lucruri ce nu puteau fi spuse și făcea să nască, adînc în el, o șoptă plină de speranțe precise.

Căzu îndată într-o prăpastie de supunere oarbă, apoi înspăimântătoarea viziune pe care ochii lui o vedeau fără s-o vadă îl făcu să iasă din beznele atrăgătoare, s-o vadă în deplinătatea ororii ei fără nume.

Fata se înalță și-n jurul ei se prăbuși, într-o roșie cascadă lucitoare... ceea ce-i creștea pe cap, învăluind-o în întregime ca o lungă mantie vie, coborînd pînă la picioarele desculțe pe dușumea. Își desfăcu brațele într-o mișcare ce zvirlu valul dincolo de umeri, pentru a-i descoperi frumusețea bronzată. Zimbea, înconjurată de unduirea serpentină a hidoaselor plete în-suflețite. Și Smith știu că vede Meduza !

Deschizîndu-i imense orizonturi pînă în fundul negurilor Istoriei, gîndul ăsta îl scoase pentru o clipă din paralizia înghețată și întilni din nou ochii, verzi ca niște smaralde sub pleoapele mijite. Tîmplele-i zîcniră, se ridică împleticit, ca într-un vis, în vreme ce ea se apropia nespuse de grațioasă, nespuse de atrăgătoare sub mantia-i de oroare însuflețită.

Clarul de lună strălucea peste masele groase ca niște viermi rotunzi, se pierdea în ele pentru a sclipi aiurea, mai argintat de-a lungul tentaculelor roșii, ce se strîngeau și se destindeau. Frumusețe atroce, cutremurătoare, mai monstruoasă decît orice urînie.

Smith nu realizează toate acestea decît pe jumătate, pentru că insidiosul murmur îi reîncepea în creier, făgăduind, mîngiind mai dulce decît mierea ; și ochii verzi ațintiți îi ochii lui luceau ca niște giuvaieruri. Crăpăturile lor palpitînde se deschideau peste hăuri de bezne nesfîrșite în care descoperea – știuse de prima dată cînd se uitase în acea indiferentă privire de animal – toată frumusețea și toată grozăvia, toate ororile și toate încințările.

Ea își mișcă buzele într-un șușotit ce se potrivea tăcerii și cumplitei unduirii a... pletelor ei, murmurînd tandru, pătimaș :
– Am să-ți vorbesc... acum... în propria mea limbă... oh ! iubitule !

Venea spre el. Bărbatul fremăta de oroare, dar era o repulsie perversă, dorînd ce ura. O cuprinse în brațe pe sub mantia umedă și caldă, hidos de vie. Trupul încîntător se lipi de el ; ea își petrecu brațele pe după gîtul lui și cu un foșnet neașteptat, indiciabila oroare se închise peste ei.

Pînă la moarte avea să-și amintească mereu, în coșmare, de clipa cînd pletele lui Shambleau îl învăluiseră. Un miros greu, înăbușitor, viscos, cucerindu-i trupul, căldura umedă pătrunzîndu-i prin veșminte, de parcă s-ar fi aflat gol în strînsora lor.

Toate i se intipăria deodată in minte într-o năvală de senzații contradictorii, înainte cu uitarea să se închidă peste el. Iși aminti de visul lui, căruia-i cunoștea acum realitatea de coșmar, și lunecătoarea mângiere lentă a vermilor calzi și umezi deveni un extaz adânc, mergînd dincolo de trup, dincolo de spirit, pentru a ajunge cu o monstroasă încîntare chiar pînă la rădăcinile sufletului. Era acolo, rigid ca o marmura, neputincios, la fel de pietrificat ca celelalte victime ale Meduzei în anticele legende, pe cînd cumplita plăcere dăruită de Shambleau facea să vibreze și să freacă toate fibrele, toți atomii ființei lui. Dar atunci cînd sufletul i se depărta de ea ca de o mînjire, în străfunduri, un trădător ce se schimonosea fremăta încîntat. Și, mai presus de toate, Smith încerca o repulsie și o deznădejde cu neputință de descris.

Conflictul dintre încîntare și repulsie nu dură decît fulgerător, atît cît viermii roșii se înfășurară în jurul lui, și o slăbiciune îi cuprînsese, mai grea cu fiecare undă de plăcere intensă. Ceva în el încetă să lupte și Smith se prăbuși în bezne fulgerate, unde totul, în afara mistuitorului extaz, era uitat...

Tinărul venusian care urca scările către odaia prietenului său avea o cută între sprîncenele gingașe. Era zvelt, ca toți venusienii, și se purta îngrijit. Asemenea celor mai mulți dintre compatrioții lui, cu un aer de nevinovăție angelică pe deplin înșelătoare, avea chipul unui inger căzut, fără întunecata mărăție a unui Lucifer — un demon negru rînjea în privirile sale și cîteva mici cute în jurul gurii spuneau multe în legătură cu o viață necruțătoare și dezordonată, care străbătuse toată gama aventurilor și făcuse ca, după numele lui Smith, numele lui să fie cel mai urît și mai respectat în analele Gărzii Interplanetare.

Sosise la Lakkarol în astronava reglementară — cu Maid cît se poate de abil camuflată în cală — și găsisese într-o jalnică neorînduială niște treburi pe care le socotea rezolvate. O anchetă prudentă îi descoperise că Smith nu mai fusese văzut de două zile. Ceea ce nu se prea potrivea cu firea prietenului său. Amîndoi riscau acum, nu numai să piardă o sumă importantă, dar chiar propria lor securitate. Yarol nu putu găsi decît o singură explicație: o nenorocire făcuse ca Smith să fie fizic și incapabil să procedeze altminteri.

Perplex, viri cheia în broască și împinse ușa. Înțelese îndată că ceva nu era în ordine. Odaia era întunecată, în prima clipă nu putu vedea nimic, dar simți un miros ciudat, fără nume, dulce și totodată respingător. Și ecurile profunde ale unei memorii ancestrale se deșteptară în el, amintiri ale unor strămoși din mlaștinile de pe Venus, depărtați în Timp și Spațiu.

Yarol puse mina pe pistol și deschise larg ușa. În beznă nu desluși mai întâi decât o masă bizară, în ungherul cel mai îndepărtat. Ochiul i se obișnuiră apoi și văzu mai bine : o masă ce părea însuflețită pe dinăuntru. O masă — își ținu răsufierea — ca o grămadă de măruntaie colcăind de o viață spurcată. Atunci îi scăpă o sudalmă venusiană ; trecu pragul, trînti ușa și se sprijini de ea, cu arma în mână, deși tot trupul i se zbirlea — pentru că știa.

— Smith ! chemă el cu glas șoptit, greu de oroare. Northwest !

Masa mișcătoare se agită, fremătă și recăzu în liniștea ei viermuitoare.

— Smith !... Smith !

În glasul venusianului, coborît, stăruitor, vibra o oarecare teamă.

O undă de nerăbdare străbătu întreaga masă însuflețită. Ea se agită din nou, cu părere de rău, apoi, tentaculă după tentaculă, începu să se desprindă și, neînchipuit de încet, pielea roșcată a hainelor unui navigator al Spațiului se ivi, viscoasă, lucitoare.

— Smith ! Northwest !

Șoapta lui Yarol se repetă, stăruitoare. Cu o încetineală de vis, un bărbat se așeză în mijlocul colcăielii, un bărbat care, odinioară, ar fi putut fi Northwest Smith. Lipicios din cap pină-n picioare. Chipu-i era al unei făpturi în afara omenirii — un mort-viu cu ochi țepeni, plini de răsfrîngerea unui cumplit extaz ce părea să vină de tare departe, de dincolo de înțelegerea celor ce n-au cunoscut decât încintările pămîntului. Și, în vreme ce-și întorcea privirile oarbe spre Yarol, viermii roșii se răsuceau în jurul lui într-o mișcare neîntreruptă, dulce, mîngietoare.

— Smith, hai ! Scoală, Smith ! Smith ! Smith !

Șoapta lui Yarol părea un șuier în tăcere, poruncind, stăruind ; fără ca venusianul să facă vreo mișcare pentru a se depărta de poartă.

Tot cu aceeași îngrozitoare încetineală, ca un mort care învie, Smith se ridică în mijlocul viermii viscoase. I se tăiară genunchii și două sau trei tentacule suiră, înfășurîndu-i-se în jurul genunchilor ca pentru a-l sprijini, urmînd o mîngiere ce părea să-i transmită o tainică putere.

— Pleacă, pleacă, lasă-mă... zise cu glas înfundat, fără nici o mișcare pe fața lui extatică, de cadavru.

— Smith ! (tonul lui Yarol era deznădăjduit :) Smith, ascultă ! Smith, nu mă auzi ?

— Pleacă, repetă glasul fără timbru. Pleacă, pleacă.

— Nu, dacă nu vii și tu. Mă auzi ? Smith ! Smith, eu...

Tăcu. Din nou fiorul unei amintiri ancestrale îi cobori pe șira spinării. Masa roșie se ridica iar cu putere, suia..

Yarol se propti în ușă și strînse pistolul în palmă. Numele unui zeu uitat de ani de zile îi veni pe buze, de la sine. Știa ce urma să se întâmple. Și cunoașterea era mai cumplită decît putea fi ignoranța.

Tentaculele se depărtară și un chip omenesc se ivi printre ele, nu, pe jumătate omenesc, cu ochi verzi de pisică ce luceau irezistibil în beznă, ca niște giuvaeruri luminate.

— Shar ! mai șuiera Yarol ridicînd un braț pentru a-și feri fața.

Șocul privirii verzi, doar o clipă zărită, începea să-i gonească primejdios prin vine.

— Smith ! chemă el, la capătul speranțelor. Smith, mă auzi ?

— Pleacă, zise glasul care nu era al lui Smith. Pleacă.

Deși nu cuteza să privească, Yarol știu că... cealaltă își depărtase pletele tiritoare și că era acolo, în picioare, în toată grația umană a trupului ei bronzat, cu moliciuni de femeie, înveșmintată în oroare vie. Îi simți ochii pe piele și un glas urlă în creierul lui să-și coboare brațul... Era pierdut, știa asta, și faptul îi dădu curajul disperării. În el strigătul creștea, se umfla, surzindu-l cu o poruncă răcnită, gata să-l stăpînească : porunca de a cobori brațul, de a privi în ochii ce se deschideau peste beznă, de a se supune — și făgăduiala insinuantă, și dulce, și mai nesănătoasă decît pot spune cuvintele, a unei plăceri viitoare...

Cu toate astea nu-și pierdu capul. De necrezut, dar într-o amețală, stringînd arma în mîna ridicată, străbătu încăperea îngustă ferindu-și fața și bijbiind în căutarea umărului lui Smith. După cîteva șovăieli oarbe în gol îl atinse și apucă pielea lipicioasă, dezgustătoare. În aceeași clipă simți ceva legîndu-i-se blind în jurul gleznei, o undă de plăcere respingătoare îl străbătu ; apoi un alt inel, un altul, se răsuciră pe după picioarele lui.

Yarol strînse din dinți apucînd zdravăn umărul și mîna i se înfioră : pielea era le fel de viscoasă la atingere ca viermii din jurul gleznelor sale, și un ușor fior de cumplită încîntare îl străbătu.

Nu mai putea simți decît mîngîierea din jurul picioarelor. În creierul lui glasul domina totul. Trupul nu-l mai asculta decît cu părere de rău. Făcu totuși un efort nemaipomenit și-l smulse pe Smith din cuibul lui de oroare. Tentaculele înfășurate se desprinseseră cu un slab zgomot de ventuză. Întreaga masă se zbatu, se lungi spre el. Atunci Yarol își uită cu desăvîrșire prietenul, ca să lupte pentru sine.

— Shar l... Shar y'danis... Shar mor-la rol... imploră el gîfîit, aproape neştiind ce spune, ca rugăciunea unui copil.

Pe jumătate întors cu spatele către masa centrală, se zbatea, strivind sub călcăie viermii roşii ce se retrăgeau din faţa lui, pentru a nu-i putea atinge. Dar ştia că, îndărătul lui, alţii îi se întindeau spre gît. Cel puţin atîta vreme cît nu va fi silit să înlînească ochii aceia, mai putea lupta...

Pentru o clipă fu eliberat din strînsoarea vîscoasă, pe cînd tentaculele rănite se zgîrceau. Îşi făcu loc împleticindu-se, scîrbit de repulsie şi de deznădejde. Deodată, ridicînd privirile, văzu oglinda crăpată pe perete. Zări nedesluşit răsfrîngerea ororii roşii în urma lui, unde pindea chipul de pisică cu zîmbet de fătă cumplit de omenesc, şi toate tentaculele vîscoase ce se întindeau către el. Fără motiv, îşi aminti de ceva citit cu mult timp înainte, şi o speranţă zgudui ceea ce pusese stăpînire pe creierul său.

Fără a-şi trage răsufierea, îşi îndreptă pistolul peste umăr, cu răsfrîngerea ţevii îndreptată spre răsfrîngerea ororii în oglindă, şi apăsă pe trăgaci.

Văzu prin beznă flacăra albastră ţîşnind într-un orbitor fulger în oglindă, ţîşnind în plin în masa vîscoasă din spatele lui. Un şuiet, o flacăra şi un strigăt ascuţit, diabolic, deznădăjduit. Flacăra descrie un mare cerc, se stîNSE cînd arma îi căzu din mînă. Şi Yarol se prăbuşi pe duşumea.

Northwest Smith deschise ochii în soarele marţian care strălucea slab prin geamul prăfuit. Ceva umed şi rece îi pâlmuia obrazii şi arsura familiară a *segirului* îi aprindea gîtlejul.

— Smith ! chema de foarte departe glasul lui Yarol. Northwest Smith ! Trezeşte-te, ce dracu ! Trezeşte-te !

— M-am .. trezit, izbuti să articuleze îngăimat Smith. Ce s-a... întimplat ?

Marginea unei căniţe de metal îi izbi dinţii.

— Bea, idiotule ! zise iritat Yarol.

Smith înghiţi cuminte. *Segirul* îi arse din nou gîtul recunoscător. O căldură îi se răspîndi prin tot trupul, trezindu-l din amorţeală, ajutîndu-l întrucîtva să alunge slăbiciunea covîrşitoare care-l năpădea. Rămase nemişcat timp de cîteva minute. Sub biciul *segirului* amintirea îi revenea anevoie, amintirea unui coşmar teribil şi dulce, a...

— Dumnezeuule ! tresări Smith, încercînd să se așeze.

Slăbiciunea îl răpuse pe dată. Încăperea se învîrti şi el căzu pe ceva tare, umărul lui Yarol. Braţul venusianului îl sprijini, iar odaia îi regăsi echilibrul. Peste o clipă, cînd se răsuci, Yarol sfîrşea căniţa cu *segir*. Ochii negrii-i întîlniră ochii peste

marginea de tabla și se îngustară într-un ris neașteptat, pe jumătate isteric : era groaza care acum trecuse.

– Northwest, în ruptul capului n-am să te las să uiți chestia asta ! Pe *Pharol* ! sughiță Yarol înăbușindu se în cănița lui Pe *Pharol* ! Când o fi să mă scoți data viitoare dintr o incurcătură, am să-ți spun...

– În regulă, zise Smith. Ce s-a întâmplat ? Cum ..

– O Shambleau ! (Risul lui Yarol se stinse :) O Shambleau, dar la ce și-o fi trebuit !

– Ce vrei să spui ? întrebă Smith, serios.

– Nu știi ? Dar unde-ai găsit-o ? Cum...

– Ce-ar fi să încep prin a-mi spune ce știi, zise Smith, hotărît. Și mai dă-mi, te rog, o gură de segir. Am nevoie.

– Poți să ții cănița ? Te simți mai bine ?

– Mda, nițel. Pot s-o țin, mulțumesc. Zi mai departe.

– Păi... nu prea știu de unde să încep. Li se spune Shambleau...

– Dumnezeule mare, va să zică nu era singura ?

– E... un fel de rasă, cred, una dintre cele mai vechi. Nu mele sună nițel franțuzesc, așa-i ? Dar urcă mai departe decât începuturile istoriei. Asemenea Shambleau au existat întotdeauna.

– N-am auzit niciodată

– Puțini au auzit și cei ce știu nu prea țin să vorbească despre ele.

– Cu toate astea jumătate din oraș le cunoștea. Atunci habar n-aveam ce spuneau. Nici acum nu pricep, dar...

– Da, uneori se întâmplă așa. Apar, și vinătoarea începe îndată ce oamenii prind de veste. Apoi... în sfârșit, povestea nu se prea răspindește. Prea... e greu de crezut.

– Pentru Dumnezeu, Yarol ! ce era ? De unde venea ?

– De fapt, nimeni nu știe. De pe altă planetă... poate necunoscută. Unii zic că-i vorba de Venus – știu prea bine că-n familia mea circulă legende destul de cumplite. Așa am auzit de ele. Și, din clipa când am deschis ușa... cred că am recunoscut mirosul...

– Dar.. ce sînt ele ?

– Dumnezeu știe. Neomenești, deși au o înfățișare ome-nească. Sau poate că nu-i decât o iluzie. sau poate că s eu, nebun. Nu știu. O specie de Vampir în afară de cazul în care Vampirul nu-i decât o varietate a... în sfârșit, a speciei lor. Înfațișarea lor normală trebuie să fie asta... masa asta. E forma sub care-și extrag hrana din... din forțele vitale ale oamenilor, presupun. Și iau de obicei o înfățișare de femeie, cred, pentru a aduce forțele vitale la cel mai înalt grad de tensiune înainte de... a începe... Și întotdeauna produc plăcerea asta oribilă, necurată, atunci când... se hrănesc. Unii oameni, care supraviețuiesc primei

experiențe, se obișnuiesc cum te obișnuiești cu un drog. Nemăritputându-se lipsi de ea, păstrează o Shambleau toată viața, care nu durează mult, și o hrănesc în schimbul cumplitei satisfacții. Mai rău decât dacă ai fuma *ming* sau... sau l-ai „invoca pe *Pharol*”.

— Da, zise Smith. Încep să înțeleg de ce mulțimea a fost atât de mirată și atât de dezgustată când am zis... hm, bine, continuă.

— l-ai... vorbit... cumva ? întrebă Yarol

— Am încercat. Nu vorbea prea bine. Am întrebat-o de unde venea. Mi-a răspuns că „de tare departe în Spațiu și Timp”, sau ceva de felul ăsta.

— Multe povești fabuloase au o bază de adevăr. M-am întrebat ades dacă nu-s cumva și mai multe, încă și mai nebunești, de care n-am auzit niciodată. Chestii dintr-astea, spurcate, blestemate, de care cei ce le cunosc nu suflă o vorbă. Chestii fantastice, înspăimântătoare, care bîntuie și de care n-am prins de veste... Dăinuie din vremile cele mai îndepărtate. Nimeni nu știe nici cînd, nici unde s-au ivit. Cei ce le văd, așa cum am văzut-o noi pe asta, nu vorbesc de ele. Nu-i decît un zvon nedeslușit, cețos, de care cărțile vechi pomenesc cîteodată cu o jumătate de aluzie. Cred că fac parte dintr-o rasă mai veche decît omul, născută cu mult înainte, poate pe planete dispărute în pulberi sau atât de îngrozitoare încît cei ce le descoperă le uită oît pot de repede.

Ți-ai adus aminte de legenda Meduzei ? Grecii vechi le cunoșteau, fără doar și poate. Oare să însemne că, înaintea civilizației noastre, Pămîntul a cunoscut alte civilizații, care au explorat alte planete ? Sau o Shambleau o fi izbutit să ajungă în Grecia, acum trei mii de ani ? Dacă te gîndești prea mult la asta, te scrîntești la cap !

Gorgona, Meduza cu trup frumos de femeie, cu șerpi în loc de plete și o privire ce preschimba oamenii în piatră. Perseu a ucis-o în cele din urmă — mi-am adus aminte întimplător, Northwest, și asta ne-a salvat, pe tine și pe mine — Perseu a ucis-o slujindu-se de o oglindă, ca să răsfrîngă ce nu cuteza să privească nemijlocit. Mă întreb ce-ar fi zis bătrînul grec care a lansat legenda dacă ar fi știut că, peste trei mii de ani, povestea lui avea să salveze viața a doi oameni pe o altă planetă. Ba mă întreb, chiar, care o fi fost pățania lui adevărată ; cum a întîlnit făptura asta neomenească și ce i s-a întimplat...

Sînt multe lucruri pe care nu le bănuim, pe care n-o să le știm niciodată. Oare istoria rasei făpturilor ăstora... diabolice n-ar merita citită ? Istorii ale altor planete, ale altor vîrste și ale începuturilor omenirii. Dar nu cred că au păstrat arhive. Mă tem că nici n-ar avea vreun loc unde să le păstreze. Din puținul

pe care-l știu — sau pe care-l știe origicine — aduc cu Jidovul Rătăcitor. Se ivesc ici și colo la lungi răstimpuri, și mi-aș da cu plăcere ochii din cap să aflu unde se pitesc între timp. Nu cred, totuși, că teribila lor putere hipnotică vădește o inteligență supraomenească. E felul în care-și fac rost de hrană, ca limba lungă a broaștei sau mireasma florii carnivore. Mijloacele astea sînt fizice, pentru că broasca sau floarea mănîncă o hrană fizică, O Shambleau folosește un mijloc fizic pentru a ajunge la o hrană psihică. Nu prea știu cum să zic : așa cum animalul, care mănîncă trupul altor animale, dobîndește de fiecare dată mai multă putere asupra altor trupuri animale, o Shambleau, care se alimentează cu forțele vitale ale omului, își sporește puterea asupra creierilor altor oameni, dar vorbesc de lucruri pe care nu le pot defini — de lucruri care nu există, sînt sigur. Știu doar că, atunci cînd i-am simțit tentaculele înnodîndu-se pe după picioarele mele, n-am simțit dorința de a le smulge. Am încercat niște senzații care — oh ! am fost mînjit pînă-n străfunduri de... de plăcerea asta și totuși...

— Știu, zise încetișor Smith (Efectul *segrului* începea să se risipească și oboseala cădea în valuri asupra-i. Vorbînd, chîbzuia în șoaptă, abia dîndu-și seama că Yarol asculta :) Știu mult mai bine decît tine, și dintr-o Shambleau emană ceva ațît de hotărît îngrozitor, ceva ce se împotrivesc într-atît la tot ce e uman, încît nu se află cuvînte s-o poată spune. Pentru o clipă am făcut literalmente parte din ea, împărtășindu-i gîndurile și amintirile, emoțiile și nevoile și — în sfîrșit, acum s-a terminat și nu-mi mai amintesc prea bine. Singura parte din mine rămasă liberă era aproape nebună de oroare. Și, totuși, ce plăcere ! Cred că trebuie să se afle în mine o sămîntă de corupție totală — în fiecare dintre noi — care nu cere decît să fie stimulată pentru a ne domina, fiindcă pînă și cînd eram scîrbit de atingerea... tentaculelor, ceva din mine era înnebunit de încîntare. Și simțeam și știam lucruri îngrozitoare, bune, de care nu-mi mai amintesc deslușit. Vedeam, zăream locuri de necrezut, mă bucuram de toate amintirile... creaturii așteia. Nu mai eram decît una cu ea și vedeam... Doamne, cum aș vrea să-mi amintesc !

— Ar trebui mai degrabă să-i mulțumești lui Dumnezeu că nu ești în stare, observă cu înțelepciune Yarol.

Glasul lui îl scoase pe Smith din semi-transa în care căzuse. Se ridică în coate, clătîindu-se încă de oboseală. Încăperea se legăna în fața lui ; închise ochii, să n-o vadă.

— Zici că... revin ? Atunci n-aș putea să mai găsesc una ?

Yarol rămase o clipă tăcut. Își lăsă mîinile pe umerii celui-lalt și-l culcă din nou. Apoi se așeză, cu privirile coborîte în întuneric spre obrazul răvășit de o nouă expresie, ciudată, înde-

finibilă, pe care nu i-a mai văzuse — și căreia-i înțelegea prea bine sensul.

— Smith, zise el în cele din urmă — și de data asta ochii negrii-i erau serioși, demonul malițios dispăruse din ei — Smith, pînă acum nu ți-am cerut niciodată să-ți dai cuvîntul, dar am... meritat dreptul de a o face acum. Îți cer să-mi făgăduiești ceva.

Ochii palizi ai lui Smith întîlniră privirile negre. Erau nehotărîți, plini de o anume teamă cu privire la viitoarea făgăduială. Pentru o clipă Yarol nu mai văzu ochii familiari ai prietenului, ci niște imensități cenușii cuprinzînd toată oroarea și toate încîntările — un ocean palid încînd o plăcere nespusă. Privirea nemăsurată se îngustă apoi și ochii lui Smith se înfipseră drept în ochii lui.

— Dă-i drumul, îți făgăduiesc, zise glasul lui Smith.

— Că dacă vreo dată vei mai întîlni o Shambleau, oriunde și orînd, ai să-ți scoți pistolul și ai s-o faci cenușă, de cum vei ști ce este. Vrei să-mi făgăduiești ?

Se lăsă o lungă tăcere. Fără să clipească, ochii întunecați ai lui Yarol se înfingeau necruțători în ochii palizi ai lui Smith. Niște vine se umflaseră pe fruntea tăbăcită a lui Smith. Nu-și călcase niciodată cuvîntul. Poate că nu și-l dăduse decît de vreo șase ori în viață, dar, dacă-l dăduse, nu era în stare să se abată de la ce se îlegase. Oceanele cenușii fură încă o dată năpădite de valul amintirilor, mai dulce, mai cumplit decît toate visele. Încă o dată Yarol privi în prăpastia în care se ascundea lucruri fără nume. O tăcere grea stăruia în încăpere.

Valul cenușiu se trase îndărăt. Palizi, tari ca oțelul, ochii lui Smith se ațintiră în ochii lui Yarol.

— Am... Am să încerc, zise.

Și glasul îi tremură.

În românește de C. VLAD



D. Paciurea : Himeră



POEZIA / DIALOG CU POEZIA

Desene de VASILE KAZAR

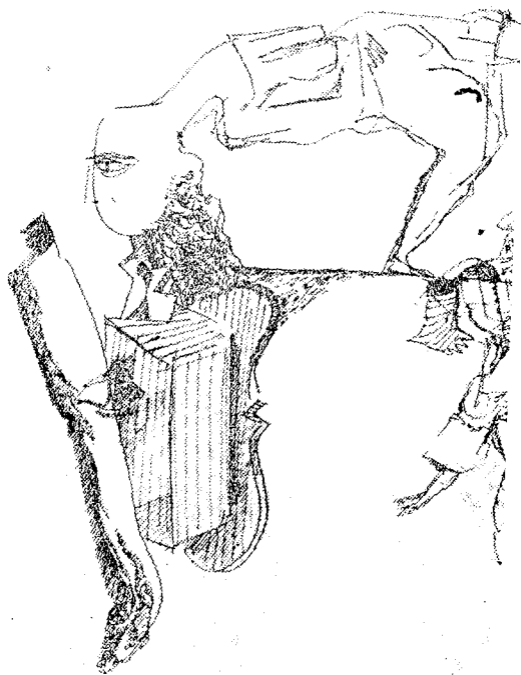
CÎNTARE LA FEREAȘTRĂ

grup — A. Vicol, Z. Sulișteanu, 1957, Muscel

Jos în jos pe lingă cer,
Mi-este-un galben noușor.
Nu mi-e galben noușor
Și mi-e George tinerel,
Călare pe-un călușel
Vinăt, negru porumbel,
Cu scările-nvoalte-n cer.
Sări ici, sări colea,
Sări-n poarta soarelui.
Soarele nu este-acasă,
Numai sora soarelui
Șade-n poarta raiului
Și judecă florile
Ce-au făcut miroasele,
Le-a-mpărțit cu fetele.
Noi jurăm, mărturisim
Că miroase nu găsim
C-a dat o ploaie și-un vînt,
Și le-a culcat la pămînt
Ș-a dat o ploaie ș-un soare,
Și le-a sculat în picioare.

Portari poarta descuiară,
Calul de dirlog mi-l luară,
În grajd de piatră mi-l băgară,
Fin și flori îi revărsară

Pe George de mină-l luară,
Sus în casă mi-l băgară,
La masă mi-l așezară.
Ei tot bea și se cinstea,
Cu-n pahar de marmură ;
În fața paharului
Scrisă-i floarea soarelui,
În fundul paharului
Scrisă-i vița vinului
În coastele paharului
Scriși munții cu văile
Și câmpii cu florile.



ZORILE DE AFARĂ

grup – M. Kahane Oltenia, Valea mare 1966

Zorilor, zorilor
Și voi surorilor,
Tu drăguț de soare,
Să nu te grăbești
Ca să răsărești,
Până să gătește,
Tot anume Ion,
Cu-o turtă de ceară,
Să aibă vedea-lă,
C-un văluj de pînză,
Altu de dimie,
S-aibă de vecie,
Un cuptor de piine,
Altu de mălaie,
Să aibă de cale.
Iar el să-și trimeată
Cărți cu coale verzi,
Arse-n colțurile,
Pe la nemurele,
Să vină și ele,
Să vadă ce jele.
Că el se gătește
Iară ca să treacă,
Dintr-o țară-ntr-alta,
Din țara cu doru,
În à fără doru,
Din țara cu milă,
În à fără milă.
La gură de vale
I-o gilceavă mare,
Ceartă-mi-se ceartă,

Soarele cu moartea,
Iar soarele zice,
Că el îi mai mare,
Că el că cuprinde,
Toate văi adinci,
Toate cîmpuri lungi ,
Iară moartea zice,
Că ea că-i mai mare,
Că ea că se duce,
Tot la bîlciuri mari
Și ea că-și alege
Neveste pe cîrpe,
Fete pe cosiță,
Voinici pe căciuli.

Pe-o cîmpie lungă,
Un cerb mohorît
În coarne ce are ?
Leagăn de mătase.
În leagăn ce are ?
Un biet de voinic.
Iară el că zice,
Fugi cerbule, fugi,
Că eu că mi-și am
Trei frați vinători
Pe tin' te-o pușcară,
Pe min' m-o-ngropară.



COLINDĂ DE BĂIAT

Braşov, Cornăţel – grup
culegător Cornel Georgescu 28.V.1970

Prundurile mării-s dalbe, hoi, Ler, hoi Leruri Doamne,
Zboară-un pui de porumbaşu,
Da nu-i pui de porumbaşu,
Că-i lon cel voinicaşu,
P-un calb dalb ud de sudorii.
Nu-i asudat de sudorii
Că ni-i dalbu tot de florii,
Tot de flori
 şi de viorii.

Maică-sa i-a poruncitu,
Să ni-ş meargă pîn' la ele,
Să nu meargă pe pămîntu,
Să ni-ş meargă mai pe susu,
Mai pe sus pă lingă ceru,
Tot cu luna gomoindu,
Cu soarele filfecîndu.
Copil galben şi-a luatu,
În grajd de piatră l-o băgatu,
De mîncare ce i-a datu ?
Iar de băut ce i-a datu ?
Tot vin roşu strecuratu.
Cît îi dalbu şi frumosu
Tot să fie sănătosu.

DESCÂNTEC

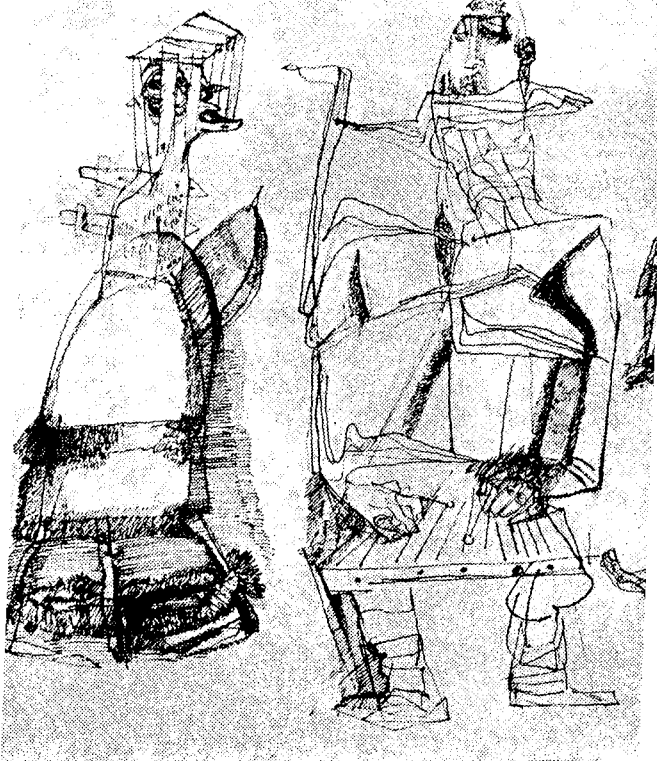
De la Anuța Herb, Vadu Izei-Sighet
Cules de Florența Albu

Plecai de-acasă, de la masă,
de la pat verde de mătasă
plecai lucind, strălucind
scirbită și supărată.
Plecai pe ulita largă
Cu voița-ntreagă.
Cîți îmi auzeau graiul
Li se părea că io li-s raiul,
Cîți îmi auzea cuvîntul
Li se părea că io li-s gîndul,
Cîți pe uliți nu-ncăpă
Toți pe garduri se urcă
și-ntreba, și-ntreba :
Cine-i aceea ?
Că nu-i crai cu crăiasă,
Nici împărat cu-mpărăteasă,
Nici baron cu baroneasă,
Ci Anuța, mai mîndră și mai aleasă,
Mai bună găzdoaică-n casă.

Mă luai pe cale, pe cărare,
Mă luai cu voița-ntreagă
Pe ulița largă,
Mă-ntîlnii cu trei ciute 'nălțate, 'mbălțate,
Cu jar de foc încălțate,
Cu pară de foc aprinse,
Cu dorurile încinse.
– Unde mereți voi, trei ciute înălțate,
Cu jar de foc încălțate ?
– Noi merem, dragă Anuța,
Să punem pochii în pochie,

Domni în domnie,
Giurați în giurăție,
Baroni în baronie,
Fieșcare în fieșcărașie.

– Ho, ho, ho, acolo nu mereți,
C-acolo fost-ați,
Pă toți în funcție mare bine pusu-i-ați,
Așezatu-i-ați,
Da nă-vă merinde din inima mè,
Din mîna dreaptă a mè,
Colac de griu face-le-ți,
Lu' Toader duce-le-ți,
La inima lui tocmiți-mă.



TREI LEBEDE

De la Marin Dorcea ,Teleorman, 1962
Culegător Ovidiu Birlea

Foaie verde micșunea,
Cine, doamne, rătăcea,
Trei feciori, coconi de domn
La vînătoare pleca,
Îmi pleca la vînătoare,
După păsări gălbioare,
Că sînt gustoase la mîncare,
Și ușoare la purtare.
Ei, doamne, că rătăcea
Și unde că-mi nemerea
La satu'cu nouă nume,
Mănăstirea cu cinci bîrne.
Cu cinci bîrne,
 cu cinci turne,
Iar în vîrf de turnulețe,
Stau trei păsări lebede-albe.
Ai trei feciori
 coconi de domn
Cîte trei că mi-ș vorbea,
Al mai mare din gură că-mi zicea :
Nică, frățiorii mei,
Aicea este sat cu nouă nume
Mănăstire cu cinci bîrne,
Cu cinci bîrne,
 cu cinci turne
Și în vîrf de turnuleț

Băgați de seamă că sînt
Trei păsări lebede albe.
Fratele cel mijlociu,
Din gură că zicea :
Măi nene, frățiorul meu,
Nu sînt păsări lebede albe
Și sînt trei mirese.
Da fratele cel mai mic
Și mai statornic la cuvînt,
Din guriță că striga :
Măi neică, frățiorii mei,
Nu sînt nici trei mirese,
Astea o să fie trei zile mari din săptămînă,
Una are să fie sfînta Lunea,
Una o să fie sfînta Miercurea,
Și una o să fie sfînta Duminică
Care o ține toată lumea.
Fratele cel mai mare nu vrea,
Din gură că striga :
Nu se poate măi frățiorilor,
Astea sînt trei păsări lebede albe.
Trei feciori

coconi de domn,
Arcur'le că le-ntindea,
În păsărele că trăgea,
Niciuna nu nemerea
Să sălta

și mi-ș zbură.
Ale trei păsări lebede albe
Să sălta și mi-ș zbură
Da unde că se puneă ?
'N prundu mării se puneă.
Trei feciori

coconi de domn,
Atunci ei ce mi-ș făcea,
La o barcă se puneă
Prundu mării să ducea
Da cum acolo că-mi ajungea
Ce să-ntîmplă ?
Acolo o masă că-mi găsa
Cu trei pahare de vin.
Ale trei păsări lebede albe
Să sălta și mi-ș zbură,
Trei feciori

coconi de domn,
Ei la masă că să ducea

Fiecare paharu cu vin că și-l lua
În sănătatea lor că-nchina
Și lua dă bea
Cum paharele de vin lua dă bea,
Gata să otrăvea
Otravă-n ele era
Cîte trei să otrăvea
În lume de să pomenea.





IVAN IORGOVAN

Mihai Constantin, Dolj 1951

Culegător Al. Amzulescu

Verde de-o mălură,
Pe-ăl vîrf de măgură
De trei zile-mi cură
Ploaie și cu bură
Și nu se răzbună.
El că s-a sculat
Ca un blestemat
Ivan Iorgovan,
Fecior de mocan
Și de moșilcan,
Și de molivdău
Fost-a viteaz rău
Bate-l Dumnezeu.
El c-a auzit
Munte ocolit
Șarpe-ncolăcit
De-o hală de șarpe
Scoate cap la țară
De-și ia o vâcșoară,
La o vacă grasă
Și-o fată frumoasă
Cinează-ntr-o seară
Vinează-ntr-o vară
Lucru de mirare.
Iovan ce-mi făcea ?
El că mi-ș pleca
Joi de dimineață
Pe rouă pe ceață
Cu ceața-n spinare
Cu roua-n picioare
Lucru de mirare

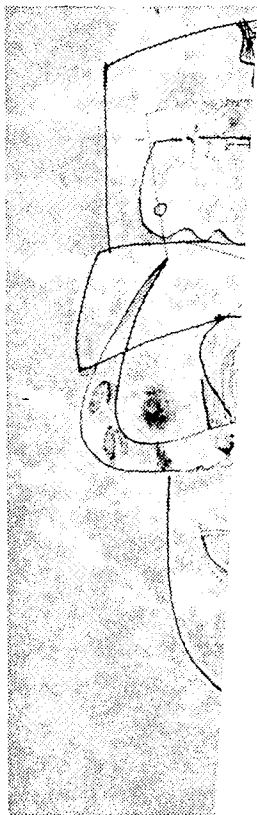
Cu vizla 'nainte
Mult mergea de frunte
Ogarii-n provaz
Merge de miraz
Șoimeii pe mînă
Merge de minune
Călușelu lui
Puiu leului
Șeulița lui
Țasta zmeului
Friulețul lui
Doi bălăurei
De gură-ncleștați
De coadă-nodați
După obînc dați
Chingulița lui
Două năpîrcele
'Mpletite de el.
El că mi s-au dus
Trei zile s-au dus
Sus pe Cerna-n sus
El cînd a ajuns
Verde mărgărit
Cu Cerna-o vorbit :
Cerno, Cernișoară,
De ești vorbitoare
Cum ești urlătoare
Te prind surioară
Lasă-ți ucetu
Și tot mugetu
Să-ți sece vadu
Să văd pietrișu
Să trec cu murgu.
Cerna-i răspundea :
Iovane, Iovane,
Frate Iorgovane,
Prea ai cutezat
Cu min' de-ai vorbit
Vadu mi-oi seca
Pietrișu-oi vedea
Cu murgu-mi trecea.
Tu mi-oi aducea
Cigă și postrugă
În mine s-aduci
Eu să mă prăsesc
C-alelalte bălți.

Iovan de-auzea
Napoi se-ntorcea
Cigă c-aducea
În ea c-arunca
Ea că se prăsea
Vadu că-i seca
Petrișu-l vedea
Cu murgu-mi trecea,
Unde se ducea ?
În tirg la Sibiu
Își lua paloș dimischiu
'Napoi se-ntorcea
'N munte-l încerca
Paloș se frîngea
'Ndărăt se-ntorcea
La maistori tomnea
Paloș repara
Nainte mergea
Frică că n-avea
'N munte-l încerca
Paloș reteza
Muntele-l tăia.
Verde viorea
Nainte mergea
La șarpe-ajungea
La gaură sta
El că mi-l pîndea
Șarpele-l simțea.
Verde micșonea
Trei zile că-mi sta
Trei zile de vară
Trei de primăvară
Car' cu zi cu noapte
Car' fac doisprezece
Pe Iovan să-l sece,
Soru-sa-mi venea
La spete-mi striga :
Iovane, Iovane,
Frate Iorgovane
Și zău moțilcane
Fecior de mocan
Și de moțilcan
Și de molifdău

Fost-ai viteaz rău
Bată-l Dumnezeu
Leagă șoimeii
Frate ogarii,
Ogarii mă mușcă
Șoimeii mă pișcă
Fețișoara-mi strică.
Iovan nu răspunde
Că n-are de unde
Și că auzea
Da nu-i răspundea.
Soru-sa-mi grăia,
ea mi-l blestema :
Iovane, Iovane,
Frate Iorgovane,
La-ăl mijloc de apă
Tu să te faci piatră
Piatră nestămată
De-l blestem de fată
Că e prea curată.
Sama nu-i lua
Nici că n-asculta.
Șarpe ce-mi făcea
Foamea că-l răzbea
Scotea cap la țară
Să-și ia o vâcșoară
Iar o vacă grasă
Și-o fată frumoasă
'Nvinează-ntr-o vară
Cinează-ntr-o seară
Lucru de mirare.
Verde micșunea
Șarpe ce-mi făcea
Afar' că-mi ieșea
Iovan de-l vedea
Pe cal că-mi sărea
După el se lua
Șarpe că-mi fugea
Pe unde fugea

Brazde c-arunca
Şanturi că-mi făcea.
Iovan ce făcea
După cal sărea
După el se lua
Cu paloşu da
Capu-i reteza.
Verde viorea
Trupu-i rămînea
Capu că scăpa
'N gaură intra
De-acolo vorbea :
Iovane, Iovane,
Frate Iorgovane
Şi mai moşilcane
Prea ai cutezat
Pe min' m-ai tăiat
Rău am făcut pe lumea asta
Dar mai rău pe ailaltă
Muşîţ-oi lăsa
Muşîţă din gură
Să vie pe lume
Vite otrăveşte
Lumea-o sărăceşte.
Iovan de-auzea
Zidari că tocmea
Ziduri că-mi zidea
Urloaie că făcea
'N mare le băga
Credea c-o scăpa.
Ş-acuma că-mi vine
Muşîţa din gură
Muşîţă pe lume
Iovan 'ncălica
Ş-apăi că pleca
Cu vizla nainte
Mult mergea de frunte
Ogarii-n provazi
Merge de mirazi

Soimeii pe mină
Merge de minune.
El nu se gîndea
Nu se socotea
La-ăl mijloc de apă
Cum l-a ajuns-ndată
De se făcu piatră
Piatră nestimată
De'l blestem de fată
Ș-acu' se cunoaște
Ghiară de ogar
Copită de cal
Picioruș de om
Și ghiară de șoim.

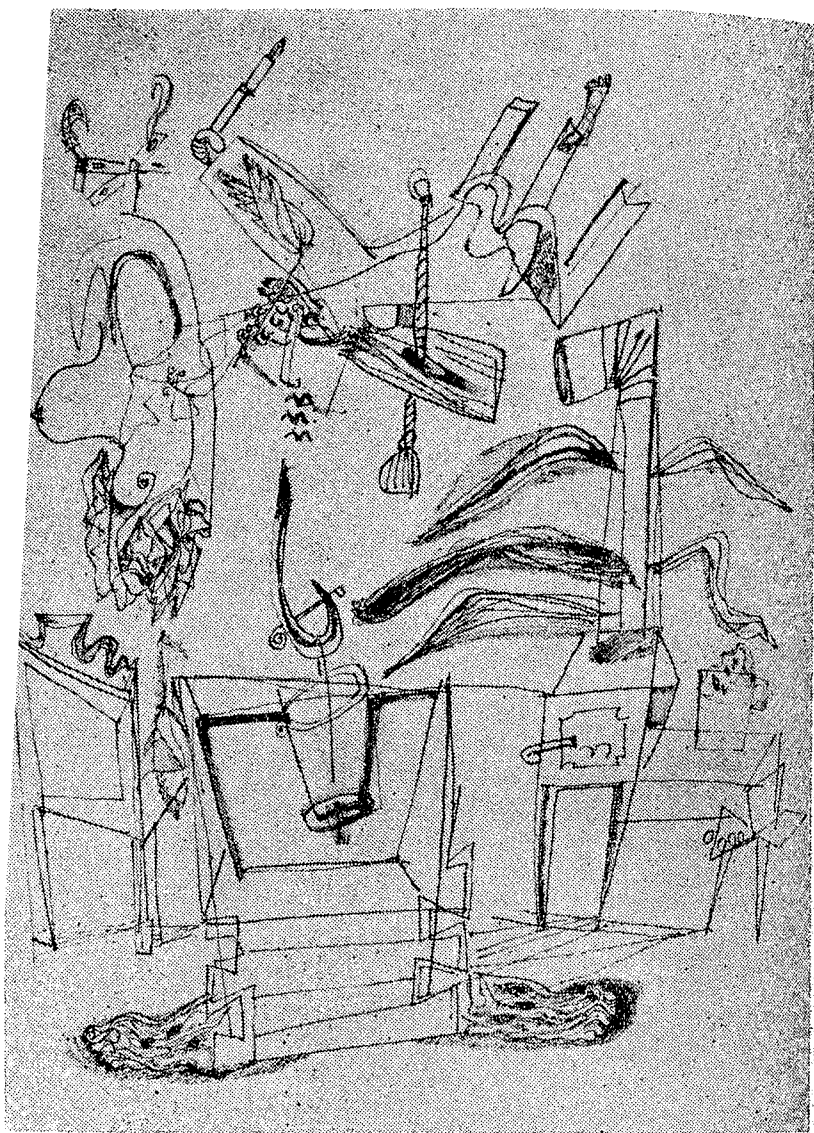


DEALUL MOHULUI

Cornel Georgescu
inf. Haneş Sofi, Făgăraş

Dealul Mohului,
Umbra snopului.
La umbră de nuc
Cine să umbrea
Sora soarelui
Şi cu-a vîntului.
Ele să umbreau
Şi să sfătuiam.
Sora soarelui
Ea aşa zicea
Că-i soră mai mare,
Că-i frate-miu soare,
El de cînd răsare,
Pînă să sfînteşte,
Lumea încălzeşte.
Sora vîntului
Ea aşa zicea :
Că-i soră mai mare,
Că-i frate-miu boare,
Că de n-ar bori,
Oamenii-ar muri,
Oamenii pe cîmp
Şi boii din jug.

Găzdită, găzdiţă / Gată cina bine / Că grea oaste vine
Pe masă de cin' / O litră de vin / Şi-o pîine de grîu,
Dar de nu vei da, / Dumnezeu va lua. / Vine-o cioară
neagră
Şi-ţi ia claiă-ntreagă, / Vine-un negru corb / Şi-ţi ia
strogu-ntreg



Mulțumim INSTITUTULUI DE FOLCLOR pentru sprijinul prețios acordat revistei noastre la selectarea și alcătuirea acestui grupaj de poezii din arhiva sa.

c. i. gulan

DESPRE VÎRSTELE MITULUI

Am încercat cu alt prilej să desprindem *polivalența* mitului, funcțiile și sensurile multiple pe care le are la originile culturii¹. Refuzînd de a închide mitul între granițele unei unice interpretări magico-religioase, arătăm cum se manifestă, cu tot atîta tărie ca și cea magică, funcția lui modelatoare, etică și juridică, modul în care se poate vorbi despre mit ca fenomen literar-estetic și înșfîșit sensul rațional sau gnoseologic al mitului. Considerîndu-l ca fenomen specific al culturilor arhaice și antice, încercăm să desprindem funcțiile lui variate, pe care le-au preluat, ulterior, dreptul și monaha, arta și gîndirea. Neacceptînd eflorescența ideologică iraționalistă apărută în jurul mitului, dorim să-l propunem ca un model încă valabil, arătăm că el este o formă revolută pe care, în cultura modernă, o suplinește conștiința valorică și creațiile ei. Apreciînd analizele adînci, stăruitoare, pe care le-a provocat mitul din pricina aspectului lui magico-religios, ne străduim să dovedim că el nu este, în cele din urmă, numai o înrumpere

a sacralului în cotidian, ci și expresie de netăgăduit a impactului realității social-umane asupra mitului.

Numeroase și prețioase sînt indicațiile și sugestiile specialiștilor cu privire la fundalul social al mitului și al religiei primitive, de la Durkheim și Max Weber pînă la R. Mensching, Paul Radin, Georges Dumézil, Joachim Wach etc. Dar aceste indicații, pe care le întîlnim uneori chiar la cei ce practică metoda fenomenologică (L. van der Leeuw, M. Eliade), nu reprezintă mai mult decît o mențiune incidentală sau fugară, fără angajare metodologică.

Mitul nu poate fi tratat în sine, rupt de problematica omului și de viața socială. Dacă se recunoaște nu numai că mitul este un „precedent”, un „model” pentru grupul social, dar și că, „invers, mitul nu poate trăi fără această lume, deoarece se integrează organic în ea”², atunci în chip consecvent trebuie să raportăm mitul la „lumea omului” (Marx). Cine nu vrea să reducă omul fie numai la inconștient, sau, mai îngust, la „complexul lui Edip” (freudismul), fie

¹ C. I. Gulan, *Mit și cultură*, București, 1968, Wien, 1971.

² R. Pettazzoni, *Mythe, Mensch und Umwelt*, Bamberg, 1950, p. 7.

numai la limbaj, la nevoie artistică sau la curiozitate și capacități intelectuale, cine recunoaște caracterul complex și contradictoriu, ca dat antropologic, al mitului, trebuie să accepte, în chip consecvent, și polivalența mitului.

Fiind un fenomen istoric și nu o formă categorială veșnică, atemporală, mitul cere să fie studiat istoric nu în sensul că metoda istorică ar înlocui toate celelalte metode și unghiuri de vedere, ci în sensul luminării, în ultimă instanță, a fundalului social-istoric al mitului. Aceasta, deoarece mitul este expresia unei problematice umane, care a evoluat ea însăși în timp.

După cum recunoaște un specialist de seamă în istoria religiilor (și în ciuda acestei specialități!), Bachofen a inaugurat o nouă posibilitate de interpretare a mitului: „orientarea sociologică”³. Dar o preocupare anume pentru sociologia mitului nu s-a mai manifestat după Bachofen decât în mod implicit, în cadrul sociologiei religiei, fie de către sociologi, fie de către etnologi; în secolul al XX-lea, rezultatele cele mai interesante trebuie căutate în lucrările etnologilor, sociologilor și istoricilor religiei.

În cele ce urmează, vom încerca să aruncăm o privire asupra evoluției mitului în acea epocă de cotitură din istoria omenirii și a culturii pe care a reprezentat-o apariția „marilor culturi” (Hochkulturen). Intenția noastră este de a semnala flexibilitatea mitului, care, în condiții sociale și umane decisiv schimbate prin cristalizarea primelor state, la pragul dintre „preistorie” și istorie, ilustrează

în chip exemplar tăria impactului realității istorice.

Printre cei dintâi care au sesizat unele funcții ale mitului indestructibil legate de contextul lor sociocultural se află Malinovski, care a analizat aspectul etic și juridic al mitului⁴. Un alt reprezentant de seamă al funcționalismului în etnologia engleză a avut grija de a arăta că cel puțin pentru el, funcționalismul nu este o metodă antiistorică, ci dimpotrivă. Este deosebit de important faptul că Evans-Pritchard, cunoscut ca funcționalist, a luat poziție netă împotriva unui funcționalism anistoric: „A spune fără să știi cum au devenit ceea ce sînt miturile nici ceea ce vor deveni ulterior, ...mi se pare o absurditate”⁵.

Mitologia egipteană, chineză, sumeriană, asiro-babiloneană, indiană, hitită etc. ar alcătui un prim grup de mitologii în care se remarcă presiunea ideologică a statelor sclavagiste. Străvechile mituri vinătorești și agrare sînt preluate într-o cultură în care se îmbină și se contrazic interese sociale și tendințe spirituale opuse. Acest fenomen se citește în primul rînd în aspectul organizatoric al religiei: cultul și mitul se află în miinile regalității și clerului, mitul este subordonat glorificării monarhului și nobililor, devine fragment de genealogie regală și nobiliară. Mitul reflectă aici noua organizare socială

⁴ B. Malinovski, *Myth in primitive Psychology*, London, Kegan, 1926; *Mœurs et coutumes des Mélanésiens*, Payot, Paris, 1933.

⁵ „*Man*”, vol. I, 1950, p. 121 (ap. E.O. James, *Mythes et rites dans le proche Orient ancien*, Paris, Payot, 1960, p. 17).

³ Jan de Vries, *Forschungsgeschichte der Mythologie*, Freiburg 1961, p. 282.

și politică, este o formă de alienare nu numai teoretică, ci general-spirituală. Aceasta pentru că — trebuie s-o spunem anticipativ — mitul este minuit acum *impotriva* omului, funcția lui genuină din societatea gentilică de a ajuta omului este violentată, scopului lui colectiv îi este opusă și impusă voința tenace de a confisca mitul în favoarea unor scopuri social-politice minoritare.

Tendințe de confiscare socială, de costă, ai mitului apar și în societatea primitivă. Robert Lowie a arătat că la indienii natchez privilegiile sociale și credințele religioase erau strâns împletite. În Polinezia, nobilii își rezervau dreptul la nemurire și foloseau mitologia pentru justificarea acestui privilegiu. R. F. Fortune a arătat că la indienii omaha se poate deja vorbi de caste privilegiate: căpetenii, preoți etc. La populația fulbe din Sudan, Schurtz a găsit mituri care premerg ideii justificării mitologice a inegalității social-politice aplicate de către brahmanii și nobilii indieni. Fulbe consideră că anumite triburi supuse, care se află într-o situație de inferioritate, s-ar trage din frații mai mari, în timp ce tribul dominant ar descinde din fratele cel mai mic și mai idestoinic. La Atena, după cum arată Nilsson, de-abia reforma lui Clistene a abolit îndepărtarea maseilor de la anumite forme de cult, rezervate până atunci exclusiv aristocrației. La romani existau „colegii” religioase, printre care cele din Roma și alte orașe mari se deosebeau mult de colegiile orașelor mici. În mitologia scandinavă, zeul Heimdall ar fi statomnic diferitele stări sociale: căpetenii, oameni liberi și sclavi. Dar în societatea sclavagistă astfel de idei capătă o amploare care ne arată că

avem în față un fenomen calitativ nou.

Într-un fel sau altul, aceste fenomene au fost recunoscute și de către savanții nemarxiști: „Deși ar fi o eroare gravă să ne reprezentăm societățile primitive în mod uniform, ca niște unități sociale și culturale nediferențiate, prezentind o standardizare egalitară și o completă identitate de organizare religioasă și laică, este tot atât de evident că numai o dată cu diferențierea socială progresivă poate fi observată o influență marcată a organizării sociale asupra religiei și reciproc”. „Atâta timp cât nu există o *diviziune a muncii*, proprietatea, rangul, atâta timp cât nu există o dezvoltare a individualității și tot ceea ce ea implică, nu putem de loc vorbi despre schimbări determinate de diferențierea socială asupra religiei și viceversa”⁶. La încașii din Peru, la aztecii din Mexic, în India și China etc., nu numai că anumite forme de cult sînt rezervate aristocrației, dar apar „explicații teologice și mitologice în vederea justificării aproprierii discutabile a anumitor drepturi și privilegii...”⁷.

Descoperirile arheologice și de texte făcute în ultimele decenii, lămurind probleme încăltoite din istoria și protoistoria Orientului apropiat antic, aruncă o lumină nouă și asupra prefacerilor pe care le-au suferit miturile.

Științe moderne ca arheologia, etnologia, istoria religiilor au respins prin înșeși rezultatele lor vechea concepție despre un misticism care ar fi fost „tipic” pentru Asia. La originile istoriei, înainte de apariția

⁶ Joachim Wach, *Sociologie de la religion*, Paris, Payot, 1955, p. 181.

⁷ Op. cit., p. 184.

societăților sclavagiste, vitalismul a fost universal, iar modul de viață, morala, arta și religiile care au fost și mai pot fi cercetate la populațiile primitive din Asia înfățișează o viziune despre lume ancorată în realitate, străbătută de tensiunea cuțenirii vieții. Fatalismul, dezabuzarea, renunțarea, doctrine evazioniste etc. au apărut după descompunerea societății gentilice în Asia, așa cum ne-o arată istoria civilizațiilor asiatice dominante ale Chinei, Indiei, Iranului, Japoniei. Până să apară cauzele sociale care au deschis calea spre opțiunea evaziunii, anexistențială, nici măcar religia n-a avut în Asia, la origini, un caracter defetist. Așa de pildă, cultul fecundității, bine cunoscut prin figurinele denumite ale lui Venus (din piatră, os, fildeș, etc.) care sînt tipice pentru aurignacianul superior (denumită azi gravetiană, de la Gravette) a venit din Asia răsăriteană. Simbolismul basoreliefurilor, figurinelor și dansurilor a apărut împede ca „...promovare și conservare a vieții, prin mijlocirea semnelor exterioare și a simbolurilor fecundității”⁸.

După E. O. James faptul că Asia răsăriteană a fost leagănul acestui cult al lui „Venus” este dovedit prin aceea că figurile au fost descoperite în număr mult mai mare la Malta, în Siberia, devenind din ce în ce mai rare cu cît mergem spre Apus (Lespugne, Predmost, Dolni, Winternitz). Reprezentarea unei femei însărcinate sau a acuplării, ca și aceea a scoicilor (ca simbol al organismului prin care are loc nașterea) au premers riturilor și miturilor care aveau să celebreze cu persistență, în Orien-

tul apropiat, tema nașterii, expresie a vitalismului.

Ca savant obișnuit să lucreze riguros, pe date controlabile, E. O. James nu-și îngăduie să avanseze ipoteza că riturile au fost însoțite de mituri încă din paleolitic. Dar un bine cunoscut arheolog, Herbert Kühn, a schițat o imagine sugestivă a mentalității omului din paleolitic, plecînd de la uneltele, armele și creațiile lui artistice: „O privire de ansamblu asupra descoperirilor luminează situația față de lume a omului din acele vremuri: el trăiește pe pămînt, în prezent, se simte asemenea lucrurilor și animalelor... Această lume este o trăire în imanență, susținută pe o direcționare spre realitate. Treatul îi este încă străin, străine îi sînt și lumea cealaltă și abstracția”⁹.

Cultul fecundității s-a îmbinat sau mai bine zis s-a contopit cu culturale și riturile funerare pentru că aveau un sens sau o punte comună: afirmarea și păstrarea vieții. În al cincilea mileniu înaintea erei noastre, în Orientul apropiat, cultul morților și riturile renașterii anuale a vegetației au prelungit semnificația vitalistă pe care au marcat-o figurinele feminine paleolitice. Statuete venusiene au fost descoperite în mormintele de la Badari (Egipt), la Tell Anpachiyah (îngă Ninive, în Mesopotamia) la Tell Halaf (la apus de Irak). În această din urmă regiune, cultul Marii zeițe a devenit dominant și s-a manifestat în arhitectura funerară „această zeiță simbolizînd puterea de a reda viața, mai ales în civilizația megalitică a Mediteranei și a Europei occidentale”¹⁰.

⁸ Herbert Kühn, *Erwachen und Aufstieg der Menschheit*, Fischer, Frankfurt, 1966, p. 177.

¹⁰ E. O. James, *Op. cit.*, p. 33.

În neolitic, omul a început să fie preocupat de schițarea unei drame rituale, centrată în jurul aceleași teme fundamentale pe care o povesteau picturile parietale din paleolitic.

Mitul egiptean al lui Osiris de pildă, care a fost incorporat în textele piramidelor, în mitologia solară, este *predinastic*. În general, mitul lui Osiris este o reminentă ilustrare a reelaborării unui mit sub impactul schimbării situației social-istorice, care a provocat noi probleme omului și a suferit ca altare transformări radicale. Din străvechi mit popular, el devine mai întâi o piesă de rezistență în teologie regală heliopolitană, pentru ca mai târziu, în perioada Noului Imperiu (veacurile XVI—XI înainte e.n.) să capete o semnificație etică și populară: oricine putea să apară, după moarte, în fața lui Osiris, pentru ca să fie declarat „cu inima și vorba dreaptă” sau, în caz contrar, să fie socotit nedemn de paradisul lui Osiris.

În mitologia și ritualul mesopotamiene, numai zeii și câțiva privilegiați (de ex. Utnapishtian și familia lui) puteau să se bucure de reinviere și viață veșnică. Din mitul lui Adapa, rezultă că omenirea a pierdut pe vecie șansa nemuririi din pricina duplicității zeilor (Heidel). În general, la babilonieni nu există nădejdea în reinviere decât prin mijlocirea miturilor de reinnoire a naturii. Regii însă, după cum se vede din mormintele regale din Ur, credeau că vor reînvia; de aceea erau însoțiți de o suită numeroasă și de mari bogății (Woolley).

În mitul Tammuz-Ishtar, după cum a subliniat T. Jacobsen, neregularitatea ploilor de care depindea umflarea apelor Eufratului, a provocat o stare de nesiguranță și tensiune dra-

matică, pe care n-o întâlnim în Egipt¹¹. E. O. James relevă și el faptul că această nesiguranță a putut duce la concepția mitică despre lupta dintre forțele bune conduse de Enlil și Marduk, și cele rele, conduse de Tiamat, precum și creația mitopoetică, având un caracter dramatic al „Marii zeițe” sau Marii Mume, care își caută fiul. „Orice viață este destinată sfârșitului, chiar Marea Mumă este un personaj tragic...¹². Această viziune pesimistă s-a altoit pe concepția populară, primitivă, a credinței optimiste în puterea de a dirija magic forțele naturii.

La egipteni, deși perioada retragerii apelor era numită „perioada insuficienței” și era tălmăcită ca o scădere a puterilor lui Osiris, ea era privită optimist dialectic doar ca un preludiu al manifestării vitalității zeului în sămânța care încolțea. În templul lui Isis din Philae, viziunea aceasta era simbolizată prin fire de griu care răsăreau din trupul (mumia) zeului mort. La sărbătoarea de toamnă denumit Khoick, efigia lui Osiris având forma unei mumii era stropită cu apă, iar în ultima zi, care coincidea cu începutul semănatului, regele și preoții ridicau așa numita coloană a lui Dad, care reprezenta reinvierea lui Osiris. Iar din textele care cuprind mitul — mister memfitic care era reprezentat cam cu vreo două milenii î.e.n. zeul era identificat cu griul.

O pildă grăitoare a chipului în care se păstrau tradițiile și viziunea populară, ne-o oferă reprezentarea faraonului săpînd pămîntul, ca un simplu țăran, în vederea semănatu-

¹¹ *Il pensamiento prefilosofico*, I, Mexico.

¹² E. O. James, *Op. cit.*, p. 42.

rilor¹³. De altfel, întreg complexul ritual al sărbătorii Min era un ritual agrar, al fertilizării pământului. Zeul Min din Koptos era considerat ca încarnare a puterii creatoare a naturii încă din epoca predinastică (Gauthier), zeu al ploilor. Statuia lui itifalică era purtată într-o procesiune, în care regele preceda statuia. Gardiner arată că regele îl încarna probabil pe Horus și că în această calitate simboliza secerișul recoltei, preluând astfel funcția atribuită zeului. Moret a arătat chipul în care riturile secerișului au fost transferate faraonului, prin faptul că aceste rituri au fost legate de încarnarea lui. H. Frankfurt și E. O. James sînt de acord în a releva faptul că prin această asociere era simbolizată „...armonioasa înlănțuire dintre natură și societate, în persoana suveranului...”¹⁴.

Apropierea mitului creației. Etnografia modernă cunoaște nenumărate pilde de mituri ale creației lumii (Schöpfungsmvthen) ceea ce dovedește că la origini acest mit avea un caracter popular și magic, perfect integrat în viziunea activistă, optimistă și umanistă a umanității arhaice. Miturile cosmogonice, miturile despre originea lumii sau miturile creației prelungesc și tălmăcesc ritualul magic și intenția vitalistă: de a asigura menținerea cosmosului, a universului, în slujba omului. Comentînd succint un mit eschimos al creației, Pettazzoni scrie: „Se știe că toată creația se consideră făcută în serviciul omului”¹⁵.

Recitarea mitului creației are, în concepția primitivă, scopul de a „rein-

noi” cosmosul, de a întreține firea, de a asigura ordinea cosmică sau desfășurarea proceselor naturii. Referindu-se la mitul „oului cosmic”, Mircea Eliade, după citarea a numeroase exemple, conchide: „În fiecare din aceste exemple, oul garantează posibilitatea de a repeta actul primordial, deci creația. ...În măsura în care este solidar cu textele Anului Nou sau ale Renașterii Primăverii oul reprezintă o epifanie a creației și... un rezumat al cosmogoniei”¹⁶.

„Drama rituală”, cum o numește Radin, se găsește la populațiile primitive din America de Nord. La indienii Pawnee de pildă, „fiecare ceremonie era o repetiție sau o dramatizare a actelor înfăptuite de ființe supranaturale în timpurile mitologice”¹⁷. Tema fundamentală era revenirea divinităților care se retrăseră în timpul iernii; ele reveneau primăvara, odată cu primele tunete, de aceea ceremonia se și numea „ceremonia tunetului”. După aceasta urma ceremonia „semănatul porumbului”, urmată de alte rituri agrare. Dar ceea ce trebuie subliniat în cadrul unei analize de mitologie comparată este faptul că aceste ceremonii „...erau mai mult sau mai puțin publice, în sensul că la ele participă întreg satul” (ibidem). După descrierea pe scurt a ceremoniei care a fost amănunțit studiată de Linton-Dorsey, Radin arată că deși vrăcii au un fel de control asupra desfășurării ceremoniilor, scopul lor era de a face astfel încît ele „...să fie înțelese de o elită și să fie acceptate de restul comunității. Aceasta cerea

¹³ E. O. James, *Op. cit.*, p. 50.

¹⁴ Ibidem, p. 51.

¹⁵ R. Pettazzoni, *Mitti e leggende*, III, U.T.E.T., Torino, 1953, p. 7.

¹⁶ M. Eliade, *Traité d'Histoire des religions*, Paris, Payot, 1953, p. 355.

¹⁷ Paul Radin, *La religion primitive*, Gallimard, Paris, 1941, p. 233.

evidențierea valorilor socio-economice..."¹⁸.

Deși la indienii de pe coasta de Nord-vest a Americii de Nord stratificarea socială este prezentă în diferite grade, deși, după cum arată Radin, se poate vorbi de manifestarea unor interese individuale, — el le numește exagerat „antisociale” — pe ale vracilor, nu poate fi încă vorba de o apreciere a ritului și mitului de origine comunitară. Acești vraci („medecine-man”), chiar dacă prefigurează rolul sacerdoțiului din societățile împărțite în clase, nu pretind să se identifice cu zeitățile și nu vor să impună ideea că de ei depinde crearea lumii sau fertilitatea solului. Ni se pare că Radin, prin caracterizările pe care le dă în analiza dansului-leac al indienilor winnebago, surprinde tocmai această dialectică sau ambiguitate de tendințe și interese: simultan ale colectivității și ale vracilor.

Trebuie subliniată de la început finalitatea tipic primitivă, populară a acestor dansuri: „Toată ceremonia este repetiția unei teme fundamentale — cea mai bună manieră de a traversa viața pentru a renaște”¹⁹. Plecând de la tema creației lumii, mitul și dansul expun, sub aspect etiologic, problema morții: chipul în care a apărut moartea, datorită unei greșeli a eroului mitic Iepurele.

Radin discerne fondul sau tema originară de reelaborare rafinată pe care i-au dat-o „teologii primitivi”: „Acest rafinament se constată de-a lungul întregii ceremonii. Transformă toate aceste credințe și practici populare în atitudini și acte deosebit

de artistice. Sintem transportați într-o lume perfectă, din care răul a fost exclus sub orice formă...”²⁰.

Concluzia lui Radin este că această dramă epurată este opera unei anume categorii de oameni, care au meditat îndelung asupra sensului vieții și care au fost totodată înzestrați cu un simț artistic indiscutabil. Ceea ce ilustrează ipoteza noastră de a urmări, odată cu prefigurarea alienării și elementele noi valorice de ordin intelectual și artistic.

Spre deosebire de elementele de manipulare a mitului prefigurate în societățile arhaice în scopuri politice²¹, în Orientul antic procesul s-a desfășurat cu o consecvență și o fermitate deosebită, dat fiind că fundalul social și spiritual a devenit altul. Deși „modul de producție asiatic” (Marx) a permis o prelungire masivă a tradițiilor și dezideratelor gentilice străvechi, mitologia a fost aprobată și reelaborată în spiritul noii categorii sociale a clasei dominante, în primul rând în favoarea împăratului, regelui sau despotului.

În cadrul orînduirii sclavagiste, magia, mitologia și religia populară și-au păstrat rădăcinile, sensul lor străvechi și pururi prezent: afirmarea vieții ca bun sau valoare supremă. Marea transformare în viața socială — apariția oprîmării și exploatării — n-a înlăturat această tematică, primară în toate sensurile, ci i-a adăugat teme și motive noi. Dacă la origini Răul a fost în primul rând foamea, după cum a reieșit din reamintirea țărilor principale ale magiei, ale riturilor și miturilor magico-religioase, acum apar ca teme

¹⁸ Op. cit., p. 237.

¹⁹ Op. cit., p. 238.

²⁰ Ibidem, p. 238—239.

²¹ Vezi Georges Balandier, *Anthropologie politique*, P.U.F. Paris, 1967.

nedreptatea, silinicia, sentimentul vinei, dar și cele ale revoltei, nevoia de a se justifica a asupritorilor (Egipt, Babilon), nădejdea unei compensări a asupriților la sfârșitul lumii (escatologie).

Analizând „lupta sacră” pe care o încarnează forțele naturii E. O. James arată că miturile despre origini au totdeauna drept temă învingerea haosului naturii. Nevoia de ordine pe care o resimte primitivul este cu totul altceva decât va fi ordinea cerută, impusă de către regii mesopotamieni, de indieni sau de către împărații chinezi, ordine care le este acum atribuită lor, iar nu naturii personificate: „Înainte de toate, aceste lupte se dădeau între zeii asistați de aliați și reprezentau conflictul permanent între viață și moarte”²². Dar pentru că omul primitiv are o atitudine activă față de lume, el n-a înțeles să rămână simplu spectator la această luptă de care depindea propria lui existență. «Pentru a face față acestei perpetue competiții, în care umanitatea este profund angajată, se reconstituie situația primitivă într-o luptă sacră, element integral al dramei culturale a vieții și resurecției, într-un ritual de epuizare rezumându-se prin formula: „Îndepărtată fie foamea, să vină sănătatea și prosperitatea» (ibidem).

Formulă pe care însă o regăsim în nenumăratele incantații magice primitive și nu de-abia în Orientul antic, cum afirmă E. O. James. Ceea ce înseamnă că drama rituală din Orientul apropiat, în care omul „se alătură de partea forțelor victorioase”, își are paralele, cum a arătat Radin, încă în societățile primitive.

²² E. O. James, Op. cit., p. 179.

Ceea ce nu-i nou din punct de vedere social-istoric și antropologic, este un ansamblu de trăsături născute dintr-o nouă situație, atât a asupritorilor, cât și a asupriților. Pe de o parte procesul variat de identificare a zeităților cu faraonul, regele sau marele preot în Israel sau la azteci, cu împăratul în China, etc. Pe de altă parte, rezistind inconștient împotriva acestei apropieri, cultura populară impune dezideratele existențiale ale oamenilor simpli fie prin menținerea concepțiilor ei mitologice sau magico-religioase cu sens comunitar, (riturile și miturile fertilității, sacrul înțeles ca o cratofanie, zeități populare, realism dialectic în conceperea unor zeități și eroi mitici, etc.) fie prin manifestări de rebeliune împotriva noii ordini. Astfel, într-un mit egiptean se vorbește despre revolta și complotul oamenilor împotriva zeului Râ, care hotărăște să-i distrugă. Textul acestui mit se află înscris pe zidurile mormintelor lui Sethi, I, Ramses II și III, la Theba (veacurile XIV—XIII î.e.n.).

Dacă la origini Seth a fost probabil zeul furtunii, mai târziu el va încarna forțele malefice tot ca forțe naturale distructive sau măcar opuse luminii, vieții etc. Egiptologul Sethe îl consideră zeu al vremii, asociat cu eclipse, furtuni, etc. Dar egiptologul Kees a arătat că la început Seth se afla în relații prietenești cu frațele său Osiris și nepotul său Harus și deabia mai târziu izbuonește un conflict între ei²³. Numai șarpele Apophis va încarna în chip stabil răul, pentru că el reprezintă întunericul pe

²³ Kees, *Der Götterglaube in alten Aegypten*, 1941, p. 237.

care trebuia să-l distrugă zilnic apărătoarea soarelui.

Textele liturgice egiptene care vorbesc despre lupta lui Râ împotriva lui Apophis au la bază o incantație magică populară de expulzare, o conjurare a răului. Dar este vizibil că pe parcurs, odată cu identificarea faraonului cu Râ, ritul „viza să respingă, să denunțe și să ardă pe toți dușmanii faraonului...”²⁴

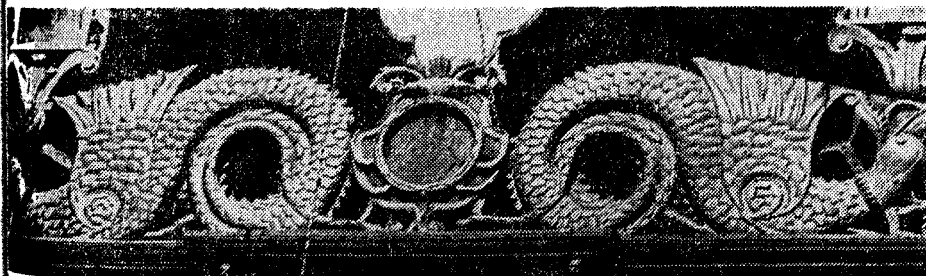
O figură semnificativă a panteonului egiptean pentru problema noastră o reprezintă Maat, zeița dreptății și adevărului. Despre ea se afirmă nu numai că îl însoțea pe Râ în timpul nopții, dar și că ea se afla alături de Toth, când acesta a apărut din Nun. Ea se afla în sala judecării sufletului, a cîntării păcatelor lui după moarte. Când se afirmă că „ea avea o semnificație cosmică, politică și etică” (ibidem, p. 182) n-ar trebui încercată o deslușire a chipului în care s-au succedat aceste sensuri? Pentru că, după cum s-a văzut, la origini, ordinea care îi interesează pe primitivi este cea a naturii, deși ea este în fapt o proiectare a ordinii grupului gentilic.

Enman, H. Frankfort, J. A. Wilson, Spigel, au sesizat fenomenul transformării lui Maat: din zeiță a ordinii pur cosmice, garantă a desfășurării ordonate, regulate, a inundațiilor fertile, în zeiță, care, prin *faraon*, după

cum conchide și James, „avea datoria să mențină dreptatea (Maat) guvernînd națiunea în spiritul adevărului împotriva anarhiei, a conflictelor, a corupției...” (ibidem), Maat devine astfel simbolul menținerii și restabilirii, în cazul unei revolte sociale, a regimului politic egiptean, a imperiului. Erman citează un text în care se spune categoric: „Cine îi va încălca legile este pedepsit”, iar Breasted arată că egiptenilor li se însuflă ideea că, dacă vor viața, gîndire și... dreptate, ei trebuie „să facă ceea ce dorește regele”.

În Mesopotamia, unde regele nu atinsese puterea absolută și ca urmare nici identificarea cu zeul suprem, zeul Adapa pare să se tragă din Primul om, figură bine cunoscută a mitologiei primitive. Mitul lui Adapa este interesant pentru că păstrează trăsăturile, faptele și calitățile tipice unui Prim om sau ale unui erou civilizator: el îi învață pe oamenii din cetatea Eridu să facă piine, să pescuiască, să trăiască în raporturi sociale, etc. El nu este un zeu, pentru că poate fi chemat să fie judecat de către Anu, zeul cerului. El este om și pentru motivul deosebit de important, că lui îi atribuie mitul faptul că a pierdut șansa nemuririi, refuzînd un dar din porțile lui Anu. Adapa, ca și Gilgames, simbolizează însuși destinul omenirii sau condiția umană: de a fi supusă morții.

²⁴ E. O. James, op. cit., p. 180.



Decorația templei de la biserica din Rucăr-Muscel (fragment)

SOCIOLOGIA MITULUI ȘI LITERATURA

Consonanța și rezonanțele termenului „mit”, pentru unii pline de vrajă, ne trimit într-o epocă atât de îndepărtată, încât pare nu numai atemporală și aspațială, dar și prea plină de evocări pentru a nu deveni de o misterioasă obscuritate. Impresia aceasta este numai în parte justificată. Încărcătura de sugestiv și mai ales de inefabil, provenită în mare măsură din aglutinarea și suprapunerea sensurilor atribuite cuvintului, cedează parțial pasul dacă nu clarității depline, cel puțin înțelegerii parțiale cu concursul sociologiei.

Termenul apare, după cum se știe, încă din Poetica lui Aristotel, unde are înțelesul de textură narativă, antitetice dialecticii expositive. După o perioadă postmedievală de ostracizare, noțiunea este reabilitată de romanticismul german (filozofic și literar), iar prin Coleridge, Emerson, Nietzsche, capătă o valoare specifică și sincretică de adevăr, considerat ca echivalent și complementar adevărului științific.

În zilele noastre, tezele transcendente și demiurgice despre cunoașterea mitică și adevărul mitic primesc în mod paradoxal o transfuzie neaș-

teptată din partea antropologiei structuraliste, prin care Lévi-Strauss încearcă să ridice științele sociale la gradul de rigoare al lingvisticii matematice...

Pentru Lévi-Strauss, „gîndirea sălbatică” nu este neapărat anterioară și nici logic inferioară celei moderne, ci numai distinctă de gîndirea cultivată („domesticită”) în vederea obținerii randamentului. După cum se arată în „La Pensée sauvage”, zone unde gîndirea nedomestică în scopuri de eficiență se bucură de ospitalitate și de dreptul cetății, există și astăzi; una dintre ele aparține antei, care oferă gîndirii necultivate (și nu „prelogice”, cum o denumeau sociologii din generația anterioară, a lui Lévy-Bruhl și M. Mauss) șansa de a-și realiza vocația analitică și simultan sintetică, de a se desfășura pe ambele direcții pînă la limitele extreme, păstrîndu-și totuși rolul de mediatoare între cei doi poli.

Nu numai teania structuralistă, ci și întreaga antropologie socială și culturală aduc discuția pe un plan gno-seologic și comportamental, într-o sfor-

țare impresionantă de a creiona o viziune unitară despre replica omului la problemele lumii și despre modalitățile sale de a-și croi soarta și a-și contempla destinul.

Privită în acest context, arta apare plasată, în antropologia structuralistă, la jumătatea drumului dintre cunoașterea științifică și gândirea mitică. În concepția lui Lévi-Strauss, artistul confecționează, prin mijloace artizanale, un obiect material, care este și obiect de cunoaștere, dar care, în loc să reprezinte o simplă schemă sau planșă tehnologică, realizează sinteza dintre morfologia materiei prime și un sistem de referință spațio-temporal. Unind cunoașterea internă cu cea externă, existența cu devenirea, arta creează obiecte ce nu au ființă în afara ei, dar care trăiesc, totuși, grație sintezei echilibrate a unor structuri și evenimente artificiale și naturale.

Gândirea mitică este oarecum analogă, în plan speculativ, activității meșteșugărești și magice din planul practic. Artă se află în legătură, dar și la distanță de amândouă. Pe de o parte, ea nu se limitează, ca meșteșugul, la dialogul cu materia, ci își alege, în același timp, drept interlocutori, modelul și consumatorul. Pe de altă parte, în contrast cu mitul — care este totuși un sistem de relații abstracte, dar și un obiect de contemplare estetică — artă nu pleacă de la o structură dată, pentru a construi obiecte și evenimente, ci aspiră să descopere structura constituentă a ansamblului acestora; actul de creație artistică este antitetico-simetric cu cel care stă la temelia mitului.

Dacă jocul și stratificarea replicilor umane la problemele lumii exterioare sînt cele indicate de Lévi-Strauss, su-

praviețuirea, sub forma artei, a gândirii nederijate spre acte cognitive cu efecte practice a fost pregătită de mit, cu a sa „ambție simbolică devorantă” și cu atenția scrupuloasă pînă la exclusivism acordată sensibilității concrete.

Pentru antropologia structuralistă, sistematizarea calităților realului, înfățișate inițial primitivului ca un conglomerat, izvorăște dintr-o nevoie de ordine, primară în raport cu oricare demers metodic sau științific. Tocmai din această sursă se dezvoltă „logica sensibilității”, care este o logică a concretului.

După cum se vede, Lévi-Strauss nu se limitează la dimensiunea sincronică și nici la planul gnoseologic.

Vehiculînd ideea, chiar dacă subiacentă, că simbolul reprezintă un caracter comun artei și mitului, antropologul francez deschide calea spre cercetarea originii și evoluției acestora, mutînd totodată centrul de greutate de pe gena personalității individuale (centrală la antropologii cu orientarea psihanalitică), pe aceea a relațiilor și a comunicării sociale.

E drept că Lévi-Strauss nu merge în această privință mai departe de afirmația că posibilitatea comunicării prin simboluri se bizuie pe „înconștientul colectiv”, ancorat în eul cel mai profund al individului și tocmai de aceea în stare să-i ofere calea de a intra în legătură, a recepta, a transmite și a se identifica formelor de activitate ale celorlalți.

Tensiunea dintre subiectivitate și obiectivitate în materie de cunoaștere și de acțiune, dintre structură (sincronie), geneză și dinamică (diacronie) în abordarea formelor mitice, religi-

oase, științifice, artistice apare mult mai accentuată decît în antropologia structuralistă la G. Lukács, care o folosește ca pe un pivot al esteticii și al ontologiei sale.

Întreaga orientare a gînditorului marxist trebuia să-l îndemne a căuta unitatea esteticului cu restul încercărilor și împlinirilor umane, pe o direcție care să împletească permanența structurilor raționale, afective și intuitive, cu transformarea, mult mai puternic reliefată decît la structuraliști, a personalității de bază, în consens cu devenirea colectivităților.

Excursul lui Lukács urmărește pasionant cum, ajungînd izvor de satisfacție prin ea însăși, activitatea estetică și-a desfăcut cordonul care o nutrise cîndva din plusul de vitalitate al ritului și al semnelor evocative, caracteristice practicilor magice.

Mergînd oarecum paralel cu teza structuralistă ca arta este una din „rezervațiile” gîndirii „sălbatică” în lumea modernă, estetica lui Lukács așează creația estetică alături de animism, magie, religie, printre contraforturile antropomorfismului, tot mai necesare edificiului psihic uman, pe măsură ce gîndirea cauzală și demersul științific lucid obnubilează ineluctabil prezența subiectului în ontic.

Precipitată în retorta semioticii magiei, cu care are în comun finalitatea deșteptării la participanți a anumitor afecte și reprezentări, arta va continua să se adreseze „omului total”, folosind mijloace „nonconceptuale”, sau, după expresia lui N. Tertulian, care a scos cît de clar în evidență tensiunea subiectiv-obiectiv în estetica lui Lukács, „transconceptuale”. Fuziunea subiectivului cu obiectivul se realizează în artă prin simultaneitatea trimiterilor la lumea exterioară, cu transcrie-

rea simbolurilor acesteia în registrele sensibilității umane.

G. Lukács nu s-a ocupat nemijlocit de mit și de originile fiecărei arte. Analizele sale genetice l-au condus totuși spre momentul autonomizării dansului și a narațiunii, cu procedeele lor expresive de ritm, mișcare, tipologizare, fabulație, intonație, în raport cu diferitele forme ale ritualului magic. Or, ritualul este de la început legat indisolubil de mit.

•

Îi revine culturologiei românești, prin unul din exponenții săi, P. Caraioan, cinstea de a fi plasat toate aceste elemente în structuri și deveniri coerente.

Rezultatul nu putea fi atins înainte de restaurarea conceptului originar de mit, pe care Caraioan îl definește organic drept unitatea dintre dramă (narațiune), ritual și oficianți, iar axiologic drept un sistem închis și total de valori guvernate prebucinînd de sacru, dar în rest ierarhizate diferențiat de la o societate la alta.

Elementul dinamic al miturilor îl constituie simbolurile, pe care P. Caraioan, în opoziție cu M. Eliade, refuză să le considere expresia unică a dramei, socotită, la rîndul său, chintesența mitului. Îngemănarea artei cu mitul are loc exact la nivelul simbolurilor, pe care Caraioan le clasifică în : gestice, narrative, plastice și emblemeice (categorii elocvente fără alte comentarii). În același timp, culturologul român subliniază însă cu insistență că nu se poate opera nici un fel de reducere a mitului la rituri, la simboluri, la una singură dintre valori, la narațiune sau la oficianți.

Mitul „ viu ” includea toate aceste elemente și s-a constituit ca un com-

portan sint globali (ca o latură a pei-sonalității de bază, studiată de antropologia socială și culturală, sau ca o structură cognitivă-intuitivă, după concepția lui Lukács), în primele societăți patriarhale, care, succedind în neolitic matriarhatului, au adus, o dată cu înlocuirea relației biologice a ru-deniei de singe, prin relația socială dintre „cetași”, prima viz une „sociologă” asupra individului și a grupului uman.

Caracterului social patriarhal al miturilor i s-a adăugat împrejurarea că după ce noile comportamente s-au înrădăcinat treptat în habitus, a venit un moment când nimeni nu știa căne fixase normele de viațuire, dar toată lumea era convinsă că fuseseră dictate de cineva, la începuturi.

Ideea de creație și de obirșii a devenit astfel inerentă mitului și s-a consolidat în continuare, prin reproducerea sacrului în momente de criză socială (cu scopul de a restabili ordinea patriarhatului, cu toate implicațiile sale), sau periodic, pentru reglementarea activităților cu dată fixă (de unde și apariția primelor calendare în civilizațiile pastorale).

Gnoseologic, miturile apar, la nivelul societății globale, drept ceea ce Caraiocan numea „produse ale autodeterminării iluzorii”, în sensul că, deși, în contrast cu viziunea biologică de pe vremea matriarhatului afirmău prezența activă a subiectului în mediu, nu puneau totuși la dispoziția speciei umane decât procedeele pseudoeficiente ale magiei. Tangența cu teza structuralistă despre randament ca trăsătură definitorie a gândii cultivate și cu concluziile lui Lukács asupra finalităților antropomorfe ale demersurilor extrăștiințifice este evidentă.

Orientarea sociologică a teoriei lui Caraiocan apare și mai clară atunci când subliniază că mitul a corespuns unor nevoi practice, cum ar fi întărirea prestigiului unui conducător de „cetaș”, prin reluarea ritului sacralizării originare cu ajutorul încoronării sau năimpărșirea egalitară a pământurilor, după ce creșterea productivității, acumulările și migrațiile duseseră la inegalități, prin invocarea „moșului”, a „bătrânului”, adică a fondatorului prezumtiv al satului și al obștei.

Când vor fi ridicați la rangul de semizeii, „moșii” vor fi sacralizați ca „strămoși” (ideea de creație și de obirșii), iar colectivitatea le va închina ritualuri speciale.

Ideea că numai miturile care asociază drama cu ritul și cu oficianții sint autentice și „vii”, duce inevitabil la concluzia că dispariția unuia singur dintre aceste elemente provoacă degradarea și, în final, disoluția creației mitice.

Principala variabilă socială căreia Caraiocan i-a circumscris acest proces, a fost fixarea în comportamentele colective a stilului de muncă și de relații necesar patriarhatului, fapt care a echivalat cu consolidarea valorilor profane și implicit cu inutilitatea fundamentărilor sacrale. Zeii au dispărut din viziunea asupra societății, „moșii” s-au desahalizat, redevinind întemeietori teoștri, riturile s-au transformat în practici rutiniere lipsite de sens, iar oficianții au dispărut fiindcă profesia lor nu și mai avea rost.

În același timp, drama mitică (autonomizată ca sursă de satisfacție estetică, după cum ar fi spus Lukács) și o parte din ritualuri s-au menținut, dând naștere legendelor, tragediilor, istoriei, filozofiei, pe cind vechile sim-

boluri plastice și emblemele s-au transformat în pictură și sculptură.

Concepția lui Caraioran refuză să admită existența „miturilor românești”, care au reprezentat doar rămășițe de drame și ritualuri, remodelate după trăsături specifice de ethos și etnie. În vatra românească, rudimentele mitice au fost preluate de cultura orală și anonimă specifică obștei țărănești, — adică de folclor.

Una din principalele forme ale folclorului românesc a fost legenda, unde figura strămoșului și moșului reapare sub forma eroului eponim, fondator de sat și de stat, care descinde (descaltecă) de undeva, se bate, izbîndește și instaurează o anumită ordine de distribuire a bunurilor între membrii colectivității.

Spre deosebire de eroul fondator din occident, care se înfățișează totdeauna singur (personificat de nobil), eroul legendelor noastre este înconjurat de „ceată” — element caracteristic feudalismului românesc (formă sugestiv definită de sociologii Mircea Constantinescu și H. H. Stahl). Satele create de cetași gravitează în jurul satului înființat de eroul central (de aici și tradiția denumirilor „De sus” și „De jos”).

Puriștii mitului, ca P. Caraioran, decelează în legende elemente din istoria reală, recompuse prin fabulația populară și cu ajutorul unor motive sau simboluri mitice. Culoarea neagră, specifică zeităților htoniene, spre exemplu, o regăsim în nume de voievozi, în detalii vestimentare (giulgiul în care este înfășurat Gelu la moarte, sarica pe care ar fi trebuit s-o poarte Mihai Viteazul), ca și în înfățișarea multora dintre caili atît de frecvent evocați în creația noastră folclorică.

În unele cazuri, legendele încorporează rudimente mitice și extramitice etenoclitice, care, așa cum s-a întîmplat în „Miorița” (unde eroul fondator se transfigurează în cioban, cu a sa podoabă capilară „ca pana corbului”, element evident simbolic, cultul griului este simbolizat prin spic, iar conștiința pastorală prin turmele de oi) reușește să se integreze într-un sistem, grație unei idei rituale (în împrejurarea de față, moartea rituală, socotită ca „numtă”). Astfel de legende, cu o funcție estetică tot mai desprinsă de rest, au recodificat în semnele proprii anumitor civilizații (cum a fost cea pastorală), ritualuri oficiale odinioară numai ocazional (la decese, în perioade de transumanță, de recoltare).

Deși s-a adăpat de multe ori la aceleași izvoare ca și mitul, folclorul a făcut totuși un mare pas înainte spre ceea ce denumim azi demitizare, datorită caracterului său laic, încetățenirii unei comunicări independente de ocazii și fără intermediari profesioniști, renunțării la structurile de valori ierarhizate și subordonate sacralului.

Tocmai preluînd vechile motive mitice, pe care le-a desacralizat, folclorul a căpătat o personalitate proprie, devenind totodată o punte de trecere spre drama inițiativă și spre cea profană, în ultimă instanță spre literatură.

Balada reflectă poate cel mai clar translația în folclor a unor simboluri parțial despuiate de ocultism, în favoarea semnificației estetice. „Meșterul Manole”, arată Caraioran, se face ecoul miturilor soteriologice purtate secole în șir de-a lungul și de-a latul Europei, de către grupurile de constructori. Ideea de jertfă denotă că ne aflăm în prezența unui rit transmis prin tradiție, dar personalitatea

constructorului este zugrăvită în culori străine magiei și ocultismului („inimă rece”), iar compoziția în ansamblu are o netă dominantă estetică, realizată prin alternanța dintre hiperbolizări și miniaturizări.

Prin C. I. Gulian, Al. Tănase, O. Chejan, H. Wald, P. Bălă, Al. Babeș, antropologia filozofică și filozofia culturii de la noi și-au spus cuvântul autorizat, întemeiat pe concepția marxistă, cu privire la complexitatea și laturile contradictorii ale mitului, la componentele sale mistice și laice, la aportul pe care l-a adus în direcția culturii și umanismului, a alienării și dezalienării, a cunoașterii și mistificării, la categoriile de mituri. Dacă am poșit mai îndelung asupra celor afirmate de P. Caraiocan, este pentru că tezele sale s-au bucurat de o mult mai restrânsă circulație, iar pe de altă parte sînt mai apropiate de preocuparea noastră actuală.

Chiar cînd pornesc de la premise și poziții diferite, gînditorii și specialiștii din țară și străinătate interesați de mit ajung, după cît mi se pare, la cîteva concluzii unitare :

a) arta în general, literatura în particular se zămislește din mit, sub incidența coexistenței ineluctabile a două modalități complementare prin care subiectul abordează realul ;

b) apariția și evoluția mitului și ale artei sînt determinate de cauze sociale, se desfășoară în cadrul psihismului colectiv și individual, materializîndu-se în semnificații specifice, în simboluri particulare ;

c) gîndirii științifice evoluat îi corespunde transferul încărcăturii sensi-

bil-intuitive, afective, estetice a mitului, în artă ;

d) după „decesul” mitului „pur”, arta preia funcția de antropomorfizare, destinată să satisfacă cerința racordării lumii analizate și explicate, la aspirațiile subiectivității.

Cu toate apropienile, între punctele de vedere amintite există și o deosebire : Lukács nu se mai interesează de soarta mitului, după ce evidențiază tensiunea subiectiv-obiectiv, Lévi-Strauss consideră arta ca un transplant mitic longeviv, în timp ce Caraiocan refuză mitului accesul în oricare orînduire afară de comuna primitivă.

Trecînd peste faptul că noțiunile de mit și demitizare s-au deformat cu timpul, fiind folosite, propriu sau impropriu, în sensuri foarte largi, deosebirea semnalată ne aduce, pe spirala „căderilor” și reconstituirilor de mituri, în contemporaneitate. Nu mai este vorba aici despre prezența, unanim recunoscută, a unor factori comuni în artă și în mit (imagini, aspecte sociale, elemente iraționale, ecouri mistice, reprezentări simbolice, prototipuri, idealuri universale, probleme escatologice), ci despre viabilitatea texturii mitice a creației artistice.

Dacă admitem că există un transcendent cu valoare gnoseologică, pe care știința îl împinge progresiv îndărăt și un transcendent cu valoare estetică, atrăgător prin simplul fapt al misterului sau, mai general, al capacității de a fi evocat prin mijloace non-discursive și cu alte finalități decît cele explicative, — dar egal de necesare, — atunci înțelegem poate mai ușor de ce mitopoesisul și metafora, viziunea poetică și narațiunea persistă în constelația spiritului omenesc, oricît de „impure” devin — și

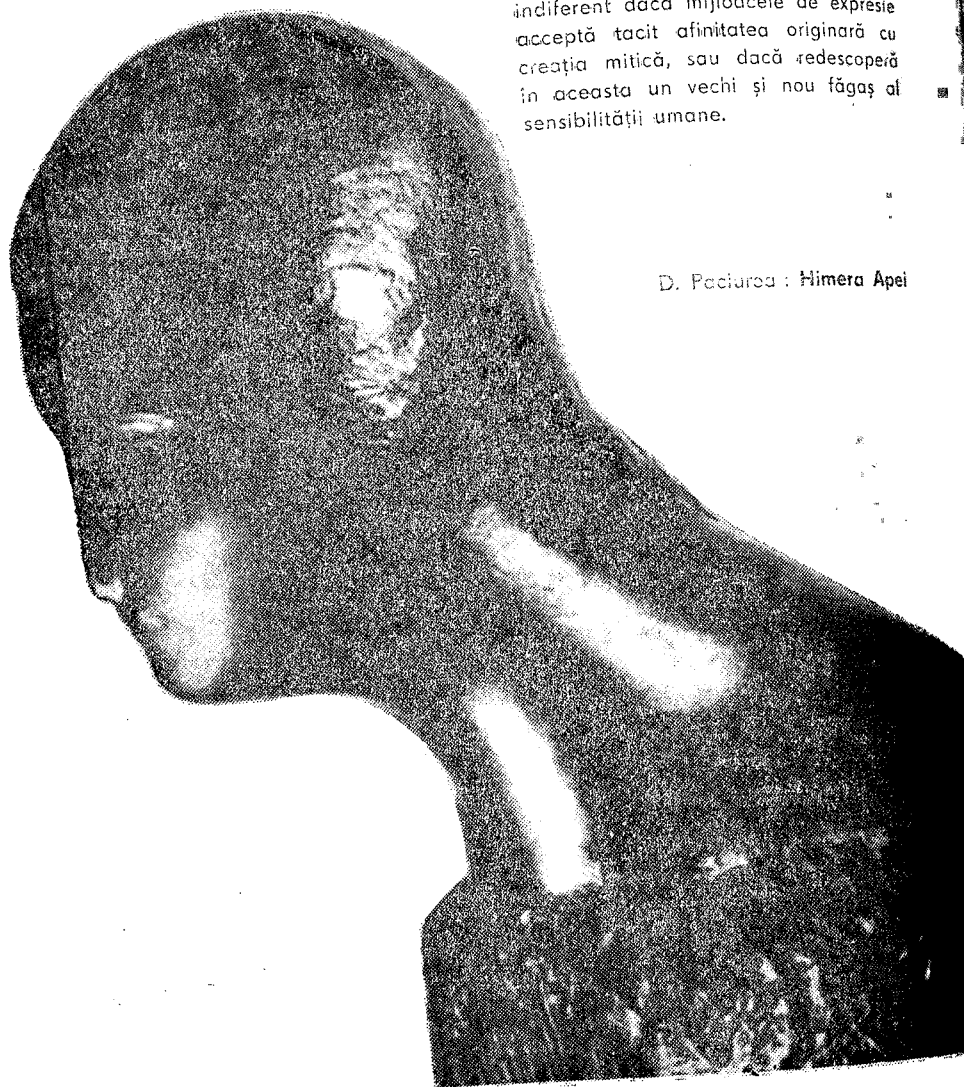
e inevitabil să devină – rudimentele mitice.

Dar tot atât de adevărat este că, pe măsură ce cunoașterea se lărgeste, funcția estetică, prelungită inițial din mit, se realizează tot mai puțin prin evaziunea în cosmosul fantasmelor (sotocite ca veridice), care ajunge să fie invocat alegoric, sugestia și simbolul

realizându-se prin intermediul culturii protoistorice și mitologice. În zilele noastre, nu miturile însele, "ci atât cât se știe despre ele și despre semnificația lor constituie codul unor mesaje pe deplin contemporane, mai ales în literatura cea mai cerebrală, adresată aproape exclusiv cititorilor avizați.

Substanța comunicării artistice continuă să-și tragă seva din realul trăit, indiferent dacă mijloacele de expresie acceptă tacit afinitatea originară cu creația mitică, sau dacă redescoperă în aceasta un vechi și nou fâgaș al sensibilității umane.

D. Paciurea : Nimera Apei



RELIGIE, MIT, ARTĂ

Goethe numește Biblia „o carte veșnic vie, activă”, pentru că nimeni nu va putea spune vreodată că a înțeles-o în ansamblu și a pătruns-o în adevăratul ei. Poetul, care mai era și un lucid gânditor, știa că discuția cu privire la folosul sau paguba aduse de către răspîndirea ei poate fi cu limpezime tranșată: „întrebuințată dogmatic și fantezist va dăuna, ca și pînă acum; receptată didactic și din inimă va folosi, ca și pînă acum.”

Să nu ne mire elogiul atitudinii „didactice”, astăzi frecvent depreciată, dar la mare preț în epoca luminilor și a triumfului rațiunii, beneficiind de o aură deosebită în viziunea superior „pedagogică” goetheană, asupra modului — de pildă — în care s-a format uman și s-a împlinit umanist Wilhelm Meister în intervalul celebrei sale „Bildungsgeschichte”.

E subtilă disocierea dintre „dogmatic” și „didactic”. Ea privește în speță receptarea unei opere ca atare „venerabilă” — una dintre acele prime și fundamentale Cărți, în și prin care omenirea își plămădește conștiința de specie cu o încântătoare naivitate. Soră bună cu poemele homerice (mai vîrstnică și tot-

odată mai tinără), ea a avut o viață ulterioară mai complicată. Cu avataruri, ești tentat să spui... Dar în religia indiană avatar desemna încarnarea ființelor divine în oameni sau animale; or, aici s-a întîmplat exact invers, umanul s-a înstrăinat de sine, a fost deturnat de la menirea lui primară, pînă la ne-umanul sacralizat, pînă la in-umanul sanctificat.

Să ne imaginăm pentru o clipă ce s-ar fi întîmplat dacă, în mod bizar, Grecia antică nu s-ar fi stins, ci s-ar fi extins, impunîndu-și instituțiile, dominînd și terorizînd întreaga istorie europeană ulterioară. Splendida cîndva mitologie elină (schimbînd toate cîte se cuvin schimbate) s-ar fi oficializat, ar fi devenit sacrosanctă și obligatorie pentru toată lumea, printr-o teribilă forță coercitivă. Printre copiii rău crescuți și copiii bătrînicioși, „copiii normali au fost grecii”, spune Marx. Dar și copiii normali se pot maturiza, ba chiar și seniliza. Naivitatea copilului dispare, adultul îmbătrînește și dă în mintea copiilor. Poate că dacă Grecia ar fi parcurs această evoluție involutivă, atunci țîșnirea zeiței Pallas Athena din capul lui Zeus, cu arme

și armură cu tot, și nu nașterea pruncului Iisus de către fecioara Maria, cea plină de har și binecuvîntată între femei, ar fi ajuns să fie venerată drept dogmă infailibilă, iar cine s-ar fi abătut cu o iotă de la ea ar fi fost predat unei alte închiziții „milositive” dintr-o altă lume medievală. Și de ce n-am putea presupune metamorfozarea credinței în Zeus și în Olimp în pirghia unei posibile triste alienări și împilări nedrepte, de vreme ce credința în Wotan și în Walhalla erau cît pe aci să degenereze irevocabil în unealta barbariei „ariene” — situație în care amintirea mitologiei biblice ar fi putut, corespunzător, să-și păstreze doar valoarea unei „copilării” poetice și filozofice, valoarea unei oaze de frumusețe și înțelepciune, fără pretenția adevărului absolut și pentru toți obligatoriu. Un scriitor întors din India elogiase cu nesfîrșită candoare, în notele sale de călătorie, inocența religiilor brahmană și budistă, chipurile acceptabile, pentru că lipsite de efectele nocive ale iudaismului și ale creștinismului; el nu observa că iluzia sa „diferențiat” ateistă fusese alimentată de efectiva lui indiferență față de credințe la noi nepracticate; drept care, potrivit cu logica sa, și un musulman devenit ateu, dar refractar transunerii experienței sale asupra situațiilor asemănătoare, ar fi în drept să ridice în slăvi valabilitatea pe mai departe a creștinismului — pentru alții, bine înțeles...

Iluzia invocată este însă reversul unui adevăr, întrucît o denaturare care nu ne privește încetează să ni se mai pară (să fie „pentru noi”) o denaturare. Iar dacă acele momente deformatoare care nu ne afectează

s-au și împletit cu altele autentice formative, le vom putea integra tocmai pe acestea din urmă într-o cultură viabilă.

Nu beneficiem încă, din păcate, de această situație avantajoasă pentru Biblie: preceptele ei continuă nu doar să fie întrebuițate dogmatic și fantezist, dar sînt mai ales implicate în miezul unor practici mistificatoare. Recunoscînd această stare de fapt, nu ne rămîne altceva de făcut, în cazul în care nu acceptăm să fim frustrați de valori perene ale istoriei culturii, decît să procedăm la o operație inversă, în care aceste valori să fie extrase din mecanismul ritualelor false și eliberate de interpretările spiritualiste.

Biblia a fost inițial doar o carte fundamentală a fundamentelor umane, așa cum s-au configurat ele, din surse orientale și în spațiul mediteranean, timp de mai bine de un mileniu înaintea erei noastre și la începuturile ei. Cred că se poate prevedea în viitor, după dispariția unui întreg sistem de prejudecăți, o redesteptare a mitologiei biblice, de o egală putere formativă cu a mitologiei eline și pe deasupra mai familiară multor popoare — în chiar ipostaza ei deturnată — decît cealaltă, întreruptă și conservată în splendoarea ei „inactuală” și pe care precumpănitoresc a frecventat-o ca atare un grup de cănturari destul de puțin numeros.

Într-o mișcare antinomică și paradoxală, mitologia elină a putut de aceea dăinui liniștit în conștiința artiștilor sau a filozofilor pentru că religia elină și-a pierdut pentru mase orice funcție existențială. S-ar cuveni să facilităm o asemănătoare mutație din sfera religiei într-a mitologiei și

În cazul sedimentărilor biblice, multe sunt mai dificilă (de vreme ce credințioșii cunosc o parte a acestor sedimentări doar printr-o prismă deformată și deformantă, iar necredințioșii nutresc adesea iluzia că se pot fără vreo pagubă lipsi de ele), dar în virtutea căreia omenirea va putea reintra cu o conștiință laică necrispată în posesia acelor bunuri ale sale care i-au fost înstrăinate tocmai prin supralicitare.

O tentativă atât de gingașă prin ambiguitățile ei inerente și pe care confrăți nu prea gospodari cu acumulările culturale ar putea-o respinge ca prematură sau de tot superfluă, se vede tocmai prin pricina acestei posibile neînțelegeri nevoită să apeleze și la autorități. La nu prea multe, căci dacă ar fi să-i înșir pe toți gânditorii moderni de aleasă cultură și înaltă probitate care au susținut reintegrarea Bibliei printre cele mai de preț mărturii artistico-filozofice ale omenirii, m-aș vedea obligat să umplu un număr prea mare de pagini cu citate prestigioase. Între prea marcata subliniere a propriilor păreri și prea ostentativa preluare a opiniilor altora, trebuie să existe o nemediocră cale de mijloc. Și, simetric, opiniilor lui Goethe le voi căuta corespondențe tot din cultura germană, dar mai apropiată nouă în timp.

Este destul să amintesc că Engels punea Biblia alături de cărțile populare germane, acestea împreună ajutându-l pe plugar sau pe meseriaș „să-și limpezească simțul moral, să-l facă conștient de puterea, de dreptul, de libertatea sa, să-și trezească curajul și patriotismul”.

Iar Jaspers precizează că nici unul dintre marii filozofi vesteuro-peni, de pînă la Nietzsche și inclu-

zindu-l pe Nietzsche, nu și-au elaborat sistemele în afara acestei temelii, lucru ce nu poate fi doar un accident: „Semnificațiile Bibliei nu pot fi înlocuite pentru noi prin nici o altă carte.”

Dar care semnificații anume? Iată întrebarea crucială!

Voi scoate din discuție datele pe care scrierile canonizate ale religiilor monoteiste le furnizează, direct sau mediat, diferitelor științe particulare moderne, nu pentru că ele n-ar susține reconstituirea tot mai fidelă a condițiilor în care s-a dezvoltat Orientul antic, ci pentru caracterul lor oarecum „muzeistic”, prea legat de o epocă dinstinctă și definitiv dispărută, care nu poate să renască și nu ne poate călăuzi. Manuscrisele de la Marea Moartă sînt ale unei comunități moarte sub raportul limbii, obiceiurilor, tradițiilor, credinței, chiar dacă descoperirea acestor manuscrise a înnoit interesul atîtor savanți remarcabili pentru hotărîtoare momente de tranziție de la iudaism la creștinism, pînă atunci lacunar cunoscut.

Îmi dau seama că la modul riguros nu se poate face abstracție de suportul material, istoric determinat și uman irepetabil, al unor conținuturi ideale, de vreme ce efectele spirituale, chiar și cele cu șanse de iradiere mai largi, au întotdeauna cauze practice, iar sincretismul Antichității se opune cu deosebire unor disocieri tranșante, pînă și între aceste efecte spirituale. Față de o spiritualitate atât de globală și care în nediferențata ei naivitate a continuat să fascineze omenirea timp de două milenii se poate adopta însă și un unghi de vedere care să urmărească în mult mai mică măsură sensul respectivelor

s-a ferecat în absolutismul său moralizator-religios, dominat de un Părintre abstract, cerînd supunerea și înfrînarea tuturor simțurilor și pornirilor terestre, s-a pătruns de o neîncredere corespunzătoare față de artă, neîncrederea extinsă și asupra unui Shakespeare sau Beethoven dar și asupra propriei sale creații literare.

Antinomia dintre spiritul religiei și al artei, antinomie care poate fi disimulată sau retușată pe porțiuni limitate ale dezvoltării culturale, dar care apoi re izbucnește de regulă cu acuitate, mi se pare a fi întemeiată pe tensiunea, inadecvarea sau incompatibilitatea dintre transcendent și imanent, dintre ceresc și teluric. Religia este sau ar trebui să fie idee generală proiectată dincolo de tot ceea ce este accidental și real în această vizibilă și palpabilă lume. Dumnezeu în chip de bătrîn cu barbă rămîne o contradicție în termeni, iar Sfîntul Duh sub forma de porumbel — o inadvertență cu adevărat scandaloașă. Faptul că reprezentările concrete, umane și pămîntene, nu au putut fi totuși extirpate din gîndirea religioasă și că bisericile le-au folosit ca importanți piloni de autosusținere nu dădește decît divorțul teoriei cu practica, concesiile nenumărate pe care ideea sacră a fost nevoită să le accepte și să le promoveze de dragul eficienței unui ritual diversificat în tot atîtea variante perfect pămîntene și pentru un public ne deprins cu idealismul absolut.

Pe temeiul fidelității sale totale față de propria-i condiție, religia nu ar fi avut dreptul să opereze decît cu precepte, concepte, concepții, legi, dogme și doctrine abstracte. Norocul ei a fost că n-a putut proceda astfel, pentru că învățăturile ei seci mai degrabă i-ar fi plictisit decît i-ar fi con-

vertit pe enoriași ; și norocul nostru, pentru că în epoci altminteri vitregite arta a reușit să-și multiplice imaginile, prin forța împrejurărilor concrete, sensibile, particulare, reale, umane. Inversînd însă demonstrația, rezultă că arta implicată în susținerea acestor învățături, nu este în sine religioasă, în sensul că ne încîntă în nemijlocita ei ființare și cu sensurile inerente acestei ființări, fără să medieze obligator „înălțarea” spre o metafizică exterioară ei. Povestirilor homerice le sint din acest punct de vedere apropiate prin întregia lor structură tocmai povestirile biblice și nu preceptele biblice, iar între aceste din urmă povestiri și precepte distanța lăuntrică poate uneori fi deosebit de mare chiar în cadrul aceleiași scrieri. Unei ulterioare arte accentuat laicizate i-a fost de cea ușor să se inspire din nenumărate întîmplări, tablouri, scene, imagini, conflicte, trăiri ale ambelor testamente, nu însă și din legile și legiferările lor generale, mai ales cele referitoare la nevăzută și invizibilă „lume de apoi” : „fizica” artei (bogată în tilcuri, dar categoric de pe această lume) nu avea nimic de împărtășit cu pură metafizică religioasă. Ce să fi folosit pictura și muzica, proza și dramaturgia europeană din epistolele lui Pavel ? Cîtă vreme istoria convertirii lui, pe drumul Damascului, din Saul, prigonitorul noii credințe, în Paul, propovăduitorul ei fervent, putea din plin însufla variante artistice, deoarece din *Faptele Sfinților Apostoli* pe artiști îi interesau mult mai mult faptele ca atare semnificative decît semnificațiile lor sacre.

Arta este întotdeauna corporalitate, nu suflet în sine, ci suflet încorporat, suflet revelat în și prin corp. Religia nu acceptă în schimb sau nu ar fi cazul să accepte elogiul păgîn al cor-

pului. Drept care o bună parte a Bibliei, partea în care înțelepciunea este nu postulată în starea ei imoculată și transcendentă, ci implicată în povestiri vii, concrete, reale, umane, imanente, sieși suficiente, ne interesează în mod precumpănitor ca receptori de artă. Eminescu a scris „Cu gândiri și cu imagini” în același an cu „Eu nu cred nici în Iehova”. Poți să nu crezi nici în Iehova, nici în Buddha-



Sakya-Muni și să te vrăjească nu numai „îmbrăcămintea” versurilor, îmbrăcămintea pe care poetul a suspectat-o într-un prea aspru elan demolator că este „prea bogată”, sau să te vrăjească nu numai „Egipteană piramidă”, ci și podoaba mitologiilor antice, după ale căror zăvoare într-adevăr „zace-o-n treagă fără moartă”.

Arta unei lumi eticocentrice va urmări tot timpul, se înțelege, sensuri, tîlcuri și învățăminte, dar învățăminte filozofico-morale care sînt ale însăși vieții înfățișate, ale unui om pămîntean, pe care l-au pus la grea încercare îndoiele și eșecuri, suferință și moarte, războaie și exterminări, un om care dorește să le găsească dacă nu un antidot efectiv, măcar unul iluzoriu. Întoarcerea în receptarea Bibliei de la modul religios la modul poetic vizează tocmai eliberarea confruntărilor pămîntene esențiale — printre care „credința și tăgăda” au reprezentat desigur, în acea vreme mai ales, un constant și explicabil leitmotiv — de aluviunile lor mistice. Unei atari priviri laic împrăpătate i se destăinuie de fapt mult mai mult. Mai cu seamă acel lung șir de povestiri înțelepte, care impresionează simțurile și gândurile, cizează afectivitatea și intelectul, înobilează personalitatea întreagă. Povestiri de la început dense și cu o bogat reverberată posteritate artistică.

D. Paciurea : Zeul Pan

MIT ȘI VALOARE

Pentru cercetarea valorii mitului literar trebuie să distingem înaintea de toate care este natura sa, funcțiile pe care le-a jucat de-a lungul istoriei, raportul său cu limbajul, căile de circulație și modalitățile de receptare ale mitului în genere. Tema este mult prea generală și complexă pentru a putea fi tratată pe larg sub toate aspectele, motiv pentru care — în constelația de studii din acest număr al *Vieții românești* — ne-am ales cu precădere perspectiva axiologică, deși nu mai puțin tentante rămân cea gno-seologică, socio-culturală, etnografică sau folclorică. Dialectica marxistă nu ne va îngădui însă să ometem problemele ce privesc sorgintea sa, rolul și statutul social avut în timp sollicitându-ne — cu toate reducățiile metodologice pe care le facem — să încercăm să conturăm și o viziune sintetică asupra unor discipline conexe care studiază același obiect: psiholingvistica, psihanaliza, semiotica și chiar teoria informației.

ORIGINEA MITULUI

Încercând să determinăm cauzele care explică apariția mitului va trebui să precizăm dintru început că — spre

deosebire de alți cercetători — avem în vedere nu numai gândirea arhaică ci și pe cea modernă și că — făcând delimitările necesare — sintem departe de a crede că mitul trebuie găsit doar în epoca primitivă ca o relicvă a unei conștiințe difuze, nediferențiate, cu rădăcini în înapoierea unei viziuni magico-religioase asupra lumii. Apărut atunci ca răspuns la nevoile umane de a cunoaște și valoriza lumea, jucând funcții de mare importanță înaintea de constituirea formelor autonome ale conștiinței (morala, dreptul, arta, filozofia) el nu și-a trăit traiul o dată cu detașarea acestora din conștiința sincretică a omului primitiv, ci a înțeles o viață de sine stătătoare de o excepțională vitalitate și longevitate, pătrunzând în toate sferele vieții umane, fie că e vorba de nevoia firească de eroi, modele, reprezentări ale anumitor opțiuni etice sau estetice, fie că ne aflăm în domeniul sportului, reclamei comerciale, turismului, artei culinare sau modei vestimentare.

Puterea de pătrundere a mitului în sfere atât de largi, funcțiile lui extrem de importante în lumea contemporană dovedesc că el nu era doar o formă înapoiată de abordare a

realului în faza prelogică sau preconceptuală a gândirii, ci că practica socială face necesare și astăzi reprezentarea investită cu forța mitului, încercarea de recuperare imaginară a realului, reglarea opiniei publice prin intermediul capacității expresive a modelelor aflate la poalele înălțimilor ce duc către ideal.

Vigoarea mitului se află credem în CONCRETETEA SA, în faptul că luciditatea se cere completată și astăzi cu afectul într-o imagine accesibilă doar pe cale senzorială. N-am dori să lăsăm să se creadă că necesitatea contemporană a mitului (alta decît în vechime) este doar de ordin psihologic, pentru că indivizii au fost dintotdeauna determinați de practica socială, iar credem că nu este greu de sesizat faptul că idolii sportivi, vedeta artistică, circulația ideilor filozofice, comportamentul, moda literară nu sînt generate doar de cauze de natură spirituală.

Este adevărat că vorbind de farmecul mitologiei antice — în ciuda faptului că fusese generată de epoci economice demult revolute — Marx arătase că ele oglindeau copilăria omenirii și reîntîlnirea ei la o vîrstă matură nu poate să nu producă plăcere, dar — dînd acest exemplu — nu erau epuizate cauzele persistenței mitului. Era un moment în care — în elaborarea concepției marxiste despre lume trebuiau combătute înțelegerile vulgarizatoare care-i atribuiau acesteia negarea automișcării și autonomiei lumii ideilor, ceea ce a și determinat sublinierea rolului lor activ, a dinamicii lor interne, dar prin aceasta nu era pierdut din vedere rolul — în ultimă instanță determinant — al factorilor materiali.

Încercînd să refaceam astăzi istoria motivelor mitice în literatură, va fi desigur extrem de greu să descoperim toate articulațiile procesului, după cum nu va fi ușor să explicăm apariția unei maniere poetice de succes sau reinvierea unor experiențe epice mai vechi. Medierile s-au înmulțit, rolul spiritului în autogenerarea formelor sale a crescut, ceea ce nu l-a împiedicat totuși pe Lucien Goldmann să lege noul roman francez de o anumită etapă a societății de consum sau să-l facă pe Antonio Gramsci să explice în „Nepoțelii părintelui Binesciani” resurrecția literaturii conservatoare, reacționare. Sînt acestea mituri? se va întreba cititorul. Să încercăm să ne spunem părerea.

NATURA MITULUI

Explicațiile tradiționale ale unor Malinowski, Frobenius, Max Müller, Mircea Eliade ca și cele mai recente ale unor Jan de Vries, Claude Lévi-Strauss, Paul Radin au surprins — indiferent de perspectivele lor inevitabil limitate — că natura mitului e complexă. Preluînd elementele valabile ale teoriilor emise despre mit, C.I. Gulian sublinia pe bună dreptate că pentru gîndirea primitivă acesta reprezenta o transcendere a realului către posibil, suprareal și chiar supranatural, prin construirea unei imagini inevitabil deformate și incomplete a acestuia.

Pentru miturile contemporane lucrurile stau însă cu totul altfel, pentru că adesea, înseși elemente ale realului sînt transformate în mit și devin — prin fluxul de opinie validat de o audiență mai largă — modele de

comportament, reprezentări posibile ale existenței sau chiar manifestări ale acesteia. Ne vom referi să definim mitul doar ca pe un cuvânt, cum face Roland Barthes, pentru a-i accepta însă afirmația — bogat argumentată — după care mitul are un fundament istoric, derivă din viață, constituie adesea țeluri de atins.

Subliniind faptul că mitul este un *semn social*, un document de epocă, nu-i acordăm însă un rol pur constatativ, descriptiv, ci și unul de apreciere axiologică, în sensul că MITUL constituie o MODALITATE DE VALORIZARE a realului intrată în câmpul socio-cultural al epocilor, grupurilor sociale și indivizilor. Natura lui este spirituală, dar nu o dată purtătorii săi pot fi fragmente ale sferei realului, evident decantate, selectate, investite cu o semnificație. Ceea ce mi se pare cel mai important în definirea naturii mitului este caracterul său de semn (în sensul în care vorbea Francastel de opera de artă reprezentativă), funcția sa istorică determinată, capacitatea sa de a exprima *sugestiv*, plastic o anumită ATITUDINE AXIOLOGICĂ.

Din punctul acesta de vedere literatura se supune unei selecții sociale conștiente, în sensul că practica istorică validează până la urmă nu numai acele modalități care se pretează uzajului social, ci chiar pe acela care o fac în modul cel mai reușit. În această accepție, mitul este evident un produs spiritual, detașat de real, reprezentând doar un mod de abordare sau un model al acestuia, dar există situații — în recepțarea artei, de pildă — în care el se transformă într-un MOD DE TRĂIRE AXIOLOGICĂ. O întrebare firească va cere să deosebim mitul de artă.

Referindu-ne la geneza acestuia din urmă vom spune că nu o dată miturile — având o structură intelectual-afectiv-concret senzorială au devenit opere de artă, pentru ca acum acestea din urmă — în procesul circulației — să devină mituri adică modele, idealuri de urmat, reprezentări cu mare forță de convingere.

Mitul are însă o arie mult mai largă decât arta, în sensul că nu orice *mit poate deveni operă cu capacitate expresivă și că delectarea specifică pe care acestea trebuie s-o poată produce presupune o finalitate aparte, străină de cele utilitar-pragmatice*. Acesta este motivul pentru care numim literatură în sensul strict al cuvântului numai acele scrieri care trăiesc prin ele înseși, al căror rost este să se ofere spre contemplare și nu spre a servi la ceva, deci a rămâne simple mijloace, cum este de pildă cazul „literaturii de informare”. Exemplul dat ne trimite cu gândul la rosturile cognitive sau general sociale ale produselor spiritului uman, ceea ce ne îndeamnă să investigăm funcțiile mitului atunci când se află la confluența cu arta.

FUNCȚIILE MITULUI

Sistematizând principalele rosturi ale mitului primitiv prezente fie în concepțiile unor filozofi, fie în disciplinele speciale, C.I. Gulian vorbea despre polivalența sa structurală, despre diversitatea funcțiilor acestuia și enumera între ele pe cele de formă a gândirii arhaice (cognitive), cristalizare a normelor etico-juridice, expresie rituală a atitudinii magico-religioase și specie a literaturii primitive. Dacă urmărim destinul istoric

al mitului vom constata că el nu s-a modificat substanțial în decursul timpului, crescînd însă rolul său de modelator al opiniilor și personalităților și detașîndu-se ca o formă autonomă diversele sale funcții.

Cea literar-artistică a căpătat oarecum prioritate, întrucît cea cognitivă îmbracă acum haina științei, reglementările etico-juridice se realizează pe alte căi, iar cele magico-religioase sînt în evidentă descreștere, mai ales în expresia lor arhaică. Se înțelege însă nu numai o mutație a funcțiilor (în sensul că se trece dintr-un domeniu în altul), ci uneori și o interesantă sinteză a acestora. *Funcția literar-artistică a miturilor integrează în cuprinsul ei pe cea cognitivă sau etică și nu de puține ori și pe cea magică dar transformată, adică cu alte semnificații.*

Evoluția poeziei, vîrstele ei despre care vorbea Vico și apoi Hegel ilustrează plastic (din perspective diferite) modul în care se petrec mutațiile funcționale, iar o analiză structurală a miturilor în basm (V.I. Propp) sau o investigație stilistică a destinului poetic al unor vechi mituri (prometeic sau faustic) sînt revelatorii pentru plunifuncționalitatea artei. *Posibilitatea mutațiilor se găsește nu numai în dinamica socio-culturală de ansamblu, ci chiar în substanța intimă a miturilor care se bazează din principiu pe analogie, simulare și ambiguitate de sens.*

Manifestările demitizatoare prezente în viața contemporană și în atitudinea față de artă au generat chiar orientări literare determinate, a căror rațiune de a fi constă tocmai în încercarea de a rupe arta de mit. Roland Barthes, încercînd o distincție între poezia clasică și cea modernă, vor-

bea tocmai de faptul că dacă cea dintîi se bazează pe un sistem mitic, cea de-a doua refuză mitul, fiind construită ca un sistem semiologic regresiv.

Observația mi se pare întemeiată dar imposibil de generalizat pentru că în practică apar noi mituri ca și nevoia de a le acorda o funcție compensatorie, pentru a înlocui alte trebuințe sau interese nesatisfăcute. Trebuie să vedem în mit nu numai o imagine a lumii de care ne despărțim dar — uneori — și un toiag cu ajutorul căruia ne îndreptăm către cea viitoare. Mitul se naște prin repetare dar are și o funcție de fixare axiologică și în acest sens capodoperele sau, păstrînd proporțiile chiar best-sellers-urile comerciale devin puncte de reper pe cărarea care marchează evoluția literaturii. Cercetarea sociologică a dinamicii funcțiilor acesteia este de aceea extrem de interesantă atît pentru geneza, existența și evoluția miturilor, cît și pentru circulația lor.

CIRCULAȚIA MITURILOR

Înainte de a vorbi de circulația miturilor, merită a se cerceta ce anume circulă prin intermediul mitului, adică ce se transmite. În acest sens vom fi de acord cu Roland Barthes (*Mythologies*) care-l definea ca pe un complex sistem de semnificație ce se întrupează într-o „formă” și transmițînd un „mesaj” realizează o comunicare. Ca sistem semiologic, natura sa este secundă, indirectă, în sensul că el este construit din elementele limbii, care este ea însăși deja un mod de comunicare. *Semnificantul mitului este format din semnele limbii, ori*

această mediere îl face să nu fie transparent ci dimpotrivă, greu descifrabil datorită ambiguității sale mult sporite față de limbajul comun (analogia, alegoria ajung astfel la mare distanță de semnificantul inițial — uneori chiar de nerecunoscut).

Așa se și explică de fapt marea vitalitate a miturilor în literatură, prin reluarea aceleiași mit în numeroase alte interpretări (să ne gândim la mitul lui Oedip de pildă, a cărui fecunditate literară este impresionantă). Cercetările de pînă acum au urmărit în majoritatea cazurilor să descopere motive mitice în opere literare diverse și comparatismul a obținut rezultate remarcabile, mai ales cînd nu s-a oprit metodologic la compararea operelor, ci a pus în relație și condițiile — uneori cu totul deosebite — în care ele au luat naștere

Mult mai puțin a fost cercetată circulația unuia și aceleiași mit devenit formă expresivă — deci literatură, condițiile care favorizează acest proces, canalul pe care el se face și pe cei care-l receptează. Este interesant de constatat că *funcția delormantă* a mitului care împiedică considerarea lui ca atare n-a frînat, ci dimpotrivă a accelerat circulația lui, deși exactitatea, validitatea și deci utilitatea lui ca act gnoseologic sînt extrem de reduse. Totuși semnificația mitică nu e arbitrară ci parțial motivată, ceea ce a și determinat ca uneori științe pozitive precum psihanaliza să acorde o deosebită importanță studienii circulației miturilor, extrapolînd uneori chiar în mod nepermis grăunțele de adevăr pe care le conține, pentru a le aplica altor domenii.

Acceptînd că *mitul este un mod de cunoaștere indirectă care pedalează pe analogia sensului cu forma vom fi*

de acord cu Roland Barthes că sancțiunea nu este adevărul. Același lucru ne determină să spunem că imaginea artistică nu poate fi nici ea aprobată sau sancționată direct prin criteriile adevărului sau, falsului (în sens logic) dar nu ne duce la relativismul Crocean care nega implicit dimensiunea axiologică. Mitul nu exclude valoarea, cum susține Barthes, el este chiar o valoare, dar nu una de tip teoretic ci artistic, ori aici cognitivul se unește cu eticul, politicul, filosoficul.

Atunci cînd circulă, mitul nu trebuie descifrat ad-litteram, cu altul mai mult cu cît circulația ajunge adesea să-l modifice, să-l îmbogățească sau să-l reducă la o schemă. Vom observa în cazul miturilor care circulă prin intermediul literaturii că — aci mai mult ca în altă parte — el nu trebuie redus la scheletul său constructiv, ci, dimpotrivă, au importanță toate detaliile, relațiile secundare, ne semnificative la prima vedere, dar care le asigură nu numai diversitatea ci și farmecul. E drept că schema relativ invariabilă — lucru ușor constatabil în miturile moderne de genul „goanei după aur“, al „cuierinii Vestului sălbatic“ sau al construcției seriialelor de tip Mannix are și ea deliciale ei (ca și în cazul basmului), dar ceea ce se potrivește în mod paradoxal epicii pare mai puțin valabil în cazul liricii, tocmai pentru că aici atmosfera, impresia se nasc direct din limbaj.

Condițiile de transmisie, canalul pe care aceasta are loc cu o mare importanță fastonînd, pregătînd mesajul pentru a fi receptat chiar dacă nu înțelegem aceasta în sensul absolutizator, propriu concepției lui Marshall Mc. Luhan.

RECEPTAREA MITULUI

Prin selecția axiologică realizată de societate la diversele ei nivele mitul ajunge să fie receptat cu prioritate intrucât — fie că e vorba de mitologia veche, fie că avem în vedere pe cea modernă — el se impune spiritului ca cel mai reprezentativ și semnificativ. Să nu uităm că avem de-a face cu *expresia în imagini-concepte a unor necesități spirituale colective*, că uneori el poate juca un mare rol compensator tocmai pentru că în celelalte compartimente ale vieții decid raționalitatea pragmatică, funcționalismul și utilitarismul.

Cei ce susțin că omul nu mai are nevoie de mit greșesc tocmai prin neglijarea structurii sale sufletești în care raționalul se îmbină cu afectul, iar accesul imediat se face pe calea simțurilor. Raționalismul excesiv nu are ce căuta în literatură, după cum nu pot satisface doar „senzațiile tari”,



șocurile emoționale lipsite de suportul ideii.

Sarcina de a decoda mesajul transmis prin intermediul mitului este uneori mai dificilă dar *în literatură nici nu este căutată, transparența ei dimpotrivă are un anumit farmec, relativă indeterminare, ambivalența sau chiar polivalența*. Esențială este formarea prin intermediul MODELULUI oferit a unei ATITUDINI AXIOLOGICE CRITICE, care să recepteze deci diferențiat nu numai în planul general al viziunii despre lume și viață, dar și operînd cu criteriile specifice ale esteticului. Avînd rolul unui izvor de opinie, mitul poate prin literatură crea un veritabil flux de opinie și oricît de primare ar fi fost reacțiile celor care citind *Suferințele tînărului Werther* s-au sinucis, forța de a impune o atitudine de viață printr-o operă literară trebuie apreciată.

Practica ne arată de-altfel că în diverse domenii oamenii resimt nevoia de mit și construiesc mituri tocmai pentru a avea puncte axiologice de reper în uriașa lume a valorilor. Receptivitatea față de propriile lor construcții nu trebuie să ducă însă la sclavie, ci implică din partea omului modern luciditate și realism. Prin aceasta axiologicul nu pierde ci doar se nuanțează, integrîndu-se în scara de valori nu numai a individului sau microgrupului, dar și a societății, a epocii.

D. Paciurea : Himera Noptii

henri wald

METAFORĂ ȘI MIT

De metaforă și mit s-au ocupat mai mult esteticienii decât logicienii. De aceea a fost studiată mai mult funcția lor expresivă decât cea cognitivă. Însă înainte de a spori expresivitatea ideilor metafora și mitul participă la însăși formarea lor. Prin metaforă, gândirea izbuteste să se miște nu numai de la general la particular, amplificând, astfel, emoționalitatea comunicării, ci, în primul rînd, de la individual la general, contribuind la formarea cunoștințelor. Demersul metaforic este principalul act al vorbirii. Vorbirea a fost inventată tocmai datorită capacității ei metaforice.

„Metaforă” înseamnă „transport”. „Meta” înseamnă „dincolo” și „phoros” înseamnă „purător”. Metafora este un semnificant care poartă o anumită semnificație dincolo de semnificatul ei anterior. Metafora este, mai întîi, o expresie verbală a cărei semnificație generalizează un înțeles mai puțin general. Urcînd reflectarea de la oglindirea însușirilor individuale la înțelegerea proprietăților generale, metafora duce la constituirea noțiunilor și deci la ridicarea omului din natură în cultură. Ceea ce a îngăduit antropoidului să devină om și să trea-

că de la adoptarea la natură la transformarea ei este energia metaforică a vorbirii. Omul este singura ființă capabilă să utilizeze un fenomen prezent — un strigăt — pentru a semnifica un fenomen absent: fie „ascuns în spațiu”, fie „ascuns în timp”. Prin inventarea vorbirii, natura generează cultura, iar cultura transformă natura. Vorbînd, omul devine singura ființă paradoxală din istoria universului: este și materie și spirit; și natură și cultură; și sensibilitate și rațiune; și bun și rău; și savant și ignorant... Bivalența omului începe din clipa în care energia metaforică a vorbirii îi permite să se distanțeze din ce în ce mai mult de prezent, să scruteze un viitor din ce în ce mai îndepărtat și să intervină în mersul lucrurilor pentru a le schimba potrivit țelurilor sale. Dar capacitatea oamenilor de a ști este inevitabil însoțită de capacitatea de a greși. Animalele nu greșesc, dar nici nu știu, deoarece, incapabile să vorbească, nu se pot sui pe platforma din ce în ce mai înaltă și mai calmă a cuvintelor, de unde poate fi descoperită esența lucrurilor și poate fi anticipat viitorul lor.

Vorbirea, prin forța ei metaforică, este singura cale prin care omul poate „scormoni” lucrurile pînă ce dă de esența lor. Rostind cuvinte asemănătoare ori de cite ori aveau de-a face cu lucruri asemănătoare, oamenii au reușit să transporte același înțeles de la un lucru la altul, făcînd astfel abstracție de însușirile lor individuale și ajungînd să construiască formele logice prin care se reflectă proprietățile generale. Fiînd principialul mijloc de comunicare între oameni, vorbirea devine, astfel, principialul instrument de abstractizare și de generalizare, principialul instrument al gîndirii. După cum vorbirea nu este numai un mijloc de exprimare a gîndurilor, ci principialul mijloc de formare a lor, tot așa metafora n-are numai o valoare expresivă, ci, mai întîi, una formativă. Transportînd înțelesuri de la un lucru la altul, metafora le înalță treptat de la mai puțin general la mai general pînă ajung să atingă universalul. „Dacă pofta vine mîncînd și veselie vine rîzînd, atunci este și mai adevărat că ideea vine vorbind. În grecește „Kosmos” însemna la început o anumită pieptănătură, în opoziție cu un păr în dezordine, mai tîrziu a căpătat înțelesul de ordine în care sînt aranjați soldații în cadrul unei trupe, iar în cele din urmă a ajuns să însemne „ordinea universului” în opoziție cu „haosul inițial”. Vechiul înțeles nu se mai păstrează decît în cuvîntul „cosmetică”. Înainte de a însemna plata forței de muncă, salariul însemna sarea pe care o primeau ostașii romani drept soldă. Prin cuvîntul „Raum”, germanii înțelegeau, la început, un pămînt nedestelenit, apoi, o porțiune de pămînt lucrat și mult mai tîrziu „spațiu în general”. Metafora este, așadar, un semnificant

verbal a cărui semnificație, mai mult sau mai puțin generală¹⁾ dobîndește o semnificație considerabil mai generală.

Valoarea cognitivă a metaforei a fost subliniată și în cultura noastră mai mult de lingviști și de filozofi decît de esteticieni și critici literari. Încă de la sfîrșitul veacului trecut, Lazăr Șăineanu afirma că „metafora a fost instrumentul puternic care a fecundat domeniul limbii și a creat lumea abstracțiilor”². Lui Șăineanu nu i-a scăpat nici faptul că abstracția este matricidă: își omoară metafora care i-a dat naștere, de vreme ce observă că „cu cît într-o limbă se va pierde mai mult valoarea metaforică, cu atît ea va deveni mai aptă pentru exprimarea filozofică, pentru domeniul abstracțiilor”³. Șăineanu se referă, desigur, la pierderea expresivității metaforelor și nu la pierderea energiei lor cognitive.

În filozofia lui Lucian Blaga „omul este animalul metaforizant”⁴. El consideră că „felul metaforic de a vorbi despre lucruri nu este un fenomen periferic al psihologiei omului sau un ce întîmplător; felul metaforic rezultă inevitabil ca un corolar necesar din constituția și existența specific umană”⁵.

Blaga face o distincție netă între metaforele expresive și cele cognitive, numai că le numește pe primele „plasticizante”, iar pe celelalte „re-

¹ Orice semnificație este generală. Individuale nu pot fi decît lucrurile. Semnificațiile pot fi mai puțin generale, dar niciodată individuale.

² Lazăr Șăineanu, *Raporturile dintre gramatică și logică*, București, 1891, p. 73.

³ *Idem*, p. 52-53.

⁴ Lucian Blaga, *Geneza metaforei și sensul culturii*, Buc., 1937, p. 45.

⁵ *Idem*, p. 44.

velatorii". Însă în filozofia sa, rolul decisiv îl au metaforele revelatorii, care rezultă „din existența în orizontul misterului și al revelații”⁶. Metaforele plasticizante nu pot decît să compenseze intrucitva „spălăceala” expresiilor directe. „Din dorul de a restaura congruența între concret și abstract, se recurge la metafore plasticizante. Metafora plasticizantă ține așadar loc de concret în ordinea abstracțiunilor”⁷. În concepția lui Blaga „metafora ține definitiv de ordinea structurală a spiritului uman. Descrierea, analiza și explicarea ei fac un capitol de antropologie”⁸.

Urcînd reflectarea de la oglindirea individualului la înțelegerea generalului, metafora contribuie la constituirea noțiunilor, iar coborînd-o, participă la sporirea expresivității lor. În primul caz, metafora are o valoare cognitivă, iar în al doilea, ea are o valoare expresivă. Metafora cognitivă participă la cunoașterea obiectului de către subiect, în vreme ce metafora expresivă exprimă *atitudinea subiectului față de obiect*. Metafora asigură circuitul continuu dintre simțire și intelect, dintre trăire și gîndire, dintre afectivitate și rațiune. În știință, generalizează particularul, în artă, particularizează generalul. Dînd naștere noțiunii, metafora cognitivă își plînde expresivitatea; metafora expresivă încearcă s-o recupereze.

Evident, artistul nu reimpodobește o veche abstracție cu o metaforă nouă, ci trăindu-și gîndurile și gîndindu-și trăirile creează o expresie în care metafora există o dată cu abstracția. Metafora este totdeauna ambivalentă. Numai că în știință este preponderent cognitivă, iar în artă precumpănitor expresivă. Ideile nu se pot ivi

decît în cîmpul semiotic care se formează între trăirea și gîndirea ființării prin distanțarea metaforică a semnificației mai generale față de celelalte semnificații ale semnificanțului verbal. Cîmpul semiotic nu este altceva decît un cîmp de metafore uzate și depășite. Cîmpul semiotic este un cîmp de semnificații străbătut în ambele direcții de mișcarea metaforică a vorbirii.

În vreme ce metafora este calea prin care oamenii ajung la noțiuni, mitul este calea prin care oamenii ajung la explicații; explicația originii lumii, a omului, a diverselor valori. „A cunoaște miturile înseamnă a învăța secretul originii lucrurilor”⁹, remarcă Mircea Eliade. Mitul povestește mai întotdeauna o geneză. Evenimentele care s-au petrecut *demult și departe* seamănă oarecum cu cauza lucrurilor: sînt tot atît de *imperceptibile*. Relatînd un eveniment care a avut loc în timpul primordialei și fabulos al începuturilor, povestitorul mitului are convingerea că a atîns cu mintea originea căutată a lucrurilor. Mitul preferă să vorbească de evenimente petrecute *ab origine* deoarece se aseamănă cu cauzele inaccesibile experienței imediate.

Prin mit, oamenii încercau să înțeleagă „Necunoscutul” din spatele fenomenelor și, mai ales, să se și înțeleagă cu el. Mitul evocă pentru a învoca. Mitul avea și o valoare magică. Povestind isprăvile exemplare ale unor ființe prodigioase, oamenii sperau să se împărtășească din forța lor demiurgică. Oamenii își povesteau mituri nu atît pentru a-și transmite

⁶ *Idem*, p. 42.

⁷ *Idem*, p. 36.

⁸ *Idem*, p. 37.

⁹ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 25.

cunoștințe, ci, mai ales, pentru a se îndemna la acțiune. Mitul este mai puțin o teorie explicativă și mai mult un model operațional. Mitul prefigurează explicația zonelor încă nescăpate ale mediului. Însă precumpănirea vieții pragmatice și senzorial-afective, datorită unor unelte rudimentare și a unei vorbiri native, frîna dezvoltarea timpului semiotic și nu îngăduia încă transformarea „Nevăzutului” în „Invizibil” și a „Necunoscutului” în „Incognoscibil”. Nefiind încă în stare să dea universalului un nume distinct, oamenii acelor vremi nu puteau deosebi încă universalul de particular. Ce nu poate fi numit nu există pentru mintea umană. „Invizibilul” și „Incognoscibilul” nu pot să apară decît atunci cînd vorbirea a reușit să creeze cuvinte categoriale, care se adresează mai ales minții. Mitul este în primul rînd vorbire, o vorbire în care dominantă este dimensiunea pragmatico-afectivă, nu cea intelectuală. Desenele rupestre sînt o ilustrație nu a naturii, ci a unui discurs mitico-magic.

În mit, explicația este încă o poveste și se adresează mai mult sensibilității decît intelectului. Mitul folosește lumea care se poate arăta pentru a se apropia de lumea care nu se poate decît demonstra. În mit, modelul „Necunoscutului” și al „Nevăzutului” era o ființă ascunsă „în spațiu” și „mai ales, „în timp”. Mitul este o concepție asupra lumii, în care pragmaticul, senzorialul, afectivul și raționalul fiind la începutul diferențierii lor, mențin activitatea intelectuală în preajma experienței curente. Însă în mit se manifestă deja demersul fundamental al gândirii: folosirea unui fenomen prezent — vorbirea — pentru a semnifica un eveniment ab-

sent — originea. Într-o vreme cînd viața pragmatică și senzorial-afectivă — era mult mai intensă decît activitatea intelectuală și teoretică, mitul a fost singura modalitate de înlănțuire coerentă a ideilor. A trecut multă vreme pînă cînd mitul a devenit teorie și magia s-a transformat în tehnică. Dar dacă se poate spune că mitul este modalitatea arhaică a teoriei, atunci se poate admite și că teoria este modalitatea modernă a mitului. În vreme ce mitul este o „teorie” în care intelectul se află în apropierea sensibilității și nu poate să reflecte universalul desprins de particular, teoria este un „mit” în care intelectul s-a distanțat îndeajuns de sensibilitate încît poate să autonomizeze cunoașterea universului cu ajutorul unui concept. În teorie, *geneza* mitică devine *generalul* abstract. Miturile nu sînt însă ilipsite de orice raționalitate, ci numai de veracitate. Ele nu reflectă adevărata cauză a lucrurilor, dar reflectă deja faptul universal că lucrurile au o cauză. „Departee de a fi, cum s-a crezut adevărat, opera unei «funcțiuni fabulatoare», care întoarce spatele realității, miturile și riturile oferă ca valoare principală faptul că păstrează pînă în epoca noastră, sub formă reziduată, moduri de observație și de reflecție care au fost (și rămîn fără îndoială) exact adaptate descoperirilor de un anumit tip: acela pe care îl îngăduie natura, pomînd de la organizarea și exploatarea speculativă a lumii sensibile în termeni care privesc sensibilitul”¹⁰.

Mitul este o *macro-metaforă* în care începe să se formeze o explicație, iar metafora este un *micro-mit*

¹⁰ Claude Levi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 25.

în care începe să se formeze o noțiune. „Mitul — scrie Georges Gusdorf — nu e sfârșitul rațiunii, ci mai degrabă începutul ei; el desfășoară indistinct toate posibilitățile acestei naturi”¹¹.

Însă în primele explicații, în mituri, adevărurile se formează cu capul în jos, așa cum se formează imaginile lucrurilor în creierul copiilor înainte ca experiența să le restabilească poziția. Preponderența pragmaticului — neputința — și a afectivului — frica — structurează primele explicații într-o formă răsturnată. În opoziție cu ce povestește mitul lui Prometeu, focul n-a fost coborât din cer pe pământ, ci ridicat de pe pământ spre cer; geniul omului este acela care a domesticit incendiul devastator din natură și îl-a transformat în focul făuritor de cultură. În mitul Facerii din Vechiul Testament, ridicarea omului din natură în cultură, din „paradisul” inocenței în „infernul” cunoașterii, trecerea lui de la consum la producție, sint prezentate ca o „cădere” și nu ca o „înălțare”. Cunoașterea este, într-adevăr, *originară*, dar este o virtute, nu un păcat.

Cauzele care au determinat transformarea haosului în cosmos apar în Biblie ca *efecte* ale voinței divine: Dumnezeu crează în fiecare zi forme de existență superioare celor create în ajun, încununându-și activitatea contraentropică prin făurirea omului după chipul și asemănarea sa. Înălțarea omului din non-valența naturii pînă la bivalența culturii este înfățișată în Biblie ca o cădere care provoacă în mod firesc nostalgia după vremea cînd „unul primordial” nu se dedubla încă: omul nu se dedu-

blase încă în bărbat și femeie, iar valoarea nu se dedubla încă în pozitivă și negativă; așa se explică de ce Eva provine dintr-un bărbat fără contribuția femeii și Isus provine dintr-o femeie fără contribuția bărbatului. Așa se explică voga pe care o recapătă mitul întoarcerii la natură în momentele dificile ale istoriei.

Destinul creator al omului, pentru care creația este mai importantă decît rezultatul ei, apare în mitul lui Sisif ca un chin, nu ca o bucurie, ca un blestem, nu ca o binefacere.

Miturile explică lumea nu numai antropomorfic, dar și sociomorfic. Munca silnică a sclavilor nu putea inspira o interpretare optimistă a activității umane. Dacă nostalgia celor două versiuni „androgine” după un timp primordial al indistinției este de esență antropologică — contrastul dintre ele este de esență sociologică: revolta dragostei spirituale împotriva puterii materiale. Ce a devenit această dragoste după ce a ajuns și ea la putere este o altă poveste. Că modul în care un mit explică lumea depinde și de relațiile sociale dintre oameni, nu numai de relațiile oamenilor cu natura apare și în cazul contrastului dintre raiul iudeo-creștin și cel grecesc.

„Paradisul terestru mozaic, cu arborele său de neatin la mijloc ar putea părea unui platonician un loc de condamnare, un exil departe de esențial, mai rău decît acela în care lincezim”¹², remarcă Christian Brunet. S-ar putea spune că Adam și Eva au fost izgoniți din idilica grădină tocmai pentru că „au îndrăznit să viseze la paradisul platonician”. Contrastul

¹¹ Georges Gusdorf, *Mythe et métaphysique*, Paris, Flammarion, 1953, p. 284.

¹² Christian Brunet, *Mythes et croyances*, în *Revue de meta. et de mor.*, no 3, 1964, p. 283.

dintre cele două raiuri pare să exprime contrastul dintre o societate monarhică, monoteistă și monologală și alta republicană, politeistă și dialogală. În prima, cunoașterea era primejdioasă, în cealaltă era necesară, în prima, era blamată, în cealaltă, era solicitată.

Există în epoca noastră atît tendința de a izgoni miturile pentru a spori obiectivitatea cunoașterii, cît și tendința contrară de a le cultiva pentru a sparge zidurile reci ale rațiunii. Este însă nevoie atît de mituri, cît și de depășirea lor. Într-un anumit fel, miturile mai participă și astăzi la explicarea lumii. Modelul mecanic din veacul trecut, modelul cibernetic din zilele noastre, modelul societății de consumație sînt și ele un fel de mituri: particularul prezentat ca universal... Mîntea umană simte mereu nevoia să-și sprijine abstracțiunile pe reprezentări concrete, să particularizeze universalul, să modeleze orice teorie. Filozofii ar fi mai ușor de înțeles dacă ar mărturisii din capul locului mitul de la care au pornit în construirea sistemelor lor. Husserl, de pildă, devine mult mai accesibil din clipa în care s-a înțeles că „egoul constituant” nu este decît paradisul platonice mutat din transcendent în transcendental. Ceea ce se poate cere gîndirii umane este să devină, la momentul potrivit, iconoclastă: cînd un mit începe să împiedice dezvoltarea cunoașterii să-l înlocuiască cu un altul mai cuprinzător. Miturile au, într-adevăr, tendința să incremenescă, în vreme ce explicațiile trebuie să evolueze. Miturile sînt dogmatice, explicațiile sînt critice. Miturile sînt conservatoare, explicațiile sînt revoluționare. Miturile transformă limitele istorice ale cunoașterii în limite

eternale ale gîndirii. Miturile cultivă pasivitatea gîndirii, explicațiile solicită activitatea ei. Miturile se impun, explicațiile se propun.

Miturile sînt indiscutabile, explicațiile sînt controversabile. Miturile trebuie supuse, periodic, unei reexaminări critice. Există mituri străvechi, dar nu există explicații străvechi. Între modul în care înțelegeau miturile cei din trecutul îndepărtat și modul în care le înțelegem noi, cei de azi, există o deosebire fundamentală. Pentru cei din vechime, mitul era o povestire în care individualul se universalizează; pentru noi, mitul este o poveste în care universalul se individualizează. În mîntea lor se află în prim plan valoarea cognitiv-operatională a mitului; în mîntea noastră apare în prim plan valoarea lui expresivă. Repovestindu-ne, astăzi, vechile mituri emoția noastră este mai mult estetică decît religioasă. Spre deosebire de legende, care sînt narațiuni morale, miturile sînt povestiri religioase. Mitul este sacru și se adresează credinței, în vreme ce explicația este profană și se adresează gîndirii critice.

Capabili să gîndim universalul ca atare, printr-o abstracție de extremă generalitate, noi putem aprecia critic miturile și astfel le putem depăși. Însă a depăși un mit nu înseamnă a renunța și la adevărul universal care a început să se formeze în și prin el. A depăși un mit înseamnă a reageza adevărul lui cu capul în sus. De aceea nu cred că au dreptate cei ce prevăd că în era călătoriilor interplanetare nu va mai rămîne nimic din mitul care a împărțit lumea în două țărmuri: cer și pămînt, aici și dincolo, sus și jos. Însăși dialectica lumii și a cunoașterii ei este prefi-

gurată în acest mit Oamenii se vor strădui întotdeauna să descopere esența de dincolo de lucruri, cauzele din spatele efectelor, viitorul către care se îndreaptă prezentul. Și vor fi nevoiți să întrebuințeze mereu sensibilul pentru a ajunge la inteligibil. Oamenii nu pot decola de pe fenomen pentru a ajunge la esență cu un alt vehicul decât vorbirea... De metaforă și mit ne-am putea dispensa numai dacă am ajunge într-o lume în care esențele n-ar fi îmbrăcate în fenomene, cauzele ar fi tot atât de sensibile ca și efectele și viitorul ar fi sincron cu prezentul. În lumea noastră însă, metaforele și miturile sînt inevitabile.

Cal cu cap de om (detaliu dintr-o icoană pe sticlă din Făgăraș)



MITIZAREA ISTORIEI

Istoria încearcă să reconstituie desfășurarea vieții umanității în litera și sub semnul realității, adevărului. Dacă cităm spusele lui Jules Romains, conexindu-le cu anumite date specifice din acest vast repertoriu al lumii, putem constata că: „În unele momente istoria pare opera unui romancier feuilletonist”.

Trecind peste datele obiective și subiective ale compusului istoriei, pentru a intra, sau a ne apropia de motivul, de sensul interpretării de față, ar fi să ne gândim la aspectul cosmogonic al fenomenului istoriei, al originii umanității, al raporturilor între divinități și oameni. După preistorie se încheagă istoria mitică, istoria orală, lanțul de mituri, din care cu un efort de luciditate și căutând să adapte, să și creeze un sistem, o disciplină științifică bazată pe descoperiri arheologice, pe descifrări de texte, de sisteme de scrieri antice, istoricii, prin timp, purced la o demitizare a istoriei. Ne abatem de la schema elementară, universul abstract al evenimentelor general istorice, pentru a încerca să formulăm timid o teză a mitizării sau remitizării istoriei, demonstrând că umanitatea, cu toate

etapele progresive, de elevare, de sublimare a spiritului, de adîncire a cunoașterii, a revenit și revine la această nevoie de a îmbrăca realitatea (realitatea istorică), eroii, pionii acestui șah peren al istoriei cu atribute, cu nuanțe suprafirești, trecînd prin toate stadiile civilizațiilor, pînă în pragul epocii moderne, ades în călcînd și timpul acestei epoci.

Evul Mediu, cu toate lucrările hagiografice, Gestele, cronicile și un amalgam de date antagonice ca finalitate, dar vehiculînd elemente de istorie și istorie mitică, de esență creștină, sau latină, păgînă, rînd pe rînd sacralizează și desacralizează momente, gesturi, personaje, dînd mult de lucru istoricilor adevărați, cu sistem și metodă științifică. Cronicarii de pretutindeni, datorită informării sau culegerii întimplătoare și necontrolate, cit și lexicologii adese încifrat prin forme arhaice sau curiozitate de stil, dau ades o imagine cu totul depărtată de modelul viu pe care îl consemnează, pe care îl desenează istoria. Renașterea anti-istorică, sărînd peste depozitul medieval în materie, profesează, reia noțiunea civilizației unice abstracte, forjînd imagi

nea unei antichități de proprie viziune.

Însă istoricii au impus o viziune reală asupra fenomenului istoric și a desfășurării vieții umanității, cum au făcut Machiavel și, sărind peste număr, Geambattista Vico (1668-1744) care pune bazele Istoriografiei și Sociologiei moderne, prin critica originilor și a religiilor, lansind o teorie a ciclurilor civilizațiilor, teorie care însumează trei etape, trei vârste în spațiul istoric universal : „evul divin sau mitic, evul eroic al puterii, al forței, evul uman sau al civilizației libere”. După chiar părerile comentatorilor, ciclul revine și, sprijinindu-se pe acest datum și pe exemple notorii consemnate de cronică vie a timpurilor, cit și pe documente, asistăm în anumite spații istorice, în anumite momente, la fenomenul de remitzare a istoriei. Între realitatea istorică și fabulația mitizantă, ființează o circulație continuă. Popoarele, masele, unele straturi ale societății au simțit la anumite date nevoia de a interpreta faptul istoric, au privit prin dioptrile stadiului lor de neinformare, de ignorare a legilor științifice ale istoriei, creind o cronică apologetică, transfigurind figuri istorice, afubluindu-le cu însușiri extra sau supraumane, recreind mitul istoric, mitizind istoria și personagiile. Se făcea oare simțită nevoia unei lumi intermediare, ca aceea închipuită, personificată simbolic de vechii greci, o nouă theogonie, nu aceea titanică, a spaimei, și totuși o înfrumusețare a stării lucrurilor, a personajelor autentice din spațiul istoric respectiv ?

Nevoia de a crea martiri, ființe urcate la un stadiu uman superior sau chiar supra uman ?

Fiecare vîrstă a umanității are epopeile sale. Omul se identifică cu peisajul istoric, cu natura timpului său prin acel sentiment al „naivității” cum îl formulează Schiller. S-ar părea că nimic nu este depășit, decit în formă, că ciclurile revin. „Spiritul homeric este al tuturor timpurilor”. Este vorba de nuanțe, dar de nuanțe care formează o nouă structură, aparent. Mitizind momente sau ființe, în speță personaje istorice, în orice epocă, oamenii reeditau o nevoie, esența unei tendințe de a se reflecta, de a se privi în oglinzi apolinice, olimpiene. Transgresarea personajelor istorice din strictul sens al istoriei într-o lume de mit, în simbol sau simbolică stare conferindu-le o altă dimensiune, aceea a neobișnuitului, a suprafirescului, a deismului într-un fel, cit și acea stare euforică de fericire inefabilă sau groază, cind un ins, un personaj istoric, eroul adoptat apoi de multitudine, printr-o subită proiectare dintr-o lume în alta își depășește identitatea reală din lumea familiară, obișnuită, în domeniul simbolic al fabulosului, în altă lume și temperatură psihologică decit cea proprie, este o permanență a naturii umane.

S-ar părea că inșii stăpîniți de această psihoză, și în istorie cazurile sînt frecvente, sînt acele naturi umane care trec de treapta unei psihologii normale, a unor naturi de o construcție deosebită, înscrise pe linia unor biologii, a unor tare sau construcții biologice aparte.

Doctorul psihiatru Henri Ey spune că : „epileptoidul are tendința să se fixeze în grupe familiale sau sociale și pe idei de ordin general, cu nuanță sentimentală sau mistică. Se întimplă ceva, ceva fulgerător, izbucnit de nu se știe unde, care este în

același timp foarte puternic și foarte „figurat”, care face corp cu corpul însuși, fiindu-i în același timp straniu de străin”.

Ar fi vorba de personalitate și „aură”, ar fi vorba de unele cazuri de autoproiectare, de o automitizare, de un „regim dual”, de concretul figurii istorice și de imitizarea lui. Mulți dintre aceștia sînt îmbrăcați de acea „aură” care precede crizele de beție euforică, de kalopsie, care dau personajului o stare și o senzație de revelare a unei lumi minunate, o viziune atît de limpede, de clară, asemenea unei iluminări încîntătoare. Unii se imaginează, prin impuls, mandatarii unor forțe sau lumi superioare pentru împlinirea unor gesturi, a unor acte de spectaculoasă universalitate. Feocioara din Orleans se simțea deținătoarea unui astfel de mandat transmis de lumea viziunilor sale mistice. Umanitatea, în particulele sale fie de formație spirituală, de metafizică socratică, fie prin credulitatea simplității absolute, avea revelația sau adopta personaje istorice transgresate din realitatea lor istorică, fizică în revelatoare ființe fabuloase. Lumea a fost deschisă la fenomenul forțelor multiple, diverse, adesea contradictorii ale naturii și ale necunoscutului. Dar adesea, în desfășurarea istoriei, personaje, adoptate de conștiința și sensibilitatea maselor, erau ființe care se auto-supradimensionau, se automitizau fie din impuls epileptoidic, fie din sentimentul exacerbat al grandorii.

Unele cazuri, cum ni le relevă istoria, erau cazuri de automitizare dicte de o dereglare psihică, precum în cazul lui Caligula care, pretinzîndu-se descendentul unui nemuritor, deificat de epoca sa, se proclamă moșteni-

torul lui Cezar, Octavian August. Caius Caligula își aragă și își apropie atribuțele unor semizei ca Hercule și Bachus, fabulează că este vizitat noaptea de către zeița Diana, soția lui, că are toate viciile și puterea zeilor olimpici, mergînd cu ambiția pînă a-l egala și înlocui pe Apollo.

Nu din nebuție, precum Caligula, ci deliberat, cu singe rece, văzînd un mijloc de guvernare și un scut tiraniei, Domițian s-a vrut zeu, proclamîndu-se fiu al Minervei, semnînd edictele imperiale cu formula: „Domine et Deo placuit”, lăsînd să fie sacrificate turme întregi pe altarul și în templul ce-și dedicase. Ei nu sînt adoptați numai de mulțimea romană sau din statele supuse Imperiului, din supunere de oarbă teamă sau de noaptea a conștiinței, ci și de către mari spirite, de artiști ai timpului, de poeți ca Marțial, care a ratificat cultul acestei noi divinități în cerul abstract al mitologiei romane. În istoria lumii, în istoria vechiului Egipt, se produce o repetată transgresare a ființei regilor în rosturile și nomenclaturile divine. O împlinire osmotică cu divinitatea, sau ca aleși ai lui Ra, zeul Rî, precum acel Ramses al II-lea, centenarul rege care a avut o sută de copii și gustul grandiosului baroc, care a degradat arta egipteană. Consultînd oracolul zeului Amon, Alexandru-cel-Mare este recunoscut de divinitatea egipteană drept fiu al său, făgăduindu-i domnia asupra Universului.

Un fel de imitizare este și cronica apologetică. Dincolo de acceptarea sau neacceptarea personajului istoric care se automitizează conferindu-și atribute extra umane, de către mulțimi, de către popoare, cronica apologetică conferă o aură improprie

personajului, eroului, regelui sau timpului său.

Poporul este un element, nu un grup social, și popoarele n-au primit niciodată în totalitatea lor această transgresare a insului istoric în mit, divinizarea regelui-om, decît sau prin teroare, sau prin indiferență.

Epoca regelui Soare, epoca marelui Ludovic, a trăit-o activ sau pasiv, a exaltat-o cronica apologetică a timpului ei, au combătut-o mari spirite, mari genii ca Victor Hugo și Jules Michelet... „...vous arrivez devant ces sombres énigmes et vous en dites le mot terrible. Ce faux grand siècle, ce faux grand règne, il fallait le démasquer, lui ôter cette perruque qui cachait la tête de mort, montrer le crime sous la pourpre, vous l'avez fait. Je vous remercie. Oui, je vous remercie de ce livre comme d'un fait personnel. Ce Louis XIV me pèse...”. Este scrisoarea lui Victor Hugo, sînt cuvintele uneia dintre conștiințele care fac disjunția între istorie și mitul istoriei. Este mărturia unui slujitor al frumosului și al adevărului... Dacă Frumosul este principiu cosmic, adevărul este principiu etic. Adevărul istoric concordă cu logica faptelor înscrise de istorie.

Faptele care ar putea să illustreze această teză sînt în parte cunoscute multora, dar marile faze și figuri care ilustrează fenomenul de mitizare a istoriei în timp compun un timp de epopee.

D. Paciurea : Zeul Războiului



ioana crețulescu

MITUL ȘI PSIHANALIZA

În momentul în care psihanaliza s-a constituit pe lângă metoda de terapie medicală, mijloc de cercetare a artei, mitul a constituit una din preocupările predilecte, așa încît s-a stabilit foarte curînd un raport diversificat și nuanțat, provocat de motivații deosebit de clare.

Motivații: Virtual, psihanaliza preocupată de latențe afective manifestată în limbaj (limbajul nevropatului sau cuvîntul artistic avea aerul să-i ofere un material similar) era aproape obligată să se refere la mit în măsura în care acceptă ideea că dincolo de semantică sau chiar în miezul ei, mitul încercuiește un psihism. Este vorba de o atitudine sensibilă față de un fenomen al existenței, de o constantă psihică privită nu fenomenologic ci în conexiunea ei existențială, în rosturile cauzalităților și efectelor tinzînd spre totalitate. Desigur ni se poate răspunde că nu există psihism în mitul lui Sisif sau al lui Prometeu, ambele, manifestări ale unei obstinații lucide. Asemenea observații s-au făcut dar ni se par cu totul lipsite de importanță, pentru că psihismul nu înseamnă sentimentalism (această din urmă trăsă-

tură fiind o manifestare tipică a romantismului). Nici una din literaturile străvechi nu a fost, în nici o secțiune a ei sentimentală. Duișiiile lui Homer se instalează doar la nivelul cuvîntului rotund al amintirii sau al visului. Suferința lui Oedip a generat pentru unii această idee, numai că asemenea interpretări sînt de multă vreme perimate. Problematika mitologică este mult mai profundă, uneori aproape inanalizabilă. Și aici am spune că situăm rostul psihanalizei. Nu concluziile ei vor fi de natură să ne edifice asupra miturilor ci *parcursul interpretării*. Descompunerea unui fenomen artistic în trăsături multiplu semnificative este un câștig de care literatura nu s-a bucurat, sau s-a bucurat prea puțin înainte de infiltrarea psihanalizei. Mai tîrziu critica stilistică avea să ridice importanța analizei. Însăși ideea de analiză capătă o configurație mai profundă cu toate exagerările unor speculații excesive de care, multă vreme nu se făcea abstracție.

Și dacă definim psihanaliza prin înțelesul ei cel mai cunoscut de analiză a psihismelor, este ușor de înțeles atracția ei față de mit, manifestată în chiar începuturile ei. Mitul oferea un

material interesant nu fiindcă se constituia din limbaj (e greu de imaginat un text unic și cert al unui mit) ci fiindcă forma o zonă a latențelor afective care nu se mai găsea într-o formă atât de semnificativă în nici un alt fenomen de cultură.

Și ne referim la faptul că mitul acoperă întotdeauna o esență semnificativă, o atitudine general umană într-un context faptic dat. Aici nu mai era vorba de recurențe sau lapsusuri verbale ci de reliefarea, din sensuri, a unui anumit tip de atitudine. Mitul nu va fi decît într-o prea mică măsură pentru psihanalist un text literar, ci un nucleu esențial al unei anumite relații de spirit uman transformat în imagini care se pot reproduce verbal.

Deci nu limbajul constituie în cazul mitului (așa cum este în mare măsură pentru literatură) legătura primordială cu metoda psihanalitică de abordare, ci semnificațiile ascunse îndărătul imaginilor relatabile. Din acest punct de vedere lucrurile trebuie privite cu mare atenție: *relatabil* înseamnă reproductibil prin cuvînt; prezența limbajului este o imanență a cunoașterii mitului. Mai mult decît atât, ideile de orice natură ar fi ele, se formează prin vorbire, deci prin limbaj, ceea ce ne duce din nou la cuvînt. Deci unicul raport artistic al mitului se realizează tot prin cuvînt incluzînd toate rapoartele naționale, și ca atare semnificative care îl constituie. În mare, lucrurile se petrec la fel în literatură: tot cuvîntul este cel care își oferă sensurile interpretării precedate de analiză (eventual de psihanaliză). Dar dacă mitul ascunde o semnificație primordială iar imaginile sînt doar nuanțe care o pot lumina diferit pentru o mai totală înțelegere, textul literar se dezvăluie din imagini. Fără încercuirea

lor analitică sensurile operei pot rămîne nedescoperite. Un exemplu. Mitul *Labirintului* (a cărui origine îndepărtată este un truism) în oricare din variantele considerate este o istorie care își așează în lumină imediat mesajul, (nu avem în vedere semnificațiile ce se subsumează labirintului, ci conceptul în toată polisemia lui). La un scriitor contemporan ca Borges sau Alain Robbe-Grillet, sau la Faulkner ori Balzac, o transpunere modernă a labirintului există: dacă nu are polisemia mitului nu este mai puțin semnificativă, cu toate evidentele transferuri semantice. Dar construcția în sine este total diferită. Nu numai că mitul este perfect relatabil, și pentru extragerea semnificației este nevoie de imagini într-o foarte mică măsură, dar textul (scris sau povestit) este centrat pe fundația labirintului. În timp ce Faulkner îl așează undeva îndărătul semnificațiilor sale, iar Robbe-Grillet îl încarcă pînă la refuz cu multe alte sensuri. Așa încît chiar dacă este literatură, mitul este înainte de toate o istorie. Fabula lui nu are rostul discursului literar ci rostul unei istorii care își așează nucleul tematic în plină lumină. Că acest nucleu tematic este vestmintul unui mister, este neîndoișor. Mister aparent, pentru că dincolo de orice deformare, și odată dezvăluită textura ideatică ea se constituie ca un pregnant act de cunoaștere și inițiere. Dincolo de deformări sau reduceri, semnificația unui mit este întotdeauna de natura esențelor. Nu subscrim (altminteri observațiile noastre nu și-ar mai avea rostul) la ideea că mitul poate fi considerat un ritual și nici accepția de comentare și interpretare a ritualului (frecventă la unii cercetători moderni), nu ni se pare că acoperă sau statutează mitul. Din pers-

pectiva noastră, există *mituri* și nu le-
gende, basme sau balade (de multe
ori s-au produs asemenea confuzii)
decît în măsura în care semnificația
lor ultimă este valoarea și condiția
unui act primordial și esențial al omu-
lui în raport cu existența și dotat din
timpuri străvechi. Această din urmă
relație ne transferă într-un teritoriu
filozofic: raportul dintre *om și lume*
este un fel fir al Ariadnei în orice filo-
zofie. Deci mitul nu este numai isto-
rie ci *istorie cu sensuri filozofice*, sen-
suri care pot include tradiții și credințe
străvechi, în orice caz atitudini arhaice.
Mitul există în imemorial. Conștiința
contemporană despre mit îl resimte și
și consideră ca atare; faptul acesta
menține și senzația de miez ascuns al
mitului. Receptarea se raportează prin
prezent la trecut dar și la viitor. Din
acest punct de vedere, mitul lui Pro-
meteu, de pildă, nu putea să nu mai
găsească însemnătate pentru conștiința mo-
dernă. Dacă o are este că sensurile
lui fundamentale sînt ale unei atitu-
dini. Or, o atitudine general umană
și are oricînd semnificația, valoarea,
decît importanța ei. De altmîniuri, „în-
tr-o vreme cînd viața pragmatică și
afectivă era mult mai intensă decît
activitatea intelectuală și cognitivă,
mitul era, singura modalitate de în-
lăunțuire concretă a ideilor” (Henri
Wald „Limba și valoare” — ed. Enci-
clopedia română, 1973). Ni se pare
într-adevăr că mitul este fundamentat
mai degrabă pe idee decît prin ra-
port uman afectiv. De aceea o cerce-
tare a mitului, de orice natură ar fi
ea se va baza pe *semantica miturilor*.
Mai cu seamă psihanaliza printr-o mi-
nație care o caracterizează și propu-
nîndu-și în genere investigarea unor
sensuri ascunse va fi tentată să cer-
cezeze miturile, ca nuclee ideatice ale

unei mentalități trecute ale unei filo-
zofii de mult opuse, pornită să îmbine
elemente știute cu necunoscutul exis-
tenței și lumii. Desigur mitul era o
formulă de a surprinde date necu-
noșcute, în imagini la rîndu-le in-
explicabile dar raportate la o atitu-
dine. Dincolo de imaginile mitului se
afliă însă o semantică coerentă (alter-
nanța de plinuri și goluri are o ordine
precisă): dincolo de imaginile litera-
turii se află însă alte imagini în care
converg elemente de prim rang, dar
simbolul artistic nu numai semnificat
este legea de guvernare, așa încît
cercetarea unei semantici literare este
o operație estetică deopotrivă. Despre
o estetică a miturilor, dincolo de o
ordine compozițională este greu de
vorbit în comparație cu literatura în
genere. Alegoria este prezentă la ne-
voie, dar este foarte posibil ca imagi-
nea artistică să fie cu totul absentă.
Dacă avem în vedere că adesea mitu-
rile s-au constituit în fapte de litera-
tură, observațiile noastre nu sînt mai
puțin valabile; înainte de a fi litera-
tură, mitul fusese pur și simplu mit:
evident „creație”, dar bazată pe alte
principii decît literatura însăși. Lucrul
este resimțit atît de clar, încît recep-
tarea noastră a literaturii mitologice
trece la rîndu-i peste imagini oprin-
du-se la *semantică*, iar interpretarea
propriu-zisă este exclusiv semantică.

RAPORTURI DE ATRACȚIE. De aici
avantajul psihanalizei în cercetarea
mitului față de cercetarea literaturii în
genere. Neinteresată încă de coerența
artistică nici de valențele artisticului,
ci preocupată de descoperirea unei
„psihologii genetice a afectivității”,
(Jean Starobinski), psihanaliza se va
ocupa de mit cu un dublu interes:
descoperirea latentelor, adică a mil-
terului dîndărătul misterului, acel

„necunoscut” pe care mitul îl instaurează în însăși miezul lui. Ideea de dorință (caracteristică evidentă a mitului, nu neapărat în sens freudian) era deopotrivă de incitantă, fiindcă reprezenta o virtuozitate nerealizată pe care mitul o introduce alături de ceea ce era realizat, se constituie deci în mit un raport între posibil (ca dorit) și existent (ca izbutit). Dincolo de această idee a dorinței latente pe care psihanaliza a sesizat-o de la început și care ține oarecum de teritoriul metodologiei în sensul că descifrarea dorinței latente era un postulat al psihanalizei, mitul oferea un alt punct de interes central: metodă inițială fiind să devină o soluție generală de interpretare a tuturor aspectelor culturii care să scoată în evidență sursele comportamentului uman, mitul era o posibilitate de a descifra acest comportament în cadrul societății arhaice. Studiul riturilor (către care psihanaliza nu a părut deosebit de interesată) și al magiei (pe care Freud l-a inițiat dar care nu a avut în sine continuatori) nu puteau fi suficiente: unica înocăruță coerent filozofică o constituie mitul. Or, în afara unei profunzimi psihanaliza nu își avea rostul dat fiind că se considera deținătoarea soluțiilor posibile de desimbolizare în vederea unor determinări primordiale, definitive pentru psihismul omenesc. Explicarea (psihologică) a atitudinilor esențiale avea nevoie de mit.

DE LA MIT LA COMPLEX

Nu mai că în primele ei cercetări (ne referim acum la Freud și la discipolii fideli) cu toate că mitul era analizat în vederea obținerii unor determinări

și chiar definiții ale comportamentului uman, există o vădită tendință de minimalizare care prin extindere ajunge chiar să denatureze semnificația mitului. Este cazul mitului lui Oedip, unde explicația mai puțin, dar însăși transferul în termen de complex reprezintă în fond o semnificație perfect opusă față de cea originară. Complexul descoperit de Freud în practica medicală și alcătuit din simptome ca: incest și paricid, deci doi termeni ai unor tendințe existente la nevropati. Mitul nu poate însă să aibă o asemenea acoperire. Personajul Oedip nici nu s-a vrut, ci mai mult, s-a ferit să-și ucidă tatăl și să consume incestul cu regina văduvă, în fond propria lui mamă. Oedip este victima neștiinței sale. Tipul de personaj inocent pentru că neștiutor capătă în Oedip întruciparea cea mai acută. Oricât ar vrea să evite prezicerea oracolului, motiv pentru care se înstrăinează, lucrul nu izbutește. Două sînt de fapt ideile fundamentale ale acestui mit: în primul rînd *ideea de destin implacabil*. Această idee temă nu mai are nevoie de explicație. De altminteri mitul lui Oedip este cel mai reprezentativ dintre miturile grupate în jurul moarei și funcționează ca argument. Oracolul este o manifestare anticipată a ceea ce se va întîmpla în mod inevitabil în existența individului. De destin nu se poate scăpa, acesta este în fond mesajul filozofic al mitului lui Oedip. Într-o instanță secundă Oedip mai înseamnă și *mitul înstrăinării*. Oedip era dinainte destinat înstrăinării. Prezicerea îl obligă să-și depășească propria condiție umană normală, transformîndu-l într-un individ în afara lumii lui. Încercarea de depășire a condiției impuse de destin nu va fi în fond decît motivul apropiării fulgeră-

toare a acestuia, ceea ce îl va determina pe erou la o voită și neșară înstrăinare, condiție și necesitate deopotrivă... În această conjunctură este limpede și ușor de observat că doar *culpabilitatea* oedipiană este constituită din paricid și incest. Putem admite că post festum, eroul este un complexat și că din acest moment încolo Freud și-ar fi putut instaura terminologia, dar nicidecum într-un complex inițial, într-o refulare a personajului. Cu toate acestea Freud, care oricât de greu acceptabil ar fi uneori nu este niciodată incoerent, își explică accepția foarte clar; termenii ar fi următorii: Ideea de destin inexorabil anunțat de oracol nu ar fi decât expresia unei latențe lăuntrice, inocența eroului nu este decât aparentă și în fond acoperă dorința inconștientului său. Nu subscriem la o asemenea explicație, sinonimiile create de Freud sint ușor exagerate. Era mult mai important pentru societatea arhaică destinul, decât o particularizare a lui în paricid și incest. De altfel interesul pentru aceste două date psihice, fără îndoială existente în realitate ca refulări, ar reduce considerabil rolul psihanalizei în cercetarea unei *semantici a mitului* și implică minimalizarea mitului. Nu ne sperie aici demitizarea ci transferarea sensului într-un *centru de greutate artificial*. Exemplul comentat este de natură să impună câteva concluzii:

1 - Mitul a oferit psihanalizei denumiri care s-au statornicit și de care astăzi nu se mai poate face abstracție. Complexul lui Oedip, complexul lui Narcis, complexul lui Prometeu, sint astăzi realități ale psihanalizei, transferate uneori fructuos în critica literară psihanalitică. Atunci cind nu este preocupată de personalitățile

creatoare și de obsesiile, uneori complexe lor, critica psihanalitică decupează teme literare grupate în jurul acestor denumiri. Discipolii lui Freud au trecut adesea cu vederea premisele ineteorizate ale unei eventuale critici literare freudiene. Freud analiza mitul și nu psihismul presupusului său autor.

2 - Ideea de ignorare a autorului ne clarifică o altă concluzie. Mitul oferea în sine un *produs al gândirii colective* și nu o anumită operă literară aparținind unui anumit scriitor. Așa încât cel puțin în cercetarea mitologică nu vom întâlni riscul prezenței psihismelor creatorului așa cum se întâmplă cu aproape toți psihanaliztii literaturii, care nu cercetează opere ci scriitori prin opera lor. Lucru care fără îndoială nu este lipsit de interes dar care nu înseamnă critică literară ci psihologie a oamenilor iluștrii, detectată la nivelul operelor lor.

3 - Oricât de depărtată ar fi psihanaliza de semantica primordială a unui mit (conform acestor începuturi) ea este consecventă în a urmări *atitudinii general umane* și nu particularități ne semnificative pentru psihologia omenească. Desigur mai avea și avantajul de a le pune sub lumina crudă a științei, lucru pe care mitul, mai mult decât oricare act de cultură, l-a îngăduit și instaurat. De pildă atunci cînd analizează psihanalitic sensurile psihice pe care le dezvăluie statuia lui Moise a lui Michelangelo Buonarotti, nu sîntem convinși că avem de a face cu rosturile unor atitudini general umane ci cu cazul particular al unei anumite personalități, cu o atitudine dată într-un context conjunctural dat. Desigur atitudinea are valențe firesc umane și

este neîndoios repetabilă dar nu este fundamentală.

În timp ce complexele stabilite de Freud prin raportare la mituri nu sînt numai atitudini individuale (deși individualizate, și aici este vorba de una din figurile artistice tipice ale miturilor) ci *general umane*, valabile înora pentru orice scară a timpului.

În ultimă instanță *complexul* poate minimaliza un mit dar nu o atitudine. Or, pînă la un punct și am spune chiar în cea mai mare parte a ei, psihanaliza trecînd prin mit se raportează la comportamente.

RAPORTUL DINTRE PSIHANALIZĂ ȘI MIT CA SUBCONȘTIENT COLECTIV

Nici una din aceste concluzii privind raporturile prime ale psihanalizei cu mitul nu a fost contrazisă de evoluția cercetărilor. Numai că, ne permitem să o spunem, discipoli direcți ai lui Freud, care în fond nu au făcut din mit țelul cercetărilor lor, nu au păstrat sugestiile maestrului. În schimb dizidenții, chiar dacă propun alte sensuri ale cercetării, se vor preocupa mai degrabă de interiorul artisticului, chiar dacă nu îl vor cerceta în sine; de altmîteri este un fapt constatat că indiferent ce tip de abordare selectează psihanaliza (exterioară sau interioară) concluziile cercetării trimit invariabil în afara operei. Dar școala lui Jung (inițial discipol mai apoi dizident al lui Freud), este preocupată, tot dincolo de artă, de valențele unui *subconștient colectiv*, ca modalitate de gîndire subsumată de anumite psihologii ale unei societăți date. Freud însuși descoperise această zonă a inconștientului (mai exact spus, o constituise teoretic), su-

gerată fiindu-i mai cu seamă de investigațiile asupra mitului cămora li se adaugă cele despre magie și religie. De altfel Jung nu neagă existența unui subconștient individual dar îl consideră dependent de structura mai amplă a subconștientului colectiv, care conduce la recunoașterea vârstei mitice a omenirii, concepție la care ajunsese prin cu totul alte căi și filozofii. Miturile sînt astfel socotite realități ale altui timp îndepărtat care pot să nu fie conștientizate de omul actual, dar care independent de intenție, voință sau conștientizare sînt deținute de subconștientul individual, dat fiind că acesta din urmă aparține și depinde de un subconștient colectiv.

Prin Jung și prin ideea subconștientului colectiv, mitul oferă criticii literare o variantă, o direcție de cercetare cunoscută sub denumirea de *critică mitică* (de pildă cartea lui Maud Brodskîn „Psychological studies of imagination“). Datorită concepției despre subconștientul colectiv mitul nu mai înseamnă defularea unor refuzări ci un *act de cunoaștere* transmis în timp, tot subconștientului, dar care răzbate în procesul artistic dincolo de intenționalități. Altfel spus, psihanaliza creației literare a scriitorilor nu duce numai la descoperirea complexelor sub forma obsesiilor artistice (sau a unui singur complex fundamental) ci la descoperirea unor latențe mitice. Nu mai avem de-a face cu psihanaliza mitului ci la redescoperirea lui în arta contemporană prin intermediul psihanalizei. Și această redescoperire nu va fi interesantă în cazul unor transpuneri alegorice, transparente (și deci intenționate) ale motivelor mitice ci în scoaterea la iveală a unor profunzimi artistice, unde latențele există.

Într-o aceeași zonă a subconștientului colectiv, chiar dacă nu este exprimată manifest ca atare, putem situa și revalorificările mitice ale lui Gaston Bachelard. Interesat de mituri în măsura în care înconjoară unul din cele patru elemente primordiale, el descoperă latențe mitice în gândirea savantă modernă. În ultimă instanță face un transfer sprijinit pe mit și condus pînă în actualitate a unor atitudini umane fundamentale față de apă, aer, foc și pămînt. Este interesant de observat cît de transformat devine la Bachelard (față de Freud) termenul de complex: iată spre exemplificare o definiție a complexului lui Prometeu: „Propunem deci să așezăm sub denumirea de *complex al lui Prometeu* toate tendințele care ne împing să știm tot atît cît părinții noștri, mai mult decît părinții noștri, tot atît cît magiștrii noștri, mai mult decît magiștrii noștri”. Inițial preluînd din mitologie și constatînd continuitatea pînă în psihologia omului modern a unor tendințe de cunoaștere, deci considerînd mitul o aspirație intelectuală în condiția omului modern, Bachelard face din aceste atitudini fundamentale față de cunoașterea celor patru elemente, *sursele imaginației poetice*, constante ale artei din toate timpurile. Mitul devine așadar, o realitate imanență a conștiinței (a subconștientului de fapt) detectabilă prin psihanaliza creației, obligată în ultimă instanță să opereze neobosit transferul de la colectiv la individual, fiindcă pe baza unei atitudini psihice fundamentale și colective se definește un anumit tip metaforic al artistului. Atitudinile mitice (față de elemente) dau în creația modernă o anumită sinteză artistică, un fascicol tematic de imagini care sînt de un sistem metaforic pri-

mondial. Rostul psihanalizei este pe de o parte de a esențializa atitudinile mitice, altfel decît prin tematica lor așa cum se făcuse de obicei (complexele devin tendințe ale cunoașterii, dar își păstrează denumirea) și recunoașterea uneia sau alteleia din ele în profunzimea actului artistic, ca definiție pentru procesul constituirii artei, un anumit tip de reverie poetică și generatoare de un anumit tip sau sistem metaforic predilect, fundamental pentru operă, dar deopotrivă pentru autor.

Se observă evoluția cu imănente transferuri semnificative a concepției despre mit, în psihanaliza literară. Bachelard a generat în critica franceză contemporană o critică tematică, din care mitul ca descoperire artistică nu este important decît ocazional. Elementele primordiale nu sînt întotdeauna legate în arta modernă de o anumită atitudine mitică. Dacă însă o asemenea atitudine este pusă în lumină atunci ea aparține neîndoios conceptului de subconștient colectiv sugerat de Freud și postulat de Jung.

RAPORUL DINTRE MIT ȘI LIMBAJUL PSIHANALITIC

Atunci cînd menționăm statornicirea în psihanaliză a temeiurilor de complex oedipian sau narcisic, constatăm existența unui aspect al acestui raport. Dacă psihanaliza a avut nevoie de concepte împrumutate, aceasta înseamnă cel puțin două lucruri. În primul rînd că ea nu și-a creat un limbaj propriu al *determinanților*. Nu sîntem de acord cu ideea împărtășită printre altele de Jean Starobinski prin care consideră psihanaliza privată de un sistem conceptual propriu. În orice

caz astăzi : *subconștient, refulare, defulare, sublimare, cenzura asupra* elui ca să nu mai vorbim de *complex* sînt termeni prin excelență definitivi psihanalitici (aparținînd firesc deopotrivă psihologiei). Aceste concepte reprezintă o serie de *determinații* care se vor sluji în crearea sintagmei *determinat-determinant* de termeni ai altor domenii. Ne interesează aici determinanții de ordin mitologic. Ei dovedesc că psihanaliza nu numai că nu și-a creat, dar nu avea dreptul să-și creeze proprii determinanți de vreme ce se constituia ca știință explicativă a unor fenomene dintotdeauna prezente în psihicul uman. Dincolo de explicația care se raporta la antecedente, de fapt la continuități, se scanta o nouă înțelegere a mecanismelor psihice, mai exact înțelegerea celor mai obscure trăsături proprii spiritului uman. De aci favorizarea terminologiei mitice care acoperea asemenea trăsături de continuitate, dat fiindcă determinările aparțineau dintotdeauna omenirii și prin aceasta oricît de speculative, erau nu mai puțin convingătoare. Chiar dacă ele puteau privi critic, sugestii, explicații ofereau exact pentru ceea ce era necunoscut înțelegerii omului. În fond, cum am văzut, acest „necunoscut” aparține și mitului. Conștiinței structurante colective care l-a produs. Dezvăluind „necunoscutul” miturilor, psihanaliza dezvăluia lăntențe neconștientizate și esențiale în constituirea unei „psihologii genetice a afectivității”. În al doilea rînd, determinanții pentru care a optat psihanaliza, mai ales cei de proveniență mitică îi asigurau preocuparea și confruntarea cu esențe ale umanului, pentru că mitul înseamnă înainte de orice

o esențializare a unui gest sau act de cunoaștere și implicit reprezintă o inițiere fundamentală.

În altă ordine de idei este interesantă sugestia lui Jean Starobinski cu privire la ceea ce se înțelege prin „la langue limagée” a mitului (traducerea exactă mi se pare imposibilă). Psihanaliza — spune Starobinski — propune modelul antropologic în cuvinte, deci în *limbaj mitic* (figurat și metaforic numit *mytologie*). Faptul că folosește termeni definitorii din mitologie crează psihanalizei „figuri” ale limbajului de tip „complex al lui Narcis” sau „complex al lui Oedip”. Afirmatia nu este valabilă numai pentru terminologia freudiană (ca magistrului și discipolilor) dar și pentru un Bachelard la care semnificațiile sînt sensibile diferite. În ultimă instanță elementul mitologic al psihanalizei (din punct de vedere al limbajului) nu se manifestă exclusiv în lexic ci chiar în „sintaxa și retorică” ei ; structura discursului psihanalitic se bazează pe elemente mitologice. Expresivitatea limbajului freudian și deci psihanalitic se bazează pe această așa numită „mytologie”.

În concluzie se poate spune că raporturile dintre psihanaliză și mit sînt importante din două motive fundamentale : în primul rînd psihanaliza mitului oferă explicații ale unei afectivități necunoscute dar esențială și continuă în spiritul uman. În al doilea rînd aplicațiile atitudinilor mitice la literatură sînt de natură să definească atît conștiința structurantă care produce opera cît și tematismul predilect al acestuia. Ceea ce nu este puțin lucru : dar insuficient. Raporturile dintre psihanaliză și estetică sînt inevitabil excluse.

LINGVISTICA ȘI SEMIOLOGIA - METODE DE CERCETARE A MITULUI

1. **Discurs și act.** Primii teoreticieni ai mitului au fost Homer și Platon.

1.1. În „Iliada” **muthos** i se opune lui **to ergon** : dibăcia prin și în discurs este corelată antitetic dibăciei prin și în act ; **cuvîntul** este antonimul **lăncii** - ambele fiind mijloace pentru obținerea unei victorii.¹

1.2. În „Protagoras”, Platon opune „logos”-ul „muthos”-ului, primul desemnînd discursul logic, argumentarea dialectică, al doilea o narațiune fără demonstrație, neconvingătoare.

1.3. Unele teorii moderne ale mitului par a aduce din nou în actualitate opoziția platoniciană. Aceste teorii susțin că la nivelul sistemului uman de cunoaștere coexistă două tendințe : deformația realității (**mitizarea** prin artă) și re-formarea sau menținerea dotelor sale obiective (**demitizarea** prin știință).

1.4. Unitatea dialectică discurs-act îl caracterizează pe **homo duplex**. „Existența omului pe două planuri de cunoaștere, a concretului imediat și a teoreticului universal (s.n.), nu alcă-

tuiște decît una din formele structurii bipolare umane.”²

Intr-o primă abordare putem afirma, așadar, că „mitul este o povestire ale cărei elemente nu coincid cu realitate integrală (decît parțial, n.n.)³, dar care, imaginar, reproduc, pe calea tradiției orale sau scrise, o tentativă de explicare a unei dificultăți de ordin moral sau metafizic.”⁴

Definiția ar putea fi nuanțată prin aceea pe care o propune M. Eliade - „mitul povestește o întimplare sacră ; el relatează un eveniment care a avut loc în timpul primordial, timp fabulos al începuturilor.”⁵

Nucleul generator al mitului, condiția valorii sale poetice și practice, este, așadar, existența funcțională, în structurile mitice de adîncime, a cuplului opozitiv real - ireal (cit. care nu este încă real).

² I. Biberi, *Principii de psihologie antropologică*, ed. didactică și pedagogică, București, 1971, p. 76.

³ B. Malinowski (*Myth in Primitive Psychology*, 1926) afirmă că „mitul într-o comunitate arhaică, adică în forma sa vie originară, nu este o simplă întimplare istorisită ci o *realitate trăită* (s.n.)”.

⁴ H. Morier, *Dictionnaire de poétique et rhétorique*, Presses Univ. de France, 1961, p. 265.

⁵ M. Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, 1963, p. 13.

¹ K. Kerényi, *La religion antique*, ed. Georg, Genève, 1957, pp. 19-20.

Cristalizarea mitului în jurul unui fapt concret are ca finalitate explicarea unui fapt necunoscut, integrarea lui într-un univers știut și cunoscut. Mitul apare, deci, ca un act de cunoaștere, de formalizare a informației.

2. **Limbaș și metalimbaș.** Substantivul mitic este diferit de substantivul limbii profane. „El evocă mai multe imagini incoerente, în așa fel încît spiritul tirît din imagine în imagine ajunge dincolo de ele, în căutarea unui semnificat ascuns care scapă reprezentării.”⁶

În mit se manifestă demersul fundamental al gândirii umane. „folosirea unui lucru pentru a semnifica alt lucru.”⁷ Afirmatia o regăsim și la J. Rudhardt:⁸ mitul fiind de natură simbolică, fiecare imagine semnifică altceva decît ceea ce reprezintă, fiecare schemă altceva decît ceea ce povestește, iar structura globală, eterogenă și continuu modificată, altceva decît un ansamblu de relații. În acest fel, semnificația îi apare lui J. Rudhardt ca o virtualitate, ca o aspirație spre sens, iar decodificarea mitului devine derizorie, dacă nu imposibilă.

Concluzia ni se pare eronată, deoarece, căutarea semnificației nu înseamnă non-cunoaștere; polisemia (aparitia unor noi sensuri, unor complexe de simboluri) este o condiție esențială a cunoașterii universului polimorf prin limbaș, și, nu un obstacol, determinînd o atitudine agnosticistă. 2.1. Prin mit omul încearcă să înțeleagă universul și propria lui existență.

⁶ J. Rudhardt, *Cohérence et incohérence de la structure mythique : sa fonction symbolique*, în *DIOGÈNE*, 77, Gallimard, 1972, p. 43.

⁷ H. Wald, *Limbaș și valoare*, ed. enciclopedică română, Buc., 1973, p. 20.

⁸ J. Rudhardt, loc. cit. p. 47.

Din acest punct de vedere mitul poate fi considerat o formă a rațiunii. Dar, omul nu este numai animal rațional, ci și animal simbolic, după cum afirmă E. Cassirer.⁹

Expresia directă a gândirii simbolice este limbașul. Schemele structurale ale limbajului integrează toate schemele elementare, organice și psihologice ale individualităților hominene, deoarece „limbașul este expresia omului, considerat în întregul lui”¹⁰ și în relațiile sale cu umanitatea.

Cuvîntul nu este numai un instrument de generalizare simbolică a unui sens concret, ci și un instrument de particularizare, de revelare, sub multitudinea semnificațiilor, a sensului primar. Astfel, în interiorul limbajului pot fi observate două direcții complementare, una ascendentă, de abstractizare și generalizare (poezia, mitul), cealaltă descendentă (menținînd echilibrul), de particularizare (analiza lingvistică, semiologică, etc.), de re-explicare a universalului prin concret, a simbolului prin raportare la real.

3. **Mit și narațiune.** Mitul este narațiune, dar el poate apărea inserat într-o secvență narativă. Înglobarea mitului într-un lanț narativ presupune o serie de transformări: introdus într-un text non-mitic, mitul este demitificat, desacralizat, în contact cu elementele de „real” conținute de acest context. P. Zumthor descoperă fenomenul demitizării în „Povestea Graal”-ului de Chrétien de Troyes: un personaj îi dezvăluie lui Perceval semnificația Graalului (element mitic), dar această explicație trimite la episo-

⁹ E. Cassirer, *An Essay on Man*, New Haven, 1944.

¹⁰ H. Delacroix, *Le Langage et la Pensée*, Paris, Alcan, 1924, pp. 14 și 587.

dele narațiunii propriu-zise și nu la o realitate exterioară.¹¹

Relația mit-narațiune este caracterizată de reciprocitate. Contextul, în care apare mitul, îi pune în valoare noi conotații, îi acordă noi simboluri (demistificarea reprezintă o dilatare sau o reducere a semnificației mitice), în același timp, mitul constituie pentru narațiunea care-l înglobează o posibilitate de (auto) cunoaștere metatextuală, de decodificare, inserată în mesaj. Mitul ca formă a spunerii, este resemnificat de către poet. La început mitul se semnifică doar pe sine; odată integrat, însă, într-o povestire imaginată de un romancier, de pildă, el dobândește un alt sens, o **sentență**, deosebită de semnificația originară.¹²

Actul retoric-lingvistic de integrare a mitului într-un discurs narativ se constituie ca o formă de conservare și perpetuare a „miticității” (chiar desacralizate), a schemelor arhetipale, și, în același timp, ca un model de interpretare, cunoaștere și extindere a polisemiei mythos-ului.

4. **Relația dinamică ritual-mit.** Drumul de la ritual la mit semnifică o trecere de la particular la general. Ritualul este metonimic, mitul a devenit metaforă. Sau, reluând o idee a lui R. Jakobson, ritualul ar putea fi o „metaforă infirmată” Care este conținutul acestui concept? El semnifică infirmarea stării metaforice (**metaphorical state**) în favoarea stării reale (**factual state**).¹³ Cu alte cuvinte aparența metaforică a ritualului se rezolvă în praxis.

4.1. Ritualul este un **fapt de natură**, pe cînd mitul este un **fapt de cul-**

tură. Primul este act magic, repetat ciclic - reflex al regularității anotimpurilor, al mișcării astrelor - sau, legat de necesitate și hazard (aducerea ploii într-o perioadă secetoasă). Cel de al doilea, lipsit de proprietăți magice este investit cu valențe etico estetice, existente și în universul ritualic, ca elemente non-marcate. Ritualul are o finalitate practică. **modelarea realității** în folosul celui care re-l oficiază sau al celor pentru care re-l oficiază.

Există o perioadă de confuzie romantică și axiologică, la care nu ne vom opri, cînd mitologia este încă practică magică, iar ritualul o „sumă” de mituri embrionare, necristalizate, informale.

Mitul este conștiința de sine a ritualului, așa cum ritualul este „inconștiința” mitului.

4.2. În cadrul ritualului, în speta ritualul magic, Frazer analizează, cu mulți ani în urmă, acțiunea a două legi fundamentale: asociația prin continuitate (mana și tabu) și asociația prin similaritate.¹⁴

Contiguitatea și similaritatea, combinarea și substituția, vor deveni principiile fundamentale, prin intermediul cărora se definește mitul și ritualul. În termeni structuraliști, ritualul sau povestirea rituală, este prezentat de A. J. Greimas, ca o imixtiune a elementului sintagmatic (planul contiguității, al combinării) în sfera paradigmatică (planul similarității, al substituției), în timp ce C. Lévi-Strauss definește mitul ca o corelație paradigmatică între două perechi de unități ale semnificatului.

4.3. Prin analogie cu dicotomia saussurionă **langue/parole**, putem stabili în

¹¹ P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, ed. du Seuil, Paris, 1972, pp. 359-360.

¹² *ibid.* p. 359.

¹³ cf. *Style in Language*, p. 369.

¹⁴ cf. J. F. Frazer *The Golden Bough - A study in magic and religion*, New-York 1933, ed. a III-a, partea I, cap. III.

contextul mitic un cuplu opozitiv, simetric, cu funcții asemănătoare primului : **ritual / mit**.

În planul mitic **ritualul** are aceeași funcție ca **vorbirea** în planul lingvistic : ambele reprezintă o utilizare concretă, individuală a fenomenului supraindividual, semnificat de **mit** și respectiv de **limbă**.

Limba se realizează prin vorbire și mitul prin ritual. Dar, în timp ce limba este condiția esențială a existenței vorbirii (altfel spus, vorbirea presupune o limbă), mitul nu este necesar pentru apariția ritualului.

Perioada de co-prezență (ritual-mit), în plan temporal (poate exista o co-prezență și în planul exegezei mitologice), nu poate echivala cu o „colaborare”, în sensul relației reciproce limbă-vorbire, ci după cum am mai spus, cu o confuzie de planuri, confuzie, cerută de procesul „incifrării mitice”. Reciprocitatea, coexistența (limbă-vorbire) în același plan temporal, corelația simultană, este înlocuită în sistemul mitologic de o relație univocă : **ritual mit**.

Relația inversă (sau existența simultană a celor două relații) : **mit ritual** sau **mit ritual**, ar constitui o de-realizare a mitului și, prin acest fapt, o anulare demistificatoare a ritualului, deoarece, condiția de existență a ritualului este aspirația spre mit, transfigurarea mitică.

Ritualul există în măsura în care se poate codifica în mit. Între ritual și mit există o relație paradigmatică, de substituție. Ritualul nu se realizează prin mit, ci se transformă în mit.

5. Structuralism și semiologie. Mitologia constituie pentru lingvist sau semiolog un vast cimp de investigație, deoarece, ea este un metalimbaj „natural” (limbaj ale cărui semnificații

secunde se structurează pe baza uneia limbi deja existente – limbajul-obiect)¹⁵.

Cercetătorul va studia, așadar, formele acestui semnificant complex (mitologia) și modul de funcționare al acestor forme, în scopul revelării semnificatului mitic. Operația de individualizare a semnificatului va fi cu atât mai dificilă cu cât unitatea pe care o formează cu semnificantul este mai labilă decât în limbajul comun, altfel spus relația dintre cei doi termeni ai semnului mitic este dilatată polisemic.

5.1. O analiză a semnificației – așa cum remarcă A.J. Greimas¹⁶ – trebuie să se constituie într-o nouă „terminologie”. Cu alte cuvinte, cercetătorului îi revine sarcina să traducă metalimbajul conotativ (= limbaj mitologic plurivoc) în ideolimbaj denotativ (= limbaj ideologic univoc).

5.2. Lectura mitului nu poate fi sintagmatică, ea constă în **surprinderea raporturilor paradigmatică** dintre unitățile semnificatului mitic (teologeme, mitologeme, etc.).¹⁷

Având în vedere numărul limitat al unităților semnificative, expresia mitului poate fi „matematizată”, prin reducere, într-o formulă-raport.¹⁸ Iată, spre exemplificare, „formalizarea” mitului lui Oedip, după C. Lévi-Strauss :

$$\frac{\text{raporturi de rudenie supraevaluate}}{\text{raporturi de rudenie subevaluate}} \approx \frac{\text{autohtonía omului}}{\text{negarea autohtoniei omului}}$$

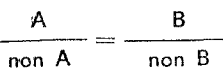
¹⁵ cf. A. J. Greimas, *Du Sens, Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1970,

¹⁶ op. cit., p. 117 sqq.

¹⁷ ibid.

¹⁸ Spre deosebire de A. J. Greimas și C. Lévi-Strauss, J. Rudhardt crede că un mit poate fi decodificat numai prin intermediul altui mit : „un mythe ne peut être compris que mythiquement.” (loc. cit. p. 47).

Această structurare a mitului presupune două demersuri analitico-sintetice: a) După ce mitologul a terminat analiza semnificantului, informația conținută de acesta trebuie dirijată spre unitățile semnificativului. Principiul de echivalență prin raportare la care Roman Jakobson¹⁹ definește funcția poetică, ni se pare a acționa, în sens invers, acum, și în contextul mito-criticii. De astă dată, funcția pe care o vom numi **metamitică** (deoarece se referă la critica mitului — și nu la mitul propriu-zis) proiectează principiul de echivalență de pe axa combinării pe axa selecției (cf. analiza paradigmatică a textului mitic și „formula” lui Lévi-Strauss), b) Unitățile semnificative, la rîndul lor, trebuie să fie organizate într-o dublă rețea de relații. Apar astfel două cupluri opozitive. „Formula” lui Lévi-Strauss, ca și formula mitului, în general va putea fi în felul acesta redusă și mai mult. Iată simbolizarea propusă de Lévi-Strauss — Greimas :



5.3. Plecînd de la modelul lui Lévi-Strauss și de la formula esențializată a mitului, A.J. Greimas va încerca o dublă mito-analiză: în unități ale semnificativului și în trăsături distinctive. În fond, teoria mito-critică greimasiană, se poate reduce la metodologia comparatistă, cu o specificare însă: pentru autor, comparația nu este enumerare de asemănări și deosebiri, ci justapunere de identități, bază comună, mediator în măsurarea și compararea diferențelor.

6. MODELUL STRUCTURAL AL MITULUI DUPĂ C. LEVI-STRAUSS. Prin metoda sa structural-semiologică, Lévi-

Strauss urmărește să stabilească mitul (mai precis **codul** care-l constituie în sistem semnificant) ca „obiect avînd o realitate proprie și independent de orice subiect.” Lévi-Strauss demonstrează nu „cum gîndesc oamenii în mituri, ci **cum se gîndesc miturile în oameni** (s.n.)”²⁰.

6.1. Miturile, crede Lévi-Strauss²¹, transmit același mesaj cu ajutorul mai multor coduri (acustic, sociologic și cosmologic), dintre care majoritatea sînt culinare, adică tehnico-economice. Totuși aceste coduri nu sînt absolut echivalente. Valoarea operatorie a codului acustic este mai mare decît a celorlalte, deoarece oferă un limbaj comun în care se pot traduce mesajele codurilor tehnico-economice, sociologice și cosmologice.

6.2. Structura centrală a viziunii strausine este bucătăria (la cuisine). Pentru a construi sistemul „miturilor de bucătărie, Lévi-Strauss face apel la opoziții între termeni din ordinea calităților sensibile²². Hrana i se oferă omului în trei stări principale: poate fi **crudă** (le cru), **coaptă** (le cuit) sau **putredă** (le pourri). Prin raportare la bucătăria **starea crudă** a hranei constituie polul non-marcant, în timp ce celelalte două sînt marcate, dar în direcții opuse: „coptul” ca transformare culturală a „crudului” și „putredul” ca transformarea sa naturală. Subiacentă triunghiului principal, poate fi distinsă o dublă opoziție între ela-

¹⁹ „Funcția poetică proiectează principiul de echivalență de pe axa selecției pe axa combinării.” — cf. R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, ed. de Minuit, 1963, partea a IV-a, cap. XI.

²⁰ cf. *Le Cru et le Cuit*, Paris, Plon, 1964, p. 20.

²¹ cf. *Du miel aux cendres*, Plon, Paris, 1967, p. 405.

²² cf. *Le Cru et le Cuit...*

borat/nonelaborat și cultură/natură. Pe măsură ce miturile dilată categoriile „bucătăriei”, paralele, ele largesc și specifică contrastul fundamental dintre liniște și zgomot. Bucătăria implică liniștea, antibucătăria vacarmul.

6.3. În „**Le Cru et le Cuit**”, Lévi-Strauss definește **triumghiul culinar** sub aspectul său cel mai general, demonstrând că în orice cultură el ar putea servi drept cadru formal pentru a exprima opoziții, de natură cosmologică sau sociologică. Definit din interior, în acest prim volum al „**Mitologieilor**”, Lévi-Strauss își propune în „**Du miel aux cendres**” să studieze **triumghiul culinar** din afară. Abordând fenomenul din aceeași perspectivă formală, mitologul definește triada (crud-copt-putred) nu numai în sine, ci și prin raportare la funcțiile sale periferice: mai-mult-decît-crudul, adică **mierea** și, mai-mult-decît-coptul, adică **tutunul**. **Mierea și tutunul** se situează, prima, dincoace (en deçà) de bucătărie, întrucît natura i-o procură omului gata pregătită și tutunul dincolo (au delà) de bucătărie, deoarece tutunul fumat trebuie să fie mai mult decît copt: ars, pentru a fi consumat. Așa cum studiul bucătăriei l-a condus pe mitolog la abordarea **vacarmului** (le charivari), analiza „împrejurimilor” (entours) bucătăriei, supunîndu-se acelei „curburi a spațiului mitologic”, îl va ajuta să descopere, în infrastructură, instrumentele tenebrelor – modalitate acustică a vacarmului, avînd în același timp o conotație cosmologică, deoarece ele intervin cu prilejul schimbării anotimpurilor.

6.4. **Sociologie, fiziologie, patologie.** Legătura dintre viața economică și socială este manifestă. Mai întîi pentru că miturile de bucătărie privesc

prezența sau absența focului, a cărării și a plantelor cultivate **în absolut**, iar miturile asupra „împrejurimilor” bucătăriei tratează despre absența sau prezența lor **relativă** (abundență sau foamete, caracterizînd o anumită perioadă a anului).

6.5. Miturile de origine a bucătăriei se referă la o **fiziologie** a alianței matrimoniale: practica artei culinare simbolizează funcționarea armonioasă a cuplului. Pe planul acustic sau cosmologic, vacarmul și eclipsa trimit la o patologie socială și cosmică care, într-un alt registru, răstoarnă semnificația mesajului instaurat de bucătărie. Simetric, miturile asupra „împrejurimilor” bucătăriei dezvoltă o **patologie** a matrimonialului, al cărui germen este purtat simbolic de fiziologia sa culinară și meteorologică: alianța matrimonială este amenințată dinspre partea naturii, prin atracția fizică a seducătorului, și din cea a culturii prin riscul intrigilor între membrii cuplului; bucătăria, la rîndul ei, este expusă, prin cucerirea mierii sau a tutunului; să basculeze spre orizontul naturii sau al culturii (deși, or trebui să reprezinte uniunea celor două sfere). Această condiție patologică a bucătăriei nu este legată doar de prezența obiectivă a unor anumite tipuri de hrană. Ea este în același timp funcție a alternanței anotimpurilor, care permit afirmarea culturii (prin abundență) sau, constring umanitatea să se apropie temporar de **natură** (prin foamete).

Concluzie. Dacă într-un caz, fiziologia culinară se inversează în patologie cosmică, în celălalt caz, patologia culinară este aceea care își găsește originea și fundamentul obiectiv într-o fiziologie cosmică.

6.6. Miturile analizate în volumul al treilea (*L'Origine des manières de table*, Plon, Paris, 1968) adaugă în interiorul triunghiului opozițional inițial, fundamental (cru-cuit-pourri), un nou cuplu antitetic: **friptul** (le rôti), în apropierea crudului și, **fiertul** (le bouilli) – mod fundamental al **cop**tului pentru multe culturi – în proximitatea putredului. Supusă direct acțiunii focului, hrana friptă se găsește cu acesta într-un raport de **conjunție non-mediatizată**, în timp ce hrana fiartă rezultă dintr-un dublu proces de mediatizare: prin apa în care este scufundată și prin recipientul conținându-le pe amândouă. Astfel, **friptul** poate fi plasat în sfera naturii (non elaborat), iar **fiertul** în sfera culturii (elaborat): a) **în mod real** – deoarece, fiertul necesită folosirea unui recipient care este obiect cultural. b) **în mod simbolic** – deoarece cultura își exercită medierea între om și lume; fiertul prin evoluție constituie și el o mediere, prin apă, între hrana încorporată de om și un element al lumii fizice: focul.

6.7. În afară, de cei doi termeni (fript/fiert) inserați în triunghi, Lévi-Strauss va introduce un al treilea, ilustrând în modalitățile sale concrete forma de **coacere** (cuisson), care se apropie cel mai mult de categoria abstractă a coptului. Acest al treilea termen este **afumarea** (le fumage), care, ca și **frigerea** (le rôti) implică o operație nonmediatizată (fără recipient de apă), dar în același timp, spre deosebire de **frigere**, este o formă de coacere lentă, prin ebuliție. Atât în tehnica afumării, cât și în aceea a frigerii, doar aerul are rolul de mediator între foc și carne: stratul este minim într-un caz și maxim în celălalt. Un alt caracter diferen-

țial este constituit de absența ustensilei, în cazul frigerii și prezența ei în cazul afumatului (bucan-ul). Acest ultim aspect, înrudește afumatul cu coacerea prin ebuliție, deoarece, la rândul ei, coacerea necesită un mijloc cultural: recipientul.

6.8. În interiorul triunghiului funda-

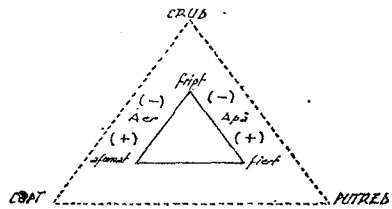


Fig. 1. Triunghiul cultur

mental (v. fig. 1) poate fi observat un alt triunghi, privind trei tipuri, de rețete culinare: **friptul** (le rôti), **fiertul** (le bouilli) și **afumatul** (le fumé). Afumatul și fiertul se opun din perspectiva elementului mediant între foc și hrană, care poate fi sau aerul sau apa. Afumatul și friptul se opun prin locul mai mare sau mai mic pe care-l ocupă aerul în structura lor; friptul și fiertul, prin prezența sau absența apei. În contextul natură-cultură, **după mijloacele folosite**, friptul și afumatul trebuie plasate în sfera naturii, iar fiertul în aceea a culturii; **după rezultatele obținute**, afumatul trece în sfera culturii, iar friptul în aceea a naturii.

7. **O contribuție românească.** La noi, Gh. Mușu încearcă o analiză lexicostilistică a mitologemelor urmărind geneza și simbolistica elementelor mitice. Mitul lui Samson și al Dalilei²³ este identificat ca fiind un mit solar. Semnele comune sferei umane și ce-

²³ cf. Gh. Mușu, *Din istoria formelor de cultură arhaică*, ed. științifică, 1973, pp. 232–233.

lei cosmice fiind: **ramificarea** (razele soarelui, părul indivizilor), decurgând din ordinea concretă a primei seme, **puterea** (ordinea etică), invincibilitatea. Anularea rafimicării – respectiv tăierea părului sau scăderea luminozității razelor solare duce, corelativ, la neputință și moarte. Plecând de la aceste ipoteze, numele Dalilei este decodificat prin raportare la podoaba capilară, în registrul negativ: Delila – h = „Staba”.

7.1. Considerat în contextul opoziției putere/neputință sau luminos/obscur (întunecat), numele marelui oraș al soarelui la egipteni, **iw nw**, Heliopolis la greci, ca și substantivul de la care derivă **ivn** (stîlp, coloană) are o semnificație mitică: susținerea, reîmprospătarea puterilor solare.

O variantă combinatorie a „reanimării” soarelui întâlnim în mitologia aztecă: sacrificiile umane sau focurile aprinse în momentele critice ale traiectoriei solare.

7.2. Bazându-se pe etimologie și lexicologie comparată, Gh. Mușu studiază „rădăcinile lunare” ale eroului mitic Hermes.²⁴ Originea selenară a zeului este pusă în legătură cu nyctalopia și „tineretea” acestuia. Lui Hermes i se mai spune opopeter – „Cel care vede (în toapte)”. Numeroasele epitețe ale zeului – nychios, nyctos (de la nyxnyctos) – ca și nașterea sa în ziua a patra a lunii (trei zile după dispariția ei) contribuie la acceptarea teoriei „lunare”.

„Tineretea”, ca trăsătură distinctivă, apare odată cu cuplul Hermes-Herse (Roua). Exegetul descoperă aceeași trăsătură pertinentă în lexicul mitic egiptean: epitetul Renput – „Apa de reîmprospătare” sau, în-

rudat cu el, Renpj – numire a soarelui și a lunii în ipostaza de „Tinăr” și „Tinără”.

8. **În loc de concluzie.** Pentru semiolog și pentru lingvistul structuralist, în special, un sistem mitic este un ansamblu în interiorul căruia orice modificare particulară atrage după sine modificarea întregului. Cunoașterea structurilor acestui sistem oferă specialistului posibilitatea elaborării de modele mitice și de grupuri de transformări care comandă echivalența modelelor și intersectarea lor. Modelele mitice vor putea, astfel, deveni ulterior, instrumente de investigație în sfera sociologiei, filozofiei, fiziologiei, etc.

8.1. Prin limbajul articulat omul își creează o nouă disciplină mentală. „Gîndirea creează limbajul, apoi o depășește, însă limbajul se răsfrînge asupra gîndirii și tinde a o încătușa.”²⁵ Tot limbajul, de astă dată, cel metamitic, limbajul lingvisticii „mitologice” sau al semiologiei, încearcă să refacă drumul de început, să descopere schema inițială, **structurile gîndirii** ascunse sub semnificatul narativ-poetic al mitului.

Limbajul modern, supercivilizat, vrea să-și cunoască originea, să reconstruiască gîndirea mitică, sălbatecă, s-o revalorifice pentru sine.

8.2. Așa cum remarca A. J. Greimas, individul (colectivitatea) este închis în universul său semantic.²⁶

Rolul mitologului este să descifreze prin limbă o cultură, să traducă mitologia în axiologie.

²⁵ J. Piaget, *La représentation du monde chez l'enfant*, Paris, Alcan, 1926, p. 251.

²⁶ A. J. Greimas, *Sémantique structurale. Langue et langage*, ed. Larousse, 1966, p. 117.

²⁴ *ibid.* p. 237.

nicolae bârna

ELEMENTE ALE UNEI MITOLOGII BALZACIENE

Deși un concept oarecum la modă, mitul a fost rareori obiectul unei definiții simple, precise, complete și în același timp univoce. Cei care au încercat să formuleze o astfel de definiție s-au văzut siliți să negligeze sau să ignore anumite sensuri și nuanțe din multitudinea celor pe care acest cuvânt le are. Greutățile întâmpinate în încercările de definire a mitului au fost recunoscute și de Mircea Eliade. Definiția pe care ne-o oferea o considera operantă tocmai datorită largimii cîmpului ei virtual de aplicare. „Mitul — scrie Eliade — narază o poveste sacră: el relatează un eveniment care a avut loc în timpurile primordiale, timpurile fabuloase ale începuturilor”¹ Roland Barthes în eseuul său „Le mythe -aujourd' hui” definește mitul ca sistem semiologic. Este interesant de reținut că Barthes postulează mitul ca atribut al oricărei civilizații. Acest punct de vedere, întâlnit și la Mircea Eliade, îl regăsim la Max Milner, a cărui definiție ne conduce clar către o asemenea interpretare: „Un mit este o aventură colectivă a gândirii, ascultînd

de dinamismul ei propriu și supunîndu-se propriei sale legi; este un aspect al condiției umane condensat într-o poveste sau într-un personaj și permițînd celui care se reflectează în ea să rezolve propriile sale conflicte.”²

Această enumerare de definiții își propune să ilustreze, pe lângă diferențele în concepția despre mit a diverșilor autori, părăsirea (destul de recentă) a opiniei că gîndirea mitică este specifică societăților arhaice și primitive. La zdruncinarea acestei păreri au contribuit numeroși oameni de cultură dintre care pot fi amintiți, pe lângă Mircea Eliade, Sigmund Freud, Claude Lévi-Strauss și Marshall McLuhan, folosind fiecare mijloace specifice și urmărind obiective diverse. Studiarea aprofundată a miturilor unor societăți zise „tradiționale” a avut ca necesar efect revelarea unei potențiale evidențe multă vreme mascată de un anumit „europocentrism”.

Vechea concepție care limita aria de existență a mitului la societățile

1. Mircea Eliade „Aspects du mythe”, collection „Idées”, Galmard, 1965.

2. Max Milner, „Le diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire”, 1960, t. II.

depărtate istoric și geografic a fost întărită de o serie de confuzii și prejudecăți multă vreme insurmontabile. Mitologia greco-romană, cea mai cunoscută europenilor, nu a făcut decât să sporească confuzia, deoarece aceasta era transformată de multă vreme în literatură.

Am văzut că dacă mitul nu poate fi definit în mod univoc, dacă nu se poate afirma cu mare precizie ce este mitul, i se pot defini atributele esențiale, adică se poate preciza cum este. Mitul este în primul rând o istorisire adevărată sau considerată ca atare. Din acest punct de vedere miturile greco-romane, demitizate de către literatură timp de două mii de ani, în primul rând de către autorii antici (dintre care Lucian din Samosata este poate cel mai radical, dar în nici un caz unicul) și apoi de către mai toți reprezentanții literaturii culte până în epoca modernă, generează o confuzie al cărei efect direct a fost faptul că pentru europenii perioadei moderne mitul a însemnat multă vreme doar o ficțiune cu rol moralizator sau decorativ. Or, mitul corespunde funcțiilor sale primare numai dacă este considerat adevărat. Mitul este deci o poveste adevărată, ale cărei personaje sînt ființe supranaturale sau strămoși mitici. Mitul se desfășoară într-un timp primordial. El explică geneza anumitor lucruri, uneori chiar cea a universului, oferind modele paradigmatiche pentru principalele activități sociale sau chiar pentru toate activitățile umane și justificînd tradițiile.

Redescoperirea de către europeni a rosturilor reale ale mitului s-a făcut spre sfîrșitul secolului trecut, mai întîi pe teren străin, în cadrul societăților mai mult sau mai puțin primitive,

situate mai întotdeauna la mari distanțe geografice și culturale și devenite ținta unui număr crescînd de expediții.³

Relativa întîrziere a recunoașterii elementelor mitice în viața spirituală a societății europene moderne se datorează în parte unei relative imposibilități de obiectivizare, reperabilă și astăzi la un număr destul de mare de persoane. Reprezentanții civilizației industriale moderne, care cuprinde în afară de Europa toate celelalte continente populate, desigur în diferite proporții, se cred oarecum sterilizați în ceea ce privește etnograficul, folclorul, manifestările colective zise „primitive”, remarcînd aceste fenomene numai cînd se produc în sinul minorităților care trăiesc și astăzi în sferile altor civilizații, de obicei de tip arhaic. De fapt, însă, între un meci de box, un festival de muzică „pop”, un happening, un serial televizat sau o vedetă, pe de o parte, și o așezătoare ori un prîveghe din satul arhaic românesc, o luptă de gladiatori în Roma antică, un dans ritual al vreunui trib australian, un erou de baladă sau recitarea unei epopei de către un bard al oricărei colectivități primitive, pe de altă parte, sînt pe lîngă fireștile deosebirii, asemănări evidente. Cam la fel stau lucrurile și în ceea ce privește prezența gîndirii mitice.

Eselul lui Roland Barthes, amintit mai sus, face parte din volumul „Mythologies”, în care autorul face interesante considerații pe marginea miturilor ce există în Franța zilelor noastre, în jurul celor mai banale componente ale vieții cotidiene: automobilul, cinematograful, luptele de „catch” etc.

Mitul în stare pură, așa cum a fost descris mai sus, este apanajul societăților zise primitive care au existat în afara civilizației europene occidentale moderne. Dar elemente mitice întâlnim și în sînul societății noastre moderne și istorice, atît în etapa ei actuală cît și în etapele ei mai vechi. În această societate funcțiile mitului sînt îndeplinite uneori de către istorie, știință, artă, filosofie și, bineînțeles, de către literatură. Mircea Eliade remarcă faptul că „proza narativă”, în special romanul, a luat în societățile moderne locul ocupat de recitarea miturilor în societățile tradiționale și populare.”³

Opera lui Balzac poate fi abordată mai mult decît altele din acest punct de vedere, cu atît mai mult cu cît, după cum vom vedea mai jos, caracterul ei mitic este în parte rezultatul intențiilor autorului însuși. Să vedem în primul rînd care era societatea, lumea, cosmosul ale cărui mituri au fost sintetizate de Balzac.

Parisul și Franța anilor 1820—1830 ofereau pe drept cuvînt o lume nouă din punctul de vedere al relațiilor și structurilor sociale. După revoluție și după domnia lui Napoleon, Restaurația nu putuse fi altfel decît formală, căci viața economică și, în parte, viața social-politică erau dominate de burghezie. Proprietatea feudală și titlurile de noblețe cedaseră locul unor lucruri destul de abstracte, dar nu mai puțin de temut! registrul de contabilitate, polița, acțiunile, într-un cuvînt capitalul. Erau noile simboluri ale bogăției și puterii. Valorile sociale acreditate de Vechiul regim nu mai erau operante decît dublate de noile pre-

3. Mircea Eliade, *Ibidem*.

rogative ale forței economice burgheze. Revoluția din 1830 și Monarhia din iulie au clarificat situația, consfințind omnipotența banchenilor.

Acest eșafodaj enorm și complicat, apărut ca urmare a noilor relații sociale, a adus, în mod firesc, schimbări în structura psihică a indivizilor, înstaurînd un nou sistem de valori. Iar noua societate, care se conducea după noul sistem de valori, avea nevoie de opere literare care să fie o ilustrare a realităților sale și să ofere în același timp modele paradigmatiche de tip mitic. Romanul sentimental și voltairianul „conte philosophique”, apanajul perioadei literare anterioare, nu răspundeau nici pe departe acestei cerințe. „Comedia umană”, schițînd o cosmogonie a acestei lumi noi, oferînd modele paradigmatiche pentru aproape toate stările sociale și acțiunile indivizilor trăind în noua orînduire, este mitul sau mai degrabă colecția de mituri a acestei perioade istorice.

Balzac însuși era conștient de prezența elementelor mitice în societatea care îl înconjura. El realizase faptul că mulți dintre contemporanii săi erau devorați de mituri fără să-și dea seama. „Miturile ne asaltează din toate părțile, ele sînt utile în toate împrejurările”⁴ scrie el. Sau, în altă parte: „...mitul și figurile sînt peste tot...”⁵ Se impune deci evidența că Balzac era conștient de existența miturilor moderne și se înțelege de la sine că a ținut seama de ele în opera lui.

Balzac vroia să ofere o imagine de ansamblu a societății franceze, dar nu este de mirare că Parisul deține în romanele lui o poziție specială. Cen-

4. Honoré de Balzac, „La Vieille Fille”

5. Honoré de Balzac, scrisoare către Montalembert în legătură cu „La Peau de chagrin”.

tru și sinteză a societății franceze, Parisul era locul în care miturile se manifestau cu o intensitate sporită. Marele oraș este prezent și în „Scenele din viața de provincie”. De altfel mai toți eroii balzacieni își petrec un timp, mai lung sau mai scurt, la Paris.

Parisul figurează ca un cadru mitic, o lume organizată, un cosmos, în pofida impresiei de haos pe care o dă la prima vedere. El putea apărea ca un amestec de peisaj urban impresionant și de aglomerație haotică și insalubră în ochii unui țărăn, provincial sau străin, venit pentru două zile cu treburi în capitală. Adevăratul păienjenis al lumii pariziene ar fi putut rămâne străin acestora. Numai pentru cel venit ca să trăiască și să lupte Parisul era o lume. O lume cu geografia și geologia ei proprie. Galeria de lemn de la Palais-Royal care uneau cele două aripi ale acestei construcții și în care mișunau o mulțime pestră, strada Faubourg St. Honoré, casa din strada Quatrevents în care se perindaseră generații de studenți săraci, cartierul Latin, pensiunea Vauquier, cupola Institutului și cea a Pantheonului, renumita Chaussée d'Antin, populată de bancheri opulenți, saloanele, măreața Avenue du Bois de Boulogne înșesată de trăsuri, teatrele și casele de joc sint elemente ale acestei „naturi” aparte. Asemenea străzi și clădiri ale Parisului au la Balzac o consistență specială, aproape geologică, formând un pseudo-peisaj în care evoluează eroul. Este cadrul fizic al mitului. Această imagine este dominată de una din imaginile-cheie ale mitului balzacian : labirintul. Imaginea Parisului-labirint depășește uneori nivelul geologic și capătă un caracter visceral,

ca și cum orașul ar fi un monstru enorm. Pe de altă parte labirintul cadrului fizic este dublat de un labirint psihic și moral.

În acest cadru mitic eroul balzacian realizează un mit de tip eroic : el înfruntă forțe superioare, adesea impersonale. Este confruntarea clasică din miturile, epopeile și basmele primitive al căror erou se vede supus unor încercări hotărâtoare. Dar la Balzac mitul este modern : este un mit al succesului social, semnalat și de Mircea Eliade : „se pot descoperi comportări mitice în obsesia „succesului” atât de caracteristică pentru societatea modernă și care traduce dorința obscură de a transcede limitele condiției umane.”⁸

Eroul balzacian nu înfruntă balaurii, vrăjitorii sau zeeii malefici ai miturilor tradiționale, ci banul, băncile, coteria ziaristilor și a criticilor literari corupți (comparabilă cu o hidră), lumea bună a saloanelor, adică adversarii nu mai puțin de temut. Efectele încercărilor la care este supus personajul-erou se înscriu în marele mit modern al alienării omului de către marele oraș, de către metropola care distruge calitățile umane. Oricare ar fi rezultatul imediat al încercărilor prin care trece eroul, acestea determină schimbarea structurii lui morale. Cadrul mitic este același pentru toți. Încercările sint foarte asemănătoare, dar după „perioada pariziană” a existenței lor, personajele se găsesc în situații polare. Căci se operează o polarizare, separând eroii. Cei care dobândesc succesul își pierd iluziile. Sintagma „iluzii pierdute”, ca și alte sintagme sinonime și paronime totodată, apare ca un

6. M. Eliade, *Ibidem*

leitmotiv obsesiv de fiecare dată cînd sînt pomenite căile care duc la succes. Cei care, fie din inconsecvență, fie din probitate morală nu doresc să persevereze pe calea „iluziilor pierdute” și nu pot renunța la un „modus vivendi” anterior sînt învinși. De fapt învinși sînt și cei care aparent reușesc, prin aceea că succesul lor se realizează printr-o abdicare de la principiile morale ce le defineau existența anterioară.

Deși mitul balzacian nu apare plasat într-un timp primitiv și îndepărtat, el se desfășoară totuși într-un timp primordial; un timp al începuturilor societății al cărei mit este „Comedia umană”.

Eroul e inițiat de personaje care joacă rolul ființelor supranaturale din miturile tradiționale. Aceste personaje sînt malefice sau benefice; succesul vine de obicei datorită celor dintii. Printre inițiatorii malefici, cel mai prominent rămîne fără îndoială Vautrin, Izvorit din figura-loc comun a ex-ocnașului proteic, ilustrată în viața reală de un Pierre Coignard, Antime Collet sau François Vidocq și în literatură de Jean Valjean, Vautrin depășește granițele modei literare și ale istoriei. El este cel mai „mitic” personaj al lui Balzac, constituind el însuși un mit. Vautrin nu se arată a fi numai un inițiator pentru tinerii eroi de tipul lui Rastignac și Lucien de Rubempré, el este un personaj de tip eroic, superior ca importanță tuturor celorlalți. Félicien Marceau scria: „Există în acest fals preot un asemenea aflux de forță încît sfirșește prin a deveni mai degrabă un mit decît un personaj”⁷. Locul lui Vautrin nu trebuie căutat printre perso-

naje de tipul doamnei Bovary sau Julien Sorel, ci printre ființe fantastice, omnipotente, proteice, misterioase și adeseori malefice cum sînt Fantômes, Judex, Buffalo Bill și viconteles Andréa. Félicien Marceau remarcă în continuare că dacă literatura se ocupă de obicei de psihologie și de oameni, Balzac este singurul care a introdus un zeu într-o operă în care, în afară de Vautrin, toate personajele au o structură psihologică mai comună, mai verosimilă.

Totuși printre aceste personaje mai „umane”, de dimensiuni mai puțin fabuloase, există unele care joacă rolul lui Vautrin, într-o manieră mai ștersă și mai limitată, desigur, dar asemănătoare din punct de vedere calitativ. Zaraful Gobseck, alt membru al „panteonului” balzacian, se ocupă cu inițierea unui tînăr avocat, îl învață să se descurce prin dublul labirint al Parisului și al operațiunilor bancare și financiare, în căutarea reușitei sociale. Asemenea lui Vautrin, deși el însuși în mod virtual a atins succesul prin posesia unei averi enorme, nu se bucură de roadele acestui succes. Tînărul avocat devine într-un fel reprezentantul lui în societate, iar Gobseck îi transmite principiile și „filosofia” lui socială. De altfel și Vautrin obișnuiește să se bucure de plăcerile societății pariziene prin intermediul tinerilor pe care îi inițiază.

Printre inițiatorii malefici mai pot fi enumerați Finet, Lousteau, grupul de „dandies” care gravitează în jurul lor.

Cei care ar putea fi opuși inițiatorilor malefici nu sînt niște „inițiatori” în toată puterea cuvîntului. Dar ei ajută eroul în luptă cu societatea pariziană, oferind, de altfel, singurul ajutor pe care îl primește acesta în confruntarea disproporționată în care

7. Félicien Marceau, „Balzac et son monde” 1955.

s-a angajat. Devotamentul lui Bourgeat față de tânărul student în medicină echivalează, în acest Paris infernal în care angrenajul social poate malaxa într-o clipă pe cel care încearcă să se afirme, ca un ajutor de natură quasi divină, benefică.

În afară de drumul spre succes ales de un Rastignac sau de un Lucien de Rubempré, care renunță mai mult sau mai puțin la niște principii morale și sfârșesc prin a-și pierde iluziile, există o altă cale care primește, se vede foarte clar, adeviziunea afectivă a lui Balzac. Este vorba de cea a membrilor „Cenaclului”. Acești tineri nu încheie pacturi cu diavolul și nu urmează sfaturilor unor inițiatori. Dar întâlnim aici alt mit: cel al reușitei colective, în grup. Este ceea ce ar corespunde miturilor primitive în care un erou central (dar nu unic) se asociază cu alți eroi care sînt specializați în cite un domeniu, avînd puteri ieșite din comun. Grupul lui d'Arthez ilustrează această structură mitică. La Balzac omul singur se modifică sau sucombă, pe cînd cel încadrat într-un grup reușește, păstrîndu-și calitățile. Félicien Marceau vorbește de o „mistică a complotului”.

Acestea ar fi principalele traiectorii urmate de eroii balzacieni în devenirea lor. Există desigur și multe cazuri diferite, printre care putem cita de pildă pe cel al lui César Birotteau.

Personajele „Comediei umane” sînt ajutate în tentativele lor de a cunoaște labirintul parizian de cîteva imagini-cheie. Personajele au adesea voluptatea cunoașterii Parisului. Un loc comun balzacian este imaginea enormului oraș privit de pe colina cimitirului Père-Lachaise, cimitir care este într-un fel macheta Parisului la dimensiuni reduse. Văzut de aici, ora-

șul are, în pofida întinderii lui monstruoase, dimensiuni finite și care pot fi cuprinse cu gîndul. Ceea ce pare de neconceput, realmente monstruos și îngrozitor, fascinant, mitic și fabulos, este sentimentul de infinit pe care îl trezește uriașa reptilă de piatră în mintea celui care o contemplă. Acest sentiment se naște ca urmare a intuirii virtualităților acestui organism fantastic, necunoscute în totalitatea lor dar ghicite în cea mai mare parte. Oamenii care trăesc în miile de cose, acțiunile lor, păienjeniișul de relații care îi leagă formează tot atîtea sisteme labirintice care se întrec, se împletesc și comunică, alcătuiind astfel labirintul global, quasi-infinit. Acest labirint este aproximativ în dimensiunile lui colosale și supraomenești de către eroii balzacieni care se bazează pe o experiență incompletă, deci perfectibilă, cu excepția citora care au o experiență aproape completă în calitatea lor de inițiatori.

Labirintul se ramifică și se întinde nu numai în cele trei dimensiuni ale lumii vizibile ci și într-o a patra, conferită de o topologie aparte care îi este proprie. Primele pagini din „Féragus” sînt edificatoarele din acest punct de vedere.

Soarta eroilor „Comediei umane” este dominată deci de cîteva imagini-cheie. Una este cea a labirintului și unele din semnificațiile ei au fost arătate mai sus. Alta cea a monstrului, strîns legată de prima în descrierea cadrului mitic care este Parisul. Altă imagine-cheie care duce la cunoașterea lumii pariziene în întregul ei complexitate este cea a femeii. Femeia este rareori eroina mitului în sensul cel mai complet al acestui cuvînt; ea reprezintă mai degrabă un element catalizator. Femeie din po-

par, prințesă, soție de burghez bogat sau de gentilom de țară, ea îl ajută în diverse moduri pe erou să înțeleagă mecanismele ascunse ale lumii pe care o înfruntă.

Alt loc comun balzacian e mistica invenției miraculoase a operației bancare norocoase, care ar avea drept urmare îmbogățirea imediată a celui în cauză; ea apare atât la David Séchard cît și la César Birotteau. O speranță de acest tip nu exclude mun-

ca. Cel care alege o atare cale rapidă spre succes folosind însă mijloace cinstite, eșuează.

Astfel s-ar rezuma unele dintre principalele manifestări ale gândirii mitice în opera lui Balzac. Opera marelui romancier oferă un exemplu concludent de modul în care literatura modernă a preluat unele dintre funcțiile rezervate cindva mitului, sporindu-și astfel complexitatea.



D. Paciurea : Sfinx

MIT ȘI FOLCLOR

În procesul istoric de elaborare a folclorului unei unități sociale, comunități etnice sau popor, mitologia a jucat rolul unui generator și catalizator cultural. Ea a fost forța vitală care a însuflețit creația populară cu idei și sentimente majore, factorul care a fixat în conștiința creatoare particular-folclorică coordonatele unei concepții și elementele unei viziuni culturale despre viață și lume.

Prin contextul ei, determinat în timp și spațiu, mitologia s-a situat la nivelul superior al vieții spirituale, de unde a coborât rădăcinile ei tentaculare pînă în străfundurile vieții materiale. În esența lui istorică, folclorul s-a modelat în trecut după structura mitologiei ce i-a aparținut. Toate creațiile folclorice, indiferent de categoria lor, de genul și specia lor, de la cele literare pînă la cele ludice, au fost contingente concepției mitologice despre lume și modului diferențiat de viață pentru că toate au vibrat simfonic în contextul aceleiași culturi. Analiza mitologică a creațiilor folclorice, indiferent de categoria, genul și speciile la care ne referim, scoate astăzi în evidență modelele preștiințifice de gândire ale vieții omenirii (G. L.

Gomme). În substanța lui particulară, nu există compartiment al folclorului care să nu fi resimțit suflul unei mitologii, care să nu fi purtat amprenta unei ideții mitologice îndelung elaborate.

Răsturnind lucrurile, în procesul istoric de descompunere a folclorului unei unități sociale, comunități etnice sau popor, proces echivalent acculturăției, de care vorbește tot mai mult etnologia actuală, mitologia a cedat ultima locul, pentru că ideativ și afectiv a stat pe poziții ontice ireconciliabile față de celelalte categorii folclorice.

Descompunerea sistemului folcloric al unui popor se încheie în general cu desfigurarea și degradarea iminentă a mitologiei lui. Aceasta pentru că așa cum a lăsat să se înțeleagă încă din antichitate, *Evhemer*, mitologia este *apoteoza* întâmplărilor umane, *culminația* vieții spirituale a omenirii, în termeni corelați discuției noastre *coronamentul oricărui folclor*.

În calitate de categorie folclorică, mitul a subsumat, polarizat și integrat celelalte categorii folclorice. El devine limbaj metaforic (C. Lévi-Strauss); expresia metaforică a limbajului folcloric

(Edmund Cassirer) : exprimă reflectarea oricărei tematici culturale complexe (W. Lessa), definește conexiunea între semantică și structura formală a creațiilor folclorice (Vladimir Propp). Fără sesizarea implicațiilor lui gnoseologice, inerente, sau aparente, psiho-sociologice și istorico-etnologice, folclorul nu și-ar fi revelat tematica majoră, întreaga lui forță creatoare, vitalitatea lui culturală.

Deși s-a susținut încă de la începutul secolului nostru, sub egida unor școli etnologice care au promovat direcții teoretice noi de abordare tematică și curente metodologice noi de interpretare etiologică, că mitul reprezintă substanța anistorică a folclorului, că este entitatea abstractă a imaginației evanescente a popoarelor, că în el fantezia creatoare se sublimază ad absurdum, extraspțial și extratemporal, totuși s-a dovedit a fi adinc ancorat în istoria concretă a omenirii.

În pălinodiile mitopoetice ale poezilor anodine, în fulgurațiile fantasmagorice ale literaturilor nerealizate, considerate inexpressive și anoste, se întrevăd totdeauna, chiar vag, notele caracteristice ale unor reverberații mitice ale popoarelor; trăsăturile discrete care definesc, uneori incomplet, conținutul creației culturale populare.

În esența lor, interpretările anistorice ale mitului germinează din antichitate. Ele au transplantat mitul din domeniul paleofolclorului în acela al folclorului religiei și filozofiei culturale. Operație care s-a continuat sub diverse forme ideale și în diferite stadii pînă în actualitate cînd mitul a fost din nou transplantat, de astă dată în planul științei celei mai elaborate. Transmișrînd de pe un plan

ontic pe altul, de la folclor la știință, mitul și-a creat o rețea de vase comunicante gnoseologice care leagă și sudează majoritatea domeniilor culturale.

În restructurarea lui globală, folclorul contemporan a improvisat, din avatarurile și inerțiile spirituale ale trecutului apropiat, o nouă mitologie convenientă vremurilor noastre.

În această deplasare de conținut a unui mit, și a sferei de interese a mitologiei, de pe un plan spiritual pe altul, se dezvoltă două manifestări ale creației folclorice : *mitogeneza permanentă și mitificarea folclorului*, ambele ridicate de etnologi la rangul de criterii ale vieții creatoare a popoarelor.

În fond, mitogeneza a fost și a rămas partea dinamică a oricărei culturi populare ; *nervum rerum*-ul folclorului concret, permanent același și totuși mereu inedit. Autogenerîndu-se în timp și proliferîndu-se în spațiu, mitogeneza a elaborat, lent, și pe termen indefinit substanța genuină a culturilor etnice. Ea a exprimat și exprimă încă excelent devenirea *in naturalibus* a folclorului. De aceea poartă veșmintele *semantice istoriate*.

Se înțelege că mitul cristalizează înainte de toate *microistoria etnică*, dar nu o microistorie a întâmplărilor absurde, lipsite de substanța social-culturală, descărcate de semnificații teleologice, ci o microistorie a entităților ento-sociale de ordin imanent a ceea ce o comunitate creatoare de bunuri și valori culturale posedă mai autentic și totodată mai definitoriu în plasma ei germinatoare (Ruth Benedict). În această ipostază, mitul nu se mai înfățișează ca visul unei societăți concrete, ca expresie etio-

logică a unei realități regândite, ci capătă fizionomia unei creații pseudo-filozofice și pseudoștiințifice; devine un elaborat simbolic al înțelepciunii populare — însăși *conștiința creatoare a folclorului*.

Să ne oprim puțin asupra acestui enunț: *mitul* — extras al *conștiinței creatoare a folclorului*.

Fiind o abstracțiune plastică, ce reflectă realitatea istorică în esențialitatea ei și totodată o corecțiune supratemporală și supraspațială a unei creații comunitare, mitul posedă în sine germenii autoafirmației și ai autonegației folclorice. El confirmă partea, negînd întregul. Este prin termenii lui, cînd o judecată de valoare parto-parțială, cînd o judecată de valoare parti-totală, cînd toto-totală, cînd toto-parțială. De aceea caută în nonsensuri explicații aparent nejustificate și în sensuri contradicții inerent justificate. De aceea hipostaziază incredibilul și conotează relativul și plauzibilul. Toate acestea pentru că în dialectica lui antagonismele se conectează la nivelul conștiinței creatoare.

Unitățile constitutive ale mitului sau *mitemele* deși sînt în substanța lor opozabile, prezintă punți de legătură și modalități de coordonare. Analizînd epistemologic toate variantele unui mit, descoperim în structura acestora miteme care exprimă valori și semnificații ce-și anulează reciproc conținutul axiologic și în esență anula de de-aia ideaii mitice noi, care altfel nu se detașau din sistemul variantelor luate în considerație.

În structura contradictorie a mitemelor din sistemul de variante ale unui mit, acesta se relevă cînd ca o creație vie, dinamică, în permanentă transformare, cînd ca o elaborare

sofisticată a folclorului. Prima face să promoveze, a doua să stagneze creația populară. Însă în convergența lor mitemele conoborează, nu se anulează reciproc.

În aceste condiții dialectice, mitul se integrează în conștiința socială ca parte constitutivă și totodată se detașează de conștiința socială ca parte alienată.

Prezentă în toate acțiunile folclorului, ficțiunea mitică și prin ea mitologia ridică modalitatea folclorică de creație spirituală la autocunoaștere și autoprețuire. Folclorul devine expresie plenară a conștiinței sociale cînd polarizează și integrează mitul în creația lui populară.

De aici pînă la *mitificarea folclorului* nu mai este decît un pas. Prin aceasta înțelegem substituirea întregului sistem de categorii folclorice într-unele, identificarea folclorului cu mitogeneza și mitologia. Trecerea de la conceptul nuclear al folclorului care este mitul, la conceptul *folclorului ca mitologie* a dus inevitabil la denaturarea perspectivelor. Mitizarea folclorului a eliminat folclorul care nu avea contingențe cu mitul, ridicînd pe primul plan *fosilele mitice, supraviețuirile, antichitățile, ficțiunile recurente* cu care a reduplicat realitatea la modul pseudoistoric. În alți termeni, a fost operația unui *anistorism camullat în paseism mitic*. Parafrazînd o idee mai veche, putem spune că s-a creat un pericol în urcarea *de la folclorul conceput ca mitologie la istorie* (G. Dumézil), pentru că în această urcare nu fabulosul interesează, ci structura mitică hipostaziată. Ca orice încălcare, mitizarea excesivă a dăunat creației folclorice, reducînd-o uneori la formule și șabloane stereotipe.

În știința actuală se încearcă o demitizare a folclorului, concepută pe alte criterii decât cele confesionale din evul mediu. Această demitizare are în vedere mitologemele sau temele mitice vechi, transmise prin tradiție în folclor, sub rezerva că fiecare cultură este creatoare de mituri și mitologie, și în consecință vremea noastră trebuie să germineze și ea neomituri și neomitologii care să corespundă necesităților ei spirituale. În fond, demitizarea folclorului este numai parțială și retroactivă, pentru că se referă numai la formele ajunse pînă la noi în stadii de dezintegrare, și constituie o bază pentru remitizarea folclorului nou.

Procesul acesta de reaşezare a unui neofolclor care să corespundă dublei revoluții : științifico-tehnice și social-politice, a vremii noastre, prefigurează noi forme de cristalizare a mitului și în consecință noi relații dialectice cu folclorul. Neomitul și neomitologia trebuie să prefigureze viitorul previzibil al vieții spirituale a popoarelor, pentru că neomitul va rămîne încă mult timp o categorie folclorică care să redeva o stare de spirit, de tipul logosului și ethosului, iar neomitologia va rămîne mai departe substanța dialectică a neofolclorului. În această ipoteză folclorul va fi revelat, în aspectele lui majore, de o nouă mitologie - a progresului științific și tehnic al lumii - care va fi la rîndul ei noua forță vitală a creației populare viitoare.



Vida Geza : Personaj din folclorul maramureșan

paul anghel

ÎN CĂUTAREA UNEI MITOLOGII ROMÂNEȘTI

Între o literatură, oricare, și între o mitologie populară, nu există întotdeauna un raport coincident. Cantemir nu e un scriitor folcloric, nici Călinescu, nici Camil Petrescu, nici foarte mulți alții. Coșbuc pictează scene etnografice, ca și Preziosi cu penelul, fără ca viziunile sale să aibă o aderență de structură la fondul mitologic, în fond ignorat. El e un creator de momente rustice teatralizate, amintindu-l pe Alecsandri. Cu Eminescu e o altă poveste, cu Creangă, Sadoveanu, Arghezi, Ion Barbu, alți. Oricum, între noțiunea de scriitor clasic al unei literaturi și între folclor nu e un raport obligat. Altminteri, examinând relațiile literaturii române cu folclorul, oricât caz s-ar fi făcut de această legătură, vom observa că cele două sfere — literatură populară — literatură cultă — se întâlnesc rar și întâmplător, dacă nu luăm act de influența filtrată a primei față de a doua.

După momentul de entuziasm facil al descoperirii, când literatura cultă mima valorile populare, a urmat fie o desprindere de folclor printr-o recuperare superioară, pe linia majoră a lui Eminescu, fie o desprindere prin

apelul la o mitologie latinizantă sau elinizantă, menită să scoată mitologia locală din iminor. Urmează apoi „autohtonizarea” dintre cele două războaie, „mioritizarea”, „dacizarea”, „tracizarea” folclorului, un alt fals, care, prin replică, a condus la irepudierea unor valori ale culturii populare, aliate pe nedrept viclemurilor politice. Polemica din istoria culturii, legată de valorile folclorului a fost excesivă și s-a depărtat atât de o examinare științifică a problemei, cu mijloace adecvate, cât și de o veritabilă valorificare artistică în afara cazurilor exemplare, între care trebuie să-i cităm pe cei trei, Arghezi, Barbu, Blaga. Se mai cuvine observat că o adevărată recuperare n-ar fi fost cu puțință fără a ști exact ce e folclorul. Folcloristica riscă să devină — și este — simplă inventariere, fără aportul etnologiei, istoriei culturii, istoriei religiilor, iar aceste discipline s-au emancipat relativ de curînd. Fără a pomeni multe nume, prea multe de mare merit, trebuie subliniate cel puțin trei direcții fertile de cercetare, care pot conduce — și conduc — la o viziune exactă

a semnificațiilor cuprinse în tezaurul folcloric de care dispunem : direcția școlii sociologice de la București, fundată de Gusti, direcția etnomuzicologiei lui Constantin Brăiloiu, direcția istoriei religiilor, ilustrată strălucit prin opera lui Mircea Eliade. Trebuie să desprindem semnificațiile, pentru a putea aprecia dacă folclorul răspunde unei sisteme coerente de gândire artistică și, mai departe, dacă această sistemă stabilește raporturi, reale sau posibile, cu cea a literaturii culte.

Într-o cercetare pe care o întreprindem, — „O istorie posibilă a literaturii române“ — în care beneficiem de sugestii din toate direcțiile, problema ne-a preocupat în chipul cel mai profund. Fără a anticipa asupra rezultatelor, înevaluabile deocamdată, ni s-a impus, la prima vedere, autonomia viziunii folclorice, locul ei aparte în cadrul cugetării românești în imagini. O lume de idei și imagini cu totul diferită de aceea a literaturii culte, iată o primă constatare. Interferențele? Nu sînt puține ; le-am examinat și le vom examina pe rînd. Deocamdată oferim cititorilor un prim capitol, mereu revizuit, din „Istoria“ noastră (reluat după ciornele din „Familia“ — 1972), care are menirea de a sublinia, oricît de fragmentar am fi siliți s-o facem, această autonomie de viziune.

Trebuie să precizăm, pentru a face acceptabile paginile ce urmează, că fenomenul gîndirii populare în imagini este examinat de noi cu instrumente suigeneris, care țin în egală măsură de istoria literară, de etnologie și de filozofia culturii. Încă o precizare : paginile ce urmează țin de primul volum al cărții noastre, consacrat *modelului magic* în literatura română.

INTIMITATEA LUMII MAGICE

Lumea globală. Paradoxal, lumea magicului e o lume a intimității, ea n are — nici în folclorul românesc, nici în alte mitologii echivalente ca vîrstă — nimic terifiant. Aceasta decurge din raportul direct, nemijlocit, dintre om și forțele exterioare lui, din faptul că demarcațiile și ierarhiile nu s-au organizat încă vizibil, nici în cadrul societății, nici în natură, deși se presimt. Lumea e globală și concretă, stabilind un contact cu o parte a sa, ești implicat în contact cu ansamblul, cu totul. Cadrul cosmogonic începe de la individ sau de la grupul de care acesta ține. Grupul plus cosmosul constituie lumea. Colectivitatea orizontului magic de oriunde este „centrul existenței“, „centrul lumii“ și orizontul său se prelungește pînă în cer. Ultima graniță vizibilă — stelele. Blaga are dreptate : „Satul — (ca simbure cosmic — nota ns. — se întregărează într-un destin cosmic, într-un mers de viață totalitar, dincolo de al cărui orizont nu mai există nimic“¹). Sacralul se amestecă cu profanul, celestul cu terestruul, realul cu irealul, fără ca vreunul din elemente să se separe de real, înțeles ca existent. Transgresările de la un registru la altul fiind simple, în ordinea imediată a posibilităților, individul se apără de riscul lor, fie respectînd o seamă de interdicții, fie dînd curs, prin invocare, unor prescripții și, într-un caz și în

¹ Lucian Blaga, *Geneza metaforii sensul culturii*, în *Trilogia culturii* Ed. F.R. pag. 345. Fructificînd, poate, această sugestie, D. Gusti simte nevoia să delimiteze cadrul cosmogonic în cercetarea sociologică a satului și aplică metoda cu rezultate fertile, în studiul monografic al comunei Nereju (Vrancea), studiu care trebuie reținut.

altul, el individul, așezându-se în raporturi magice cu lumea²⁾.

La români, cele mai vechi producții care atestă această viziune sînt legendele cosmogonice. Să documentăm prima noastră constatare, *intimitatea lumii* :

O legendă musceleană (a) ne spune : „Acu, după ce a făcut (Dumnezeu) și pe oameni, cerul era aproape de pămînt. Dai cu mîna de el...”

Altă legendă (b) din zona Dolj-Olt : „La facerea lumii, cerul era foarte aproape de pămînt ; însă omul cum e *nesinchisît* din fire, nu și-a dat seamă de această bunătate dumnezeiască, că nu era puțin lucru pentru om să aibă pe Dumnezeu în preajma lui, ca să-i poată cere sfatul ca unui bun Părinte, oricînd avea nevoie...”

O alta (c) din Vilcea : „Înainte vreme, cerul era aproape de pămînt, de-l ajungeai cu mîna cînd te suiau p-un maidan, și Dumnezeu, cu Sfinții, cînd vreau, atunci se suiau și coborau căci umblau des pe pămînt...” (Vom observa, ceva mai tîrziu, că între cer și pămînt se va organiza o intensă circulație).

Alta, (d) din aceeași zonă (Vilcea) : „Se spune că o dată cerul era aproape de pămînt, că idacă te suiai pe gard, dădeai cu mîna de cer...”³⁾ E izbitor caracterul concret-plastic al imagini, cu certă valoare literară. E semnificativ, de asemenea, acest amestec prim al elementelor, în care și omul e prezent.

²⁾ Vezi E. Durkheim, *Les Formes élémentaires de la Vie religieuse*, Paris, 1912 ; Jean Cazeneuve, *La mentalité archaïque*, Paris, A. Colin, 1961.

³⁾ Toate legendele, notate de noi cu a.b.c.d. provin de la Tudor Pamfile, *Cerul și podoabele lui*, Buc., Socec & Co. 1913, pp. 2-15, cum și de la I. Otescu, *Credințele țaranului român despre cer și stele*, Analele A. R. — Tom. XXIX, Buc., 1907, pp. 44-60.

Este vorba despre un cosmic accesibil, pe care îl putem reține ca atare.

Dar intimitatea cosmică se îmbogățește și cu alte elemente, încă mai interesante. Aceleași legende cosmogonice ne spun că soarele și luna duc existență terestră, circulă printre oameni : „Tot pe vremea aia, spune prima legendă (a), luna lumina întocmai ca și soarele”, fiind deci un astru de valoare egală. Într-o altă legendă bucovineană (A)⁴⁾ se precizează că „soarele și luna, neavînd cer, umblau pe pămînt”, printre oameni. Deci oamenii trăiau devalma cu astrele într-o zi perpetuă, într-un regim egal al luminii, fapt ce reprezintă nu numai o noutate cosmogonică, dar și un suport al intimității ulterioare între oameni și astre, după cum vom vedea. Despre moarte nu ni se vorbește încă ; lumea pare să fie un paradis sui-generis, în care uman și cosmic dăinuiesc în etern.

Dar eternitatea zilei e monotonă. E o stare care nu va dura mult. Un cioban, din legenda musceleană (a), dă cu baligă în lună, „ca să nu mai lumineze așa tare”. Se simte deci nevoia unui alt regim de lumină — seara, noaptea — un regim dual. Oamenii din legenda bucovineană (A) se plîng lui Dumnezeu că astrele „ard prea tare”, rugîndu-l „să le ia de pe pămînt”, și „să le facă cer de umblat”. Intimitatea cu astrele supără, pînă la urmă ; se învederează chiar în acest stadiu natura diferită a acestora, iar devălmășia se desparte. Separarea de ele se produce însă nu numai prin invocare (cazul A), ci mai ales prin procedeul contrar, adică prin maculare (cazul a, și următoarele).

⁴⁾ E. N. Voronca, *Datinile și credințele poporului român*, Cernăuți, 1903, pag. 28.

În legenda doljeană (b), o femeie nesinchisită „a aruncat spre cer o cîrpă murdărită a unui copil, cîrpă cu care era cit p-aci să mînjască cerul”. În legenda (d), „o păcătoasă de miuere, după ce a spălat scute-cile copilului, s-a apucat să le scu-turê. Scuturîndu-le, ia mînjit cerul cu tîna ide copil mic... Ții, lume păc-ătoasă!” exclamă naratorul. Vom ob-serva că impurul e inocent. Acesta e legat prin fatalitate corporală de om, dar omul care provoacă, prin inocență, despățirea cosmică e, deocamdată — și e semnificativ faptul! — un copil. Într-o variantă la aceeași legendă, femeia nesinchisită, neavînd cîrpă, cu-răță pruncul cu mîna, „și mîna și-a șters-o de cer”. În numeroase dintre legendele cosmogonice examinate, ace-lași element — vina de copil — in-tervine cu o determinare identică. Mai tîrziu, în magia obscură, impurul va juca alt rol și va purta alte nume. Acest rol se și anunță, în exemplul următor :

În legenda vilceană (c) — ca să luăm act de grația propusă, — o babă, „o mătușă, fir-ar oarbă, și mă-tușă, nici una nici două, aruncă cu scîrnă în Dumnezeu”. Consecința e aceeași : „Dac-a văzut așa Dumnezeu, că oamenii nici cerul nu-l pot ține curat, l-a ridicat mai sus”. Sau : „Drept pedeapsă neamului omenesc, (Dumnezeu) a mărit cerul și l-a ridicat sus, sus, unde e și azi cu lună cu tot...” Sau : „Dumnezeu s-a mîniat foc și a depărtat cerul atît de mult că nu degeaba zicem noi : departe cît cerul de pămînt”. Sau : „Dumne-zeu a fugit cu cer cu tot în sus ; și amu stă întors cu spatele la noi...” Sint concluziile la cazurile a, b, c, d.

După Mircea Eliade această „re-tragere în cer”, această „îndepărtare

a lui Dumnezeu”, temă cu un rol ca-pital în folclorul cosmogonic româ-nesc, semnifică desolidarizarea crea-torului de răul care s-a ivit în lume. „Este o expresie mitică a desolidari-zării lui Dumnezeu de rău și de uma-nitatea păcătoasă...” deci o discul-pare a principiului divin care „se de-zinterează de soarta creației sale, retrăgîndu-se în cer...” Este ipostaza unui *Dumnezeu obosit* sau *decăzut*, *deus otiosus*, iar acest Dumnezeu care „se retrage” și „se îndepărtează” nu este cel al iudeo-creștinismului, ci al multor religii primitive care nu-l mai plasează pe Creator ca centru însuși al cultului. *

Dar separarea nu provoacă o mare tristețe ; s-a obținut o lume mai bo-gată, lumina are un regim dual, iar aceasta s-a făptuit prin acțiune uma-nă : *prin intenție* (invocare — cazul A, maculare voluntară — cazul a) dar, mai ales, prin imprudență, macularea involuntară, prin nepăsare, adică *ne-sinchisire* (cazurile b, c, d). A decurs repudierea pămîntului, o primă opozi-ție, opoziția pămînt-cer, de unde atti-tudinea specială a creatorului care „nu vrea să ne vadă”, „stă întors cu spa-

*) Tema este cunoscută nu numai în spațiul sud-est european, dar și la populațiile din Asia centrală și septen-trională (Mircea Eliade „*Le Diable et le bon Dieu*” în *De Zalmoxis à Gengis-Khan*, Paris, Payot, 1970, pp. 89—93. În continuare vom cita prescurtat *De Zal-moxis*). Dar același *Deus otiosus* îl regăsim și în culturile africane. Unele formule și definiții amintesc în chip iz-bitor formulele din legendele românești citate mai sus. La tribul Bantu se spu-ne : „După ce l-a făcut pe om, Dum-nezeu nu s-a mai preocupat nici cum de el”. La pigmei : „Dumnezeu s-a îndepărtat de noi”. La populațiile Fang din preeria Africii Ecuatoriale aceeași constatare e formulată în versuri : „Nzame (Dumnezeu) e sus, omul e jos./ Dumnezeu e Dumnezeu, omul e om./ Fiecare la el, fiecare în casa sa” (M. Eliade, *Traité d'histoire des religions*. „*Deus otiosus*”. Payot, Paris 1970, pag. 32—35. În continuare vom cita prescur-tat *Traité*).

tele la noi". Se exclude de la început raportul cu cosmogonia biblică. Textul biblic din Cartea Facerii n-a făcut carieră populară, după cum lesne se poate observa din alinierea celor de mai sus la versetele sacre din Biblia de la 1688 (prima biblie tradusă integral în românește) : „De-nceput au făcut Dumnezeu ceriul și pământul. Iară pământul era nevăzut și netocmit, și întuneric zăcea deasupra preste cel fără de fund, și Duhul lui Dumnezeu se purta deasupra apei. Și zise Dumnezeu să să facă lumină, și se făcu lumină. Și văzu Dumnezeu că lumina este bună și osebi Dumnezeu între mijlocul luminii și mijlocul întunericului. Și numai Dumnezeu lumina zio, și întunericul noapte”.

Duhul popular este evident în limba textului biblic de mai sus, nu însă și sensul. Fiindcă în cosmogonia populară, după cum am văzut, universul debutează în unele cazuri, nu prin întuneric, ci prin lumină. *La început a fost lumina!* Cu acest stih ar putea începe o Biblie imaginară românească sau o antologie românească de tip vedic. Dar deosebirile se documentează și în continuare.

Vom vedea că Făcătorul — adică Moșul, Dumnezeu, Bătrînul — face la rîndu-i parte din lumea fenomenală, are o existență fenomenală, cunoaște o ivăsiegalitate cu omul, la fel ca și astrele cu oamenii ; el se naște : „... De cînd Domnul s-a născut / Și pământul l-a făcut / Și cerul l-a ridicat, / Pe tri stîlpii de argint / Și frumos l-a împodobit... 5) Sau : „Cînd Dumnezeu s-a născut / Și pământul l-a făcut...” 6) Vom mai reține și un alt element : în multe producții românești populare, pământul precede cerul ; cerul e zidit din elemente terestre, în co-

laborare cu umanul. Prihănitul colaborează cu neprihănitul, astrele viețuiesc printre oameni. În aceeași legendă din Bucovina (A), citată mai sus, după ce Dumnezeu hotărăște să separe astrele de oameni, mutindu-le sus, construiește cerul din *piatră scumpă*, pe care o întinde ca pe o nesfîrșită boltă sau pinză de sticlă. Sfinții care îl ajută, primind aripi de îngeri, sînt de fapt niște oameni înțelepți, niște bătrîni. Trebuie să spunem că soarele și luna, viețuind pe pământ, apar în unele legende ca niște înțelepți, care luminează lumea purtînd lumină printre oameni. Revenind la bătrîni sau la sfinți, aceștia sînt niște înțelepți de mărimea a doua, pe care Creatorul îi transformă în stîlpi ai cerului sau în păzitori ai stîlpilor cerului. Bătrînii păzesc cei șapte sau patru sau trei stîlpi ai cerului, care dau indicații despre punctele sau intervalele cardinale. Stîlful sau stîlpii cerului înlenesc legătura cu „cerul ardicat” 7).

Cu acest prilej, se cuvine notată și o nouă deosebire semnificativă față de alte mitologii. Dacă omul nu este ultimul element al creației, ca în Biblie sau în alte mitologii orientale, ci unul dintre primele, atunci el capătă șansa, refuzată în alte mitologii, de a fi martor la spectacolul creației cosmice care continuă sub ochii lui. În cazul dat, sub ochii lui sau prin acțiunea lui (voluntară sau nu) se fabrică sau se ardică cerul.

Construcția cerului propune o primă asimetrie cer-pământ, cum și o miș-

7) Romulus Vulcănescu. *Coloana cerului*, Ed. Acad. RSR. Buc., 1972. Este prima mare monografie consacrată problemei în literatura noastră, tema fiind urmărită de la primele atestări neolitice din spațiul carpato-dunărean, pînă la Coloana infinită a lui Brâncuși. Despre substraturile mitologice ale coloanei, vezi Mircea Eliade : *Brâncuși et les mythologies*, în *Témoignages sur Brâncuși*. Paris, Arted. 1967, pp. 9—18.

5) și 6) T. Pamfilie, Op. cit., pag. 2.

care a cerului față de pământ, mișcare ce figurează un cer suitor sau un cer pagonitor. Blaga e primul care a comentat, la noi, această noutate mitologică⁹⁾. Oricind ar fi fost construit cerul, înainte sau după pământ, el nu coincide geometric cu pământul, iar această asimetrie reprezintă încă o noutate, cu un înțeles profund: Creația nu e perfectă de la început, ca în Biblie, drept care ea va fi supusă unor ameliorări neîncetate. Va urma încă o „disculpăre mitică” a lui Dumnezeu, de fapt prima în ordinea importanței, *disculpărea pentru imperfecțiunea creației*: „...Făcu ceriu-n două zile / și Pământu-n două zile / Tinse ceriul pe pământ : / Cumu-l tinse, / Nu-l cuprinse. / Domnul tare se-ntristă / Și din grai se jăluia...” Domnul are deci instinctul frumosului, simțul simetriei. Pe el îl supără nepotrivirea între elementele cosmice despărțite și de aceea se plinge arhangelului Mihail: „— Oi, harhanghel Mihailă, / Bagă mina-n buzunari / Și-mi scoate un bici de foc...” Pământul e biciuit cu biciul, ca să încapă sub cer. Motivul revine într-o seamă de colinde. Poalele cerului sînt cu mult mai largi sau pământul e cu mult mai întins, drept care, fie cerul se face mai mic, fie pământul se închircește. Opoziția cer-pământ se concretizează fizic și prin această asimetrie, rezolvată cu mijloace radicale. Frumosul trebuie menținut cu orice preț, frumosul e principiu cosmic¹⁰⁾.

⁹⁾ Lucian Blaga. *Transcendentalul care coboară. Spațiul mioritic*, București, Cultura Națională, 1936.

¹⁰⁾ P. W. Schmidt comunică existența unui mit aproape identic la aborigenii Dayak din nord-estul insulei Borneo. În cosmogonia acestora două Spirite Creațoare, incarnate în păsări, descind în marea primitivă aducînd deasupra două bucăți de pământ de mărimea unui ou de puică. Una din păsări trage din oul său Cerul, cealaltă -

În alte legende, poate și mai vechi Domnul, stupefiat de asimetrie, cere sfat albinei și ariciului: „Dumnezeu făcu Pământul; și cînd să-l isprăvească de-a binelea, a băgat de seama că nu o să încapă întreg sub cer și a trimis pe albină la arici ca să-l întrebe cum să facă”¹¹⁾. Cea mai frumoasă legendă aparținînd acestui tip, revela-torie pentru candoarea Creatorului, este transcrisă de Hajdeu în al său *Etymologicum magnum romanicae*, la articolul despre *albină*. Legendă cu un tempo de desen animat, are o speță sui generis de umor suav, caracteristică genului: „D-zău a desfășurat un ghem cu ată cit era țancu ceriului și pă urmă a dat ghemu ariciului. Ariciu, șiret, vrînd să facă pe D-zău să greșească, cînd vedea că D-zău se apropie de el cu zidirea pământului, desfășura cite puțin ată după ghem; așa că toțmai la urmă, cînd D-zău a văzut că pământu este mai mare decit ceriu, a priceput că ariciu i-a stricat țancu”. Scena prinde mai departe să se anime: „Atunci ariciu a fugit și s-a pitulat în țarbă. D-zău după ce s-a gîndit și răzgîndit (...) a trimes albina ca să caute pe arici și să-l întrebe. Albina gă-sind pe arici, l-a întreat, dar el a zis că știe și nu vrea să spună. Albina, și ea șireată, s-a prefăcut că pleacă. Ea însă, depărtîndu-se puțin, s-a ascuns într-o floare...” Reținîndu-și biziitul, albina l-a auzit hodogănînd

Pământul. Dar pământul e prea mic și e vărsat prea larg, și cele două spirite sînt silile să-l comprime, dînd naștere la munți. (P. W. Schmidt, *Grundrissen einer Vergleichung der Religion und Mythologie der austronesischen Völker*, Wien, 1910, p. 7, apud. M. E. op. cit., pag. 121. Mircea Eliade observă că ultimul detaliu reaminteste în chip izbitor citeva din variantele balcanice ale motivului. Una dintre acestea am citat-o mai sus.

¹¹⁾ I. Otseu, op. cit., pag. 52-53

pe arici, într-un fel de surdină : „Hei ! nu să pricepe D-Zău atîta lucru ! Să ia pămîntu în mîini de margini, să-l strîngă...” Aflînd secretul, Albina zboară din floare în floare, în schimb ariciul pricepe c-a fost spionat și o blestemă : „Ei!... ! Aici ai fost, hoțo ! mînca-ț-ar ce nu să mînîncă ci'n te-a trimes”. — „Și de atunci, încheie naratorul, albina face miere în loc de altceva...”¹¹⁾.

Cîntul Dumnezeu — arici — albină cunoaște numeroase variante și pune în lumină încă o nouă tate : imperfecțiunea creației ponnind chiar de la nivelul Creatorului. Acesta nu reușește să facă totul nici singur, nici perfect. Dintru început, acesta e silit să recurgă la ajutoare ca să-și amelioreze opera. În unele legende, Dumnezeu e ajutat la facerea lumii de broască sau rață (în plonjonul cosmic) sau de năpîrcă (în fabricarea văilor și dealurilor), în genere de ființe inocente.

Urmărind în continuare ideea „disculpării divinului” în mitologia noastră, vom sublinia că Dumnezeu e disculpat — și nu acuzat ! — pentru toate asimetriile cu puțință, acestea fiind de obicei opera diavolului. Dracul apare la timp pentru ca astfel să se explice nesimetricul, accidentalul, imperfecțiunea. Acesta bate „cuie în brazi ca să aibă noduri”, „face spini la trandafiri ca aceștia să înțepe” ; în unele legende cosmogonice el este acela care face dealuri și munți, fiindcă inițial pămîntul era absolut plan, o cîmpie perfectă. Cum în unele legende despre facere Dumnezeu lucrează, inițial, de unul singur, vom spune că se

atestă și un pre-dualism în folclorul cosmogonic românesc. Dar să-l observăm pe Dumnezeu lucrînd împreună cu Diavolul, și să pornim, în acest caz, de la nașterea însăși a celor două principii.

Într-o legendă bucovineană se spune : „Dintru-ntăi și-ntăi era numai apă și-ntuneric. Pe apă plutea o grămăjoară de spumă, iar în spuma ceea era un vierme și un fluturare. Flutururile a lepădat aripile și s-a făcut om... Da din vierme s-a făcut altă dihanie... Dracu...”¹²⁾. Sint cei doi, Dumnezeu și Dracu, văzuți în nucce. Cei doi iau act unul de celălalt și se prezintă, într-un mod cît se poate de comic : — Cum te cheamă pe tine ? zice Dumnezeu Diavolului. — *Nifärtache* mă cheamă, răspunse Dracul, — Dar pe tine ? — Pe mine mă cheamă *Firtache*¹³⁾. *Firtate* și *Nefirtate* fac o perfectă pereche, sint gemeni ; Dracul fiind Fratele adică Firtatele lui Dumnezeu, dar cu semnul minus, despărțit doar printr-o particulă — ne — care, în limba română nu propune o negație radicală, ci mai curînd o complementaritate¹⁴⁾. Ideea de complementaritate se va lămuri de altfel mai departe, în însuși procesul de facere a lumii, în care ce doi se află implicați solidar.

Oprindu-ne, astfel, la ideea plonjonului cosmic,¹⁵⁾ comună întreg spațiului sud-est european, dracul e cel care aduce mil sau nisip din fundul oceanului primar, pentru că dumnezeu

¹¹⁾ E. N. Voronca, op. cit., p. 22.

¹²⁾ Tudor Pamfile, *Povestea lumii de demult, după credințele poporului român*, București, 1913, p. 11. La E. N. Voronca, op. cit., p. 5.

¹³⁾ Constantin Noica, *Rostirea românească*, distincție între ba și nu, pp. 202—206.

¹⁴⁾ Mircea Eliade, *De Zalmoxis, Le plongeon cosmique*, pp. 81—83, cu întreaga bibliografie a problemei

¹¹⁾ Hașdeu, *Etymologicum magnum romaniæ*, Ed. „Minerva”, Buc., 1070, pp. 192—193.

să fabrice pământul. Dracul se scufundă de două ori și abia a treia oară, citind numele domnului, reușește să aducă „sămînță de pământ” sub unghii, „sămînța” din care Dumnezeu crește pământul, cît să aibă cei doi pe ce se sprijini : „Amu avem pământ pe ce ne culca la noapte”, zice domnul. Domnul se culcă — întotdeauna e foarte somnoros — iar dracul vrea să-l înecese, ca să rămînă singur stăpîn. Nu reușește, fiindcă pământul crește la infinit, printr-un efect magic. „Într-adevăr, pe cînd Dumnezeu dormea, Dracul începu să-l împingă spre apă, dar cu cît el împingea, cu atît pământul creștea în acea parte. Văzînd că pământul se lățește mereu, începu Dracul să-l împingă îndărăt, dar și aici pământul creștea... pînă ajunse așa de mare, cum îl vedem și noi astăzi”¹⁶). Într-o altă versiune, care explică felul cum s-au făcut munții și dealurile, dracul, după ce e trimis să aducă „sămînță de pământ” din fundul mării, ascunde în gură o fărîmă, ca să-l înșele pe Dumnezeu. Acesta nu-și dă seama, e inocent, dar poruncind pământului să crească, iată că se umflă și fărîma ascunsă în gura dracului, care e silit s-o scuipe, împroșcînd pretutindeni munți și dealuri. Jocul între cei doi nu e corect, după cum se vede, iar aceasta se pedepsește. Traducînd etic legenda, tratînd-o drept fabulă a disculpării, înșelăciunea dracului devine vizibilă de la mari distanțe, capătă forme megalitice.

Cititorii se vor întreba : de ce insistența noastră de a reconstitui această narațiune pe motive cosmice, cu migala cu care se reconstituie, de

obicei, subiectul unui poem de Eminescu rămas în ciornă, sau textul unui roman de Sadoveanu, rămas neterminat. Precizăm încă o dată, pentru a nu lăsa dubii : este vorba de primul roman cosmogonic în literatura română, primul pînă la Eminescu, fundamental chiar după acesta, în cadrele acestui roman cosmogonic va evolua întreaga literatură română, chiar cînd se va separa de viziunea naivă, chiar cînd va fructifica decorativ această viziune sau cînd o va reconvenți teoretic în doctrină — atît de eterogenă ! — a sepcificului. Să ne întoarcem însă la narațiunea și teoria inițială.

INTIMITATE DIVERSIFICATĂ

Dar intimitatea pământ-cer dăinuie, deși s-a produs separarea. Însistăm asupra acestui punct, fiindcă disjuncția care s-a produs nu e tragică, nu conduce umanitatea la sfîșiere. Deși „depărtat”, cerul rămîne accesibil, intimitatea va continua, însușindu-și elemente noi. Am notat mai sus că soarele și luna se prezintă, în unele legende, ca ființe terestre, sub chipul a doi înțelepți, care umblă printre oameni ca Diogene cu opaițul în mînă, purtînd lumină și luminînd lumea. Terestrul este, deci, în viziunea populară, compatibil cu înțelepciunea, de vreme ce astrele au chip de om, de vreme ce astrele n-aveau cîndva o altă casă decît pământul. Tot la Elena Niculiță Voronca întîlnim cîteva legende în care astrul zilei este înfățișat a fi fost cîndva, inițial, un om, un tînăr frumos și cuminte. Pentru serviciile făcute Ziditorului, acesta îl preface în soare. Soarele stă deci pe locul lui Făt-Frumos, iar indicația despre această me-

¹⁶) Vezi o subtilă analiză a opoziției curat-necurat, sub forma de firtate-nefirtate, la Constantin Noica, *Rostrea filozofică românească*, Discurs despre Nefirtate, Ed. Științifică, Buc., 1970, p. 212—215.

țamorfază, om-soare, trebuie reținută. Mai târziu vom avea prilejul să observăm metamorfoza inversă : Soarele Făt-Frumos, *astru-om*.

În toate cazurile se atribuie un raport de compatibilitate între astru și om, înțelepciune (cumințenie, sfințenie) și om, lumină și om, raport ce se exprimă — fie prin existența unor oameni care sînt aștri, fie prin transformarea omului în astru, soare sau luceafăr, deci prin identificarea construcției om-astru ca stare naturală. Pentru a nu lăsa loc unor confuzii, trebuie să subliniem din nou distincția care se operează în conștiința populară : spațiul acestor transformări e precis determinat — nu orice oameni sînt aștri, ci numai niște tineri frumoși, cu mințe, care aduc servicii Domnului. Și încă o deducție, sprijinită pe aceeași materie : starea de sfințenie e obositoare, ca și prea multa lumină de la început. Oamenii-aștri stau printre ceilalți oameni ca un reper stînjentor, evidențiindu-și — prin însăși actul prezenței — situația lor de excepție. Compatibilitatea inițială duce, pînă la urmă, la o incompatibilitate, care se și exprimă. Oamenii se plîng de întimitatea cu astrele care le scot ochii cu lumina, care îi ard prea tare, ei se roagă Domnului să le facă cer de umbrat. Cei doi sfinți-aștri, luna și soarele, sînt deci ridicăți la cer. La fel, tinărului cel frumos, transformat în soare pentru slujbele aduse Domnului, este smuls dintre oameni și strămutat pe cer. Raportul de incompatibilitate duce, fatal, la separarea celor două case ale existenței, *casa umanului și casa supraumanului, pămîntul și cerul, profanul și sacrul*.

Era tocmai clipa cînd trebuie să revenim din nou la personajul vinovat de maculare, despre care am pomenit

și mai înainte, *Necuratul*, deci *necuratul*, personaj sau principiu care va interveni mereu, pentru echilibrul dialectic al lumii ! Am văzut că primul act al conlucrării între Curat și Necurat s-a desfășurat chiar din clipa fabricării uscatului, cînd dumnezeu a poruncit dracului să-i aducă din fundul mării „sămînță de pămînt”. Devălmașia continuă și în episoadele următoare, cei doi fac lumea împreună și o împart ca ibuni frați. Folosind în câteva rînduri noțiunile de *devălmaș*, *devălmașie* luăm act de faptul că această producție folclorică e opera satului arhaic patriarhal (în care se păstrează rudimente gentilice), a comunității devălmașe, așa cum este definită aceasta de cercetarea sociologică. Este limpede că folclorul, mai ales cel cosmogonic, transpune asemenea realități¹⁷⁾. Să ilustrăm, pe firul demonstrației noastre, noul episod al creației în care cei doi sînt implicați : „Făcînd Dumnezeu și Diavolul de toate și împărțindu-le, ajunge și la podoa-bele cerului”. Cu stele iese sfadă, Dracul nu le poate număra, Dumnezeu le acoperă cu cîte un nor și acestea „au rămas nenumărate”. Cu luna și soarele, „iar minie și sfadă” : „— Dacă crezi că te înșel, alege-ți tu singur pe care vrei, — i-o zis Dumnezeu. — Eu îmi iau soarele, — zise Diavolul. — Fie și așa — zise Dumnezeu ; a mea va fi dar luna și cu ea voi rîndui, iar tu cu soarele vei avea de lucru”. Chiar așa se și întîmplă, fiindcă, după cum am văzut, Curatul este incompatibil cu Necuratul. Scenele sînt de toată comicăria, folosind registrul bufon, iar diavolul e privit cu simpatie, e un fel

¹⁷⁾ Vezi chestiunea comunității devălmașe în *Istoria României*, inclusiv referiri etnografice la H. H. Stahl, *Contribuții la studiul satelor devălmașe românești*. I. Ed. Acad. R.S.R., Buc., 1958.

de copil năstrușnic, în pielea goală, care se joacă *de-a tripta* cu elemente cosmice : „Soarele tare îl frigea pe Diavol” ; acesta, ca să se apere : „a alergat să se ascundă în mare, dar Dumnezeu a luat apa. Se ascundea în nisip, dar tot îl frigea”. Până la urmă, Necuratul își fabrică aripi, „făcînd cu ele vînt peste toată lumea”. De minie că soarele îl arde oriunde îl găsește „dracul tună și fulgeră”, „pune nourii împotriva lui ca să-l apere”, iar „ca să se răcorească”, „aduce cu-n ciur apă din mare și toarnă peste dînsul”, face deci ploaia ¹⁹⁾.

Dracul face deci de toate, ca și Domnul, ba, mai mult chiar, lui îi aparține inițiativa. Cooperarea celor doi e dialogică și capătă expresii de toată frumusețea : „Doamne, întrebă Dracul într-o legendă despre facerea semănăturilor, oare ce-am face să dăm mîncare la oameni ?” Sau în alta, despre flori și albine : „Ce să facem, Doamne, a zis dracul, să fie frumos pe lume ?” Sau în alta, despre lună „Hai, Doamne, zice dracul, ș-am face să vadă oamenii și noaptea” ¹⁹⁾. Domnul răspunde la toate aceste îndemnuri, cu replici pereche : „Hai, ș-om face”, „Hai, ș-om lucra împreună”, „Hai și le-om împărți împreună”, „Dată (sau date) să-ți fie” etc.

Cele două laturi ale facerii, reprezentate de cele două figuri polare, sînt atît de condiționate reciproc încît una nu poate izbîndi sau desăvirși nimic, fără cealaltă : Dracul face ca răul, Dumnezeu îl face să meargă ; dracul face moara, Dumnezeu adaugă orificiul pe unde să curgă făina ; dracul face o ciubotă pentru amîndouă picioarele, Dumnezeu face două,

pentru fiecare picior cite una ; dracul face șoarecele, Dumnezeu face mița etc. „El (Dracul) pe toate le făcea, pune concluzia o legendă, numai că nu știa să le încheie” ²⁰⁾. Tensiunea între cele două figuri va dura pînă la sfîrșitul lumii, în spectacolul necontenit al creației, victoria urmînd a se decide, după cum spune o altă legendă, în chipul următor : „Să vor prinde de curcubeu drept la mijlocul lumii, diavolul cu toți dracii lui și cu sufletele cele păcătoase de o parte, și Dumnezeu cu toți ingerii săi și cu sufletele cele bune de alta”, Curcubeul fiind „sfoara anume făcută de la începutul lumii prin mijlocul cerului, ca să fie o dată hotar” ²¹⁾.

Vom trage încheierea, indiferent cînd se organizează dualitatea pur-impur, inițial — în primele acte ale creației sau mai tîrziu, ca în celelalte cazuri — că ne-curatul e necesar, viața e necesară și e fatal impură, iar aceasta e bine.

Cu aceasta am ajuns la chestiunea dualismului în cosmogonia românească, un dualism de sursă bogomilico-iranică, după ipoteza avansată întîia oară de B.P. Hașdeu, reluată și examinată în lumina cercetărilor lui Oskar Dăhnhardt, de N. Cartoian ²²⁾. Ar fi vorba, deci, despre o „teorie” împrumutată. Aceasta ar pune problema originalității de viziune în folclorul nostru sau, privind mai larg la crurile, problema universalității unui mit. Ultimele cercetări au făcut să cadă teza sursei bogomilice în dualismul nostru folcloric și să apară la lumină exact aspectul care ne interesează : sincronismul în elaborarea

¹⁹⁾ E. N. Voronea, op. cit., pp. 25-27

²⁰⁾ F. N. Voronea, op. cit., p. 10

²¹⁾ N. Cartoian, *Cărțile populare în literatura românească*, vol. I Buc. 1929.

¹⁹⁾ E. N. Voronea, op. cit., pag. 147 ;
la T. Pamfile, op. cit., pag. 14.

¹⁹⁾ E. N. Voronea op. cit., p. 115.

unei viziuni. În „Le Diable et le bon Dieu”, Mircea Eliade reface cadrul planetar al viziunii dualiste la care participă, cu drepturi create egale, și dualismul folcloric românesc*.

Este deci un mit universalizat la dimensiuni cvasiplanetare. Aceasta situează gândirea noastră cosmogonică într-un raport de desăvârșit sincronism cu alte cosmogonii apropiate ca vîrstă. Dar ce vîrstă se poate oare atribui acestei viziuni? Știut fiind că în Europa occidentală au dispărut cosmogoniile nebiblice,²³ că acest Dumne-

*) Iată, rezumate la noi, concluziile pe care ilustrul istoric al religiilor le extrage în studiul citat: a) mitul în forma lui sud-est europeană nu se găsește atestat în nici un text bogomilic; b) variante ale mitului au fost înregistrate în Ucraina, Rusia, Polonia, Țările Baltice, unde credințele bogomilice n-au pătruns niciodată; c) cea mai densă circulație a mitului e atestată la populațiile turco-mongole din Asia centrală și septentrională; d) mitul e prezent în cosmogoniile nord-americe, la indienii Algonkini, Athapascani și Irogieni, pînă la populațiile Wintun, Maidu, Mintok, etc., din California; e) sărind din nou peste Pacific, de astă dată pe la sud, vom reîntîlni mitul chiar și la populațiile din Indonezia, Micronezia și Melanesia, care îl cultivă în forme originale; f) revenind în aria marilor culturi, se documentează existența mitului la prearieni din India, de unde se valorifică mai departe, prin directă filiație, în cultura vedică; g) în sfîrșit, ca să revenim la punctul de plecare al ipotezei, Iranul, cea mai curioasă situație o prezintă mitul tocmai aici: doar două sau trei motive se pot ferm atașa tradițiilor iraniene „zurvaniste” și „manicheiste”, ceea ce aruncă o lumină nouă asupra întregii probleme. „Într-adevăr, conchide Mircea Eliade, al cărui studiu l-am rezumat excesiv, influențele iraniene au contribuit ca mitul nostru să capete aspectul său actual. Dar este de asemenea probabil că, peste toate, aceste influențe n-au făcut decît să accentueze și să lărgescă, în sens dualist, o concepție religioasă existentă, în care antagonismul și tensiunea între figuri polare joacă un rol esențial” (Mircea Eliade, *De Zalmoxis* pag. 114. Întreaga bibliografie a problemei, care cuprinde câteva sute de titluri grupate în 151 de note se află în subsolul aceluiași studiu „Le Diable et le bon Dieu”).

²³) Paul Sébillot, *Folklore de France*, vol. I. 1905, p. 182, apud. M. E. op. cit., 128.

zeu al folclorului nostru vechi n-are tangențe cu Dumnezeu Atotfăcător al Vechiului Testament, nici cu zeii suverani ai mitologiei mediteraniene eline,²⁴ trebuie să plasăm întreagă această construcție — cu oricâte ameliorări i s-ar fi adus în timp — într-o lume arhaică, chiar dacă acest mit a fost „de nenumărate ori reinventat”, după cum presupune exegetul: „Arhaicitatea mitului sub forma sa pre-dualistă ne invită să-l considerăm ca făcînd deja parte din patrimoniul religios al populațiilor protoistorice ale Europei de sud-est”. Conservarea pe o durată atît de lungă nu presupune totuși o involuție? Altfel spus, ce șuvoaie istorice au resuscitat și au păstrat toată această cosmogonie? Un element ține de evidență și Mircea Eliade îl notează: „Faptul că, reinterpretat și revalorizat continuu, acest mit arhaic a fost conservat de popoarele acestei regiuni probează că el a răspuns unei necesități profunde a sufletului popular”. În continuare exegetul extrage ceea ce îi apare a fi simburile dramatic sau, dacă vrei, tragic al condiției umane, care resuscită mereu mitul: „Pe de-o parte, el (mitul) dădea socoteală despre imperfecțiunea Creației și despre existența răului în lume; pe de alta, el revela unele aspecte ale lui Dumnezeu pe care creștinismul le nega explicit, dar care bruscaseră deja imaginația religioasă a omului arhaic și care, ca rezultat, n-aveau să înceteze niciodată să nască întrebări și speculații.”²⁵

Reținînd ideea tragică cuprinsă în structura sistemului — imperfecțiunea Creației (asimetria „cumu-l tinse nu-

²⁴) Mircea Eliade, op. cit., p. 90.

²⁵) Mircea Eliade, op. cit., pag. 128—129.

cuprinse"), un Dumnezeu obosit (care stă întors cu spatele la noi"), care își abandonează altcuiva opera, conlucărând de la început cu răul — pe noi ne captivează ingeniozitatea construcției, caracterul ei cuprinzător și flexibil, de sistem deschis. După cum vom avea prilejul să discutăm mai târziu, această construcție are facultatea de a îmbrățișa realul, desigur în chip metaforic, sub cele mai variu aspecte ale sale, fără nici o prejudecată. Ea, această construcție, admite contradicția, iar prin aceasta dinamica neîntreruptă a surprizelor care ține în stare de incertitudine sistemul. Universul nu e dat, nu e încheiat, elementele cosmice (pământ, apă, cer) nu se îmbină conform proiectelor inițiale, se ivesc asimetrii. Creatorul apare excedat de multitudinea solicitărilor fără soluție, lăsând pînă la urmă opera neisprăvită într-o suavă imperfecțiune. Tudor Argezi, peste secole, va fi primul care va realiza, din afara orizontului magic, imaginea unui Dumnezeu inocent („El atît știe să facă/ia o leacă pune-o leacă..."). Același Dumnezeu lasă creația în seama factorului contrar. În schimb cel care o preia, diavolul adică, e întreprinzător, tenace, plin de fantezie, manifestă o acută voință de dominație, e masculin. Curios pentru postura divină, așa cum o vom cunoaște ulterior din alte mitologii, Dumnezeu e înzestrat la noi cu atributele femeinului, el *crează prin colaborare*. Oricum, dualitatea nu e o probă de autonomie, sau, dacă vrem să reținem un adevăr timpuriu formulat, unitatea e contradictorie.

În al doilea rînd, opoziția între cele două figuri curat-necurat, mai exact spus complementaritatea, oferă omului nenumărate șanse. El se așează

în raporturi intime cu cei doi și cu cosmosul, el participă la spectacolul prelungit al creației, după cum am observat, el speculează în favoarea sa diversificarea lumii, care va continua la infinit. Cel mai important aspect dintre toate, această structură duală a lumii pogoară pînă în intimitatea ființei umane, legîndu-l pe om, ca parte, cu întregul. El, omul, este la rîndul său creat prin jocul celor două forțe, a perfecțiunii și imperfecțiunii, a Curatului și Necuratului, el este la rîndu-i perfect și imperfect, curat și necurat, de fapt ambele deodată, în una și aceeași ființă, succesiv atinsă de Fîrtate și Nefîrtate. Iată și legenda, din nou nebiblică, cu care s-ar cuveni să încheiem : „Pe om dracul l-a făcut din lut și a început a vorbi la dînsul ; dar lutul nu-i răspunde". Trece Dumnezeu, vede simulacrul de pămînt moale, îl cere : „Dă-mi-l mie !" „Dat să-ți fie !" Domnul suflă peste lut, „lutul vorbește", adică devine om, dracul îl scuipe de ciudă, maculîndu-l : „Ptiu ! și l-a stupit tot". E rîndul Domnului să-și salveze și această operă, ivită prin colaborare. Cum ? Întorcîndu-l pe om pe dos, ca pe o mînușă : „Dumnezeu l-a înturnat pe om cu ceea ce era afară înlăuntru și pe dinafară l-a făcut așa cum e acum"²⁶. În versiunea biblică (Face-rea 1-2, 26) Diavolul n-are nici un amestec în crearea omului : „Și a zis Dumnezeu : „Să facem om după chipul și asemănarea noastră"... În versiunea românească lucrul se petrece exact invers, unicitatea ființei umane fiind rezultatul colaborării celor doi. Necuratul este lăuntric și invizibil, curatul este exterior și vizibil, omul însuși apare ca solidar cu cele două

²⁶⁾ E. V. Voronca, op. cit., pag. 9.

principii polare, fiind chiar expresia lor vie. Cum i s-ar refuza oare tocmai lui, omului, intimitatea cu această lume vie ?

Șirul neîntrerupt al opozițiilor în care omul e implicat, care începe de fapt cu sine, face ca lumea să nu se înstrăineze de om, oricât rău s-ar cuprinde în ea, lăsându-i acestuia latitudinea să colaboreze cu binele sau cu răul, după circumstanțe, pentru ca existența, viața să dăinuie în etern. Fiindcă intimitatea nu e spulberată prin despărțirea pământ-cer, de la care am pornit, nici diversificarea nu e oprită în loc. Acestea sînt duse mai departe, de la sine pînă la astral

unde apare o nouă lume, *Lumea cea-laltă*, identică în fond cu aceasta de jos. Dar nu acest decalc al lumii sau al celeilalte lumi, după lumea terestră, ne interesează, ci altceva, faptul că aceste lumi despărțite nu-și pierd unitatea, caracterul de *lume globală*. Mai mult, vom observa în continuarea studiului nostru, faptul că lumea terestră va comunica cu lumea astrală într-un chip nou, inedit, încercînd prin demersuri reciproce să anuleze despărțirea, măcar s-o concilieze, iar forma simbolică a acestui demers este tentația nunții, nunta fiind văzută ca o posibilă conciliere.



Mască fixată pe lemnăria gardului (Țara Vrancei)

șt.- aug. doinaș

ÎNSEMNĂRI ASUPRA „BESTIARULUI” BLAGIAN

Alături de forme de relief, flori și figuri geometrice, pe blazoanele unor mari poeți apar din cînd în cînd siluete de animale și păsări. Ciocirlia lui Ronsard, albatrosul lui Coleridge, lupul lui Alfred de Vigny, pelicanul lui Musset, pisicile lui Baudelaire, boui lui Carducci, măgarii lui Francis James, lebăda lui Mallarmé, privighetărea lui Keats, pupăza și țiparul lui Montale, berbecule și taurul lui Benn, albina lui Valéry, păsările lui Saint-John Perse — iată tot atîtea totemuri sub care triburile de cuvinte ritmate, întoarse la izvoarele Verbului eficient, străbat veacurile. Atunci cînd nu se substituie Destinului pentru a profera marile adevăruri ale existenței, precum corbul lui Poe, animalul sau pasărea indică, prin natură sau comportament, condiția Poetului însuși: înainte de a avea o funcție heraldică, viețuitoarea preferată îndeplinește un rol simbolic.

Nici o zoolaterie nu însoțește această regresivitate pe scara biologică. Identificîndu-și rosturile spirituale cu comportamentul elementar și obscur al animalului, Poetul vrea să sublinieze, în primul rînd, apropierea sa de Natură, să marcheze angajarea

totală a ființei sale în actul poetic. Symbolism, totuși, ciudat, dacă ne gîndim la prăpastia care-l separă pe Poet, ființă hărăzită să innobileze graiul speciei sale, de celelalte viețuitoare !... Oare această autocomparare a omului cu diverse ființe inferioare lui nu sugerează o îndoială neliniștitoare: noblețea Poetului stă în *expresie*, ori în *simțire*? Ciocirlie, albatros sau pelican, Poetul pare a se diferenția de semenii săi îndeosebi prin modul în care reacționează în sinul propriului său univers, prin inserția existențială a ființei sale, — și nu este greu să recunoaștem în această concepție asupra destinului său o moștenire romantică. El nu poate să „cînte”, să glorifice, să „zboare” sau să se dănuiască umanității, fără să fi recucerit lăuntric un fel de stare de grație, un har la care lumea animală pare să participe deopotrivă, dacă nu într-un mod mai firesc decît el. Instinctul infailibil care conduce fără să vadă, intuiția fulgerătoare care pătrunde în miezul lucrurilor, candoarea și perseverența, bucuria de a trăi și expresia ei delirantă, înălțarea în sferele cele mai înalte sau întoarcerea spre izvoare, exorci-

zarea în cîntec a suferinței, participarea organică și plenitudinară la ritmurile cosmice, — iată ce revendică pentru sine Poetul, atunci cînd se asemuie păsărilor și animalelor.

În perspectiva unei poetici a statuarului, în care Frumusețea „hait les mouvements qui déplacent les lignes”, Baudelaire — elogiînd imobilitatea înțeleaptă a bufnițelor — deplînge condiția omului care

*ivre d'une ombre qui passe
Porte toujours le châtiment
D'avoir voulu changer de place.*

2

La prima vedere, s-ar părea că e dificil de admis un „bestiar” al lui Lucian Blaga. Poetul „Poemelor luminii” nu pare a manifesta nici o preferință specială pentru anumite zone ale zoologicului: interesul său poetic, ghidat de ceva ce Ovidiu Cotruș numea „sensibilitatea runică”, se îndreaptă fără părtinire spre toate creaturile și lucrurile acestei lumi.

*In chip de rune, de veacuri uitate,
poart-o semnătură făpturile toate.*

*Stane de piatră, jivine, cucută
poart-o semnătură cu cheie pierdută.*

(„Rune”)

Depozitare ale aceleiași „taine” insondabile, ființele și lucrurile — acestea din urmă „atotștiutoare”, la rîndul lor, și „purătoare de tîlcuri” — formează substanța unică, absolut omogenă a realului. În această stofă nediferențiată a lumii, în care orice accent ontologic s-a pierdut, — ce anume ar putea să determine manifestarea unor preferințe de ordin poe-

tic sau filozofic pentru cutare nivel biologic sau specie de viețuitoare?

Există, totuși, un „bestiar” blagian care ține de însuși „universul” — rural și montan — și se circumscrie odată cu modalitățile specifice — magică și mitică — ale sensibilității care-l guvernează. Realitate de tip spiritual, satul românesc prezent în poezia lui Blaga este o „zariște” metafizică, după expresia însăși a poetului: trăim fără vîrstă, cuiabar de veșnicie, în care magicul și miticul coexistă, în care aburul legendei și ritualurile diverselor eresuri populare conferă lucrurilor și ființelor o aură aparte. De aceea, dacă lăsăm la o parte apariția insolită a lebedei din faimosul vers „Lucian Blaga e mut ca o lebedă”, „bestiarul” său se arată a fi perfect mărginit de granițele universului rural și muntenesc, constituit din faună domestică, sau domesticită, a unor țărănești „curți ale dorului”: taurul și mînzul, cerbul și ursul, puilul de cuc, pasărea din dumberavă, corbul și ciocîrlia, orătăriile și peștii. Aceștia li se alătură, la un nivel inferior, greerii, roiul de albine și fluturele.

3

Un adevărat „bestiar” nu se poate împiedica de a fi o rezervație ideală în geografia fantasticului. Tradiția poetică, și îndeosebi plastică a genului ne prezintă o faună fabuloasă: taurul înaripat, grifonul, sfînxul, combinații de lei și vulturi, zmei și sirene, gorgone, centauri, satiri etc., etc. Toate aceste plăsmuiri zoomorfe, utilizate ca simple însemne heraldice sau acționînd ca totemuri magice, beneficiază de o pronunțată valoare simbolică: anatomii monstruoase, hibride, teratologice surprînd — se

păre — cu mai multă pregnanță dialectică și antinomiile realului și configurează mai elocvent energiile contradictorii, uneori de-a dreptul demonice, ale Naturii și Spiritului. Din „corteciul lui Orfeu”, așa cum îl înfățișează „bestiarul” lui Apollinaire — cea mai apropiată de noi galerie poetică animalieră — lipsesc, e drept, asemenea monștri; dar catrenele poetului francez nu sînt decît mici epigrame, cu poantă morală, vizînd de cele mai multe ori propria sa operă.

În toată poezia lui Blaga apare un singur animal fabulos: unicornul, în limbaj cronicăresc — înorogul. Faptul pare ciudat, dacă ne gîndim că în „zarîștea” satului blagian, impregnată de eresuri și comunicînd osmotic cu lumea basmelor populare, era loc suficient pentru plămuziri zoomorfe imaginare, dacă nu provenind din mitologii străine, cel puțin aparținînd folclorului autohton. Explicația e simplă. În universul poetic blagian nu începe o distincție netă între real și imaginar: fabulosul, prin acte de ordin magic și mitic, este continuu prezent în urzeala însăși a realității cotidiene. Adevărată „morfologie a miracolului”, poezia lui potentează pînă la evidență „misterul” fiecărui lucru, „sporește taina lumii”, făcînd din orice „eveniment” al vieții, din orice ipostază a Naturii o „minune”, un act revelator de tîlcuri adînci; iubirea, somnul, germinația, visul, tăcerea — toate se încarcă de emoția peste fire, și totuși nespuse de firească, a unui contact cu forțele adînci ale Firii. Pentru Blaga, zeei nu coboară pe pămînt antropo- sau zoomorfizați: ei sînt prezenți tot timpul „în ipostază de boabe” („Mirabila sămînță”) și împlinesc marile

ritmuri ale universului. Într-un tărim unde mistreții deschid cu ritul izvoarele, unde fetele își freacă sîni de lună, unde cîntă cocoși apocaliptici, unde Sfîntul Gheorghe reprezentat se face balaur pentru a putea să învingă balaurul, miraculosul nu mai e un plan superior care, din cînd în cînd, se revansă în real, ci constituie una din fibrele esențiale ale realității. Ursul „cu crin” și cerbul „cu stea în frunte” sînt la fel de fabuloase ca orice apariție teratologică dintr-un „bestiar” plastic medieval.

În sensul acesta, poezia „Unicornul și oceanul” este cît se poate de explicită. Puse pe neașteptate față-n față, cele două ordine ale existenței — fabulosul (unicornul) și naturalul (oceanul) — se înfruntă cu puteri egale și cu aceeași uimire și spaimă: ontologic vorbind, nimic nu le diferențiază, căci amîndouă sînt la fel de reale, amîndouă conțin în mod esențial aceeași „taină”, și fiecare se „sfieste” în fața tainei celuilalt. Purtînd aceeași semnătură „cu cheie pierdută”, organicul și anorganicul, animalul, vegetalul și mineralul nu constituie aici nivele diferite, registre separate de existență, ci un singur plan în care asistăm mereu la epifania generalului în particular. Ceea ce înseamnă că nici unul dintre ele nu poate deveni simbol pentru vreunul din celălalte: toate sînt, deopotrivă, *ipostaze* ale aceleiași realități încărcate de „mister”.

4

Cît de inextricabil omogenă și spiritualizată e viziunea blagiană despre univers ne-o dovedește faptul că animalele și păsările sale săvîrșesc acte și rituri *magice*, eficiente în planul uman, și că aceste acte sînt deriva-

tele unui creștinism elementar și festiv.

Ursul, căruia „o față i-a pus ieri în brațe un crin” (gest de Florii animaliere), cutreieră „o mie de sate” (număr su rezonanță mistică) pentru a vindeca „pe bolnavii de oase”: i se întinde prescură, i se stropește drumul cu vin (gest eucharistic), iar el îi „calcă de rău”. Eficiența e imediată: „Spre seară boala iese din casă, din gând și din vine”. Descrierea plastică a fiarei binefăcătoare tinde s-o antropomorfizeze, să-i configureze un portret moral:

*Cu miinile – în stînga și dreapta
– pare că veșnic
și-ar împărți pădurile ce le are
în țara de sus.*

(„Ursul cu crin”)

Și taurul participă la o tipologie christică, datorită poziției centrale și hieratice pe care o ocupă în acest univers: el stă „în mijlocul dimineții”, „în puterea zorilor”, „nemișcat”, „înălțat și frumos”; printre coarnele lui „soarele vine în sat”. O funcție mintuitoare, și mai acuzată, deține ciocirlia, „Hristosul păsăresc” care

*în fiecare zi
se-nalță odată
biruitor fără țier,
din holdă la cer,
și descîntă păcatele
peste toate satele.*

(„Ciocirlia”)

Ceea ce în „Moartea lui Pan” din „Pașii profetului” era doar o observație nu lipsită de oarecare maliție („Păianjenul s-a-ncreștinat”) devine, în volumele ulterioare, o afirmație esențială pentru universul poetic al lui Blaga: vietuitoarele participă

eufonic la marea „taină” a existenței supunându-se, cu un fel de cucernicie omenească, ritualelor care le asigură participarea la „tainele” creștine. Oare nu este trimis înorogul, ca olăcar nupțial, la „casa Frumoasei” ca s-o pețească pentru poet? („Indemn de poveste”).

Prin intermediul citorva exemplare din „bestiarul” său rural, liturgicul creștin își divulgă, la Blaga, caracterul magic și mitic inițial; în felul acesta, religiosul se subțiază: actul cultic se ipostaziază, teroarea existențială în fața divinului devine un simplu extaz al vitalului; Isus este taur și ciocirle, adică forță elementară și candoare.

5

Actul magic predilect în poezia lui Blaga este *vestirea*. În dialectica atât de pronunțată a Cuvintului și Tăcerii, care-i direcționează întreaga lirică, vestea indică o ruptură esențială în ordinea lucrurilor. Spre deosebire de Verbul divin care, numind, afirmă *existența* lumii, verbul poetului, vestind, afirmă *posibilitatea* miracolului cotidian.

Pentru cei ce n-au uitat (și aceștia nu sînt, în general, oamenii, care s-au desprins de sinul Naturii materne), o pasăre „întrupată din funingini”, „pe cîmpul alb”, „scrie” „o veste cerească” nenumită inițind:

*Corbul își măsură pasul, scrie-n
zăpadă
un nou testament, sau poate o
veste cerească,
pentru cineva care ar trece prin
țară
și n-a uitat de tot să cetească.*

(„Corbul”)

Act inițiativ, pasul corbului este, în ordinea eficienței spirituale, echivalentul verbului poetului care vestește florii mărului să se bucure de rod, sau loviturilor, repetate de trei ori, pe care inorogul le dă în poarta viitoarei mirese. Ceea ce se vestește astfel este întotdeauna o întâmplare firească — ce poate fi mai firesc decât nașterea unui pui de cuc în pădure? Rostul poetului este de a „spori” taina unor asemenea întâmplări prin amplificarea verbului vestitor: orice naștere fiind un început absolut, orice naștere este un eveniment cosmic, imprevizibil, care solicită atenția, uimirea și participarea ceremonioasă a tuturor :

*Sculați boieri cu rinduitele bresle
cu sfinții, cu mucenicii,
și voi hornari și voi ucenicii,
ridicați-vă slugi adormite în
iesle !*

*Sculați boieri, o veste din codru
v-aduc —
ni s-a născut azi-noapte noul
voievod,
fiul pădurii, puil de cuc !*

(„Veste”)

Suprapuse elementelor tradiționale ale nașterii lui Isus, pășunile montane și păduratice își sporesc rezonanța și tilcurile, vestea oricărei intrări în viață devine colind.

Alteori, cu o veche înțelepciune și resemnare țărănească, Blaga contrapune potențării paroxistice și festive a actelor obișnuite liniștea vătuită cu care se cuvine a fi întâmpinată moartea. Vestitoarea ei este greureșă .

*Greul cel mai greu, mai mare
fi-va capătul de cale.
Să mă-mpace cu sfirșitul
cîntă-n vatră greureșă :*

*Mai ușoară ca viața
e cenușa, e cenușa.*

(„Greureșă”)

6

Acum 30 de ani, în ziarul „Țara” din Sibiu, subliniam într-o cronică la „Nebănuitele trepte” preferința poetului pentru momentele imediat premergătoare miracolului, oprirea infiorată pe un prag incert unde adie puternic iminența unei revelații nenumite, unde palpită subtil latențele lumii. Ca de obicei, stările sufletești care scaldă acest vestibul al întimplării — așteptarea, sfiala, aleanul — sînt trăite deopotrivă de om și celelalte viețuitoare. Chiar lucrurile neînsuflețite, parcă umanizate dintr-o dată, presimt „ceasul curat” ce le a fost cîndva promis : iezerul, de pildă „cată lung” ca un „ochi al luminii”, „spre Nord și spre vîrste / și mulcom spre vîntul cer visînd în plină amiază „rodii de aur / care se coc senine în ger”.

Un fel de alean metafizic bintuie această lume în care o „mare pasăre bolnavă” stă în codru și simte că singurul ei leac ar fi să bea rouă cu „scrum de stea” („Stă în codru fără slavă”), în care mînzul anonim simte „ca o durere la spete”, „la locul unde purced să-i crească aripile” iminența miracolului transfigurază complet obrazul lumii .

*Luna, intrînd pe Iereastră, ală
turi se culcă pe paie.
E noaptea de boală a lumii, cînd
mugurii toți
plesnesc c-un mulcom țipăt
subt zare.*

*Totul e-n așteptare. Totul —
albastră vîpaie.*

(„Mînzul”)

Cerbul în călduri, fugind după
ciută, se pleacă la pîrîu și se stîm-
pără sorbind, din undă, „numai ce-
rul”. Dar fratele său însemnat, „cer-
bul cu stea în frunte”, aduîmecă „nu
apropiatele, / ci depărtatele” :

*Ciulindu-și urechile
prinde străvechile
rotiri, sus, de turbure
îoc și de murmure.*

*Și-aude, subt-naltele,
unele, altele :
erele, sferele.*

(„Cerbul cu stea în frunte”)

Potențată la maximum, pînda săl-
băticiunii depășește caracterul unei
angajări instinctuale, al unui simplu
reflex de apărare, își atinge finali-
tatea practică, pentru a deveni o
atenție superioară îndreptată spre
rosturile și muzica universului.

Generală ezitare a vitalului în fața
„aventurii” care îi se pregătește în
fiecare clipă, cu fiecare act al său,
este descifrată de poet în „șovăirile”
unei seminții de albine înainte de a
roi. Un semn venit de nu se știe
unde, sau poate numai o spaimă
obscură, rețin fiecare creatură și o
fac să se înfioare așteptînd. Într-o
lume în care miracolul nu stă în extra-
ordinar, în tulburarea legilor Firii, ci
în sarcina de „mister” pe care o
poartă firesc orice lucru, orice ființă,
orice întîmplare, — spaima sau emo-
ția turbure a vieții nu e generată
de imprezibil, ci — dimpotrivă — de
faptul că fiecare individ sau grup
omogen de ființe repetă, *pentru sine*,
un rit vital, se supune unui ritm
cosmic. Chiar și orătăriile, „păsări
ce-au fost vreodată călătoare”, bat
fără rost din aripi, toamna :

• • • • •
*parc-ar simții în ele ca un har
ce le-nălță cîndva prin basmul
terțiar.
(„Zboruri uitate”)*

Agent al revelațiilor mereu ami-
nate, „bestiarul” blagian conține tot-
odată o galerie de viețuitoare al căror
rol e să tacă, să ascundă, să nu
dezvăluie „taina”. Premergătoare Cu-
vintului dintii, soră a somnului, matcă
a Increatului, tăcerea este, la Blago,
nu atît un gest firesc, cit o artă :
arta de a asigura, în genuina lui
obscuritate, puritatea și integritatea
misterului. Peștii tac — spune poetul
— povățuîți de un astru mort :

*Suveici de aur,
mici zei de apă
luînd statul lunii
înașă să tacă.*

(„Bazin într-un parc”)

În cutremurata sa înfruntare cu ocea-
nul, unicornul nu scoate nici un
sunset. Adresîndu-se păsării măiestre,
într-o poezie dedicată lui C. Brîncuși,
poetul îi recomandă :

*Înalță-te fără slirșit,
dar să nu ne descoperi nici-
odată ce vezi.
(„Pasărea sfîntă”)*

Refuzul de a se rosti prin cuvînt,
de a numi, implică — așa cum scriam
și altădată — o mistică a Increatului.
„Rostîndu-se pe sine, Cuvîntul dintii
a creat lumea, a obligat-o să fie ;
dar constrîngînd-o să fie în timp și
spațiu el i-a impus un statut al li-
mitării. Altfel spus, Creațiunea e un
degradeu al Increatului : este partea
lui „căzută” sub condiția devenirii
și morții, pe care o implică orice in-
dividuație. (...) Vorbînd, omul dove-
dește că a fost osîndit și că, în ace-

lași timp, osîndește — prin numire — tot ce se află în jurul său. Poetul simte lucrul acesta ca pe un „păcat” care „apasă asupra casei sale” (*Poezie și modă poetică*, „Poetica lui Lucian Blaga”, pp. 12—13). Avantajul metafizic al ființelor necuvîntătoare față de om este acela că — asemenea „păsării sfinte” — pot să asculte „revelații fără cuvinte”, să vadă și să nu divulge. Acesta este tilcul ultim al „bestiarului”: prin prezența lor, prin cîntecul fără cuvinte pe care-l întonează, semințiile zoologicului aduc „un cîntec nou pentru vetre și casă”, un „sunet scump, de zare aleasă”.

8

Într-o primăvară — prin 1943, dacă nu mă înșel — l-am întîlnit pe Lucian Blaga afară din Sibiu, în Dumbravă. Un palpit timpuriu al verii se simțea în văzduh, mugurii plesneau de sevă, prin iarbă fojgăiau gizele, iar pe cărare pasul deranja cupluri extatice de broaște. Eram bucuros, teribil de bucuros, și în acelaș timp copleșit, de invitația pe care mi-a făcut-o de a-l însoți spre Grădina zoologică. Scump la vorbă, poetul făcea trei pași mari înainte de a lăsa să-i scape un cuvînt. Ne-am oprit în fața unei perechi de cerbi. Și acolo, în freamătul nedefinit al priveliștei, care începea să capete consistența materială a unei liniști sonore, am simțit deodată instalîndu-se între noi, și împrejur, o altă liniște și mai mare: o tăcere masivă, ca un bloc albastru și răcoros. Blaga se uita la animale. Nemișcat. Fără să scoată nici un cuvînt. În privirea lui nu era nici curiozitate, nici uimire. Trăsăturile feței, tăiate puternic, păreau de cremene. Dar atitudinea lui, întregă, respira o blîndețe fără margini. Deși eram

dornic și nerăbdător să reiau bruma de discuție ce se înfiripase, l-am simțit atent, concentrat, și m-am ferit să-l tulbur. Bănuiam că se petrece ceva, dar nu izbuteam să pricep. Simțeam doar că e departe de mine, foarte departe: într-un tărîm pe care, poate, aș fi fost în stare să-l ating cu mîna, dar care mi-ar fi rămas oricum străin. Și, timp de o clipă, m-a fulgerat un gînd pe care l-am alungat imediat, cu oroare, ca blasfemator la adresa Maestrului: mi-a trecut prin cap că, așa cum stătea acolo, încremenit, cu privirea impenetrabilă ca și ochii viețuitoarelor pe care le contempla, Blaga nu se gîndea la nimic...

Acum știu că nu greșeam; că am avut, în momentul acela, o intuiție fundamentală a lui Lucian Blaga. Ceea ce s-a petrecut acolo, în acea zi de primăvară luxuriantă, a fost un act de participare, prin tăcere, la lumea Tăcerii înseși: aceea care suspendă orice cuvînt, ca lucru mărginit și mărginitor, care angajează total. Poetul regăsea acolo, în împrejurimile burgului, tărîmul de mit și magie al copilăriei sale, zăriștea satului natal, — orizont pe care i-l propuneau aceste făpturi liniștite purtîndu-și coarneau ramificate ca pe o coroană emblematică.

Nu știu cît a durat această tăcere, această încremenire. Am simțit deodată că mă privește, că-și dă seama din nou că sînt acolo, alături de el, și un zimbet abia schițat ca un fel de scuză dulce, copilăroasă, i-a întins buzele. Am plecat încet mai departe, parcă traversînd o graniță invizibilă, și după cîțiva pași am izbutit, din nou, să vorbim.

Am scris aceste rînduri ca să scap de povara ciudată a unei amintiri. Și ca să mi-o explic.

cu veșnica lor reîntoarcere? Sau Teatrul — care este și Gest și Mișcare, nu numai Cuvînt — își dezechilibrase propriul său limbaj? Se limpunea oare o reateatralizare a lui, așa cum prețindeau, din motive diferite, și Bertold Brecht și Antonin Artaud? (Nu alta este situația teatrului — literar din alte țări occidentale. Pe scena germană o „Electra” de Hofmannstahl, sau, mai de mult, o „Iphigenia” de Goethe, nu obținuseră alte rezultate. În America „Din jale se-ntrupează Electra” (O’Neill) sau „Orfeu în infern” (Tennessee Williams) sînt de fapt explorări ale obsesiilor unor personaje în drame psihologice).

Epocă de măreție ale Teatrului sînt acelea în care geniul unui creator se întîlnește cu gîndirea trează a poporului său, ce tinde să atîngă un înalt nivel de conștientizare. Atunci Teatrul domină literatura, fiindcă numai el „poate să cristalizeze experiența umană și să sugereze o mitologie în care fiecare figură de erou corespunde unei experiențe posibile”, experiență controlată la rîndul ei de colectivitate. Un asemenea moment privilegiat, unul din acelea în care viața colectivă ia formă de teatru, este epoca elisabetană. Sfirșit al veacului XVI, întîlnire violentă a Evului Mediu cu Modernitatea, perioadă de tranziție în care lumea vechilor credințe se prăbușește și o lume nouă a individualismului și scepticismului se elaborează încet — ruptură între valorile spirituale care se dezagregă și valorile materiale care se acumulează în minile poporului englez ce ia conștiință de importanța misiunii sale — virulență a vieții și a epocii, „the time is out of joint” (Hamlet) — toate preluate de geniul unui scriitor. Măreția lui Shakespeare nu se dato-

rează doar faptului că și-a depășit contemporanii, ci faptului că exprimă mentalitatea lumii în care a trăit, opera sa nefiind fructul meditației unui solitar, ci transpunere directă dinăuntrul vieții. Scena îi oferă oglinda în care se reflectă imaginile istoriei; tranziție de la tehnica mitului creștin din mistere și moralități — piesa istorică este pentru el un scenariu aproape cinematografic al faptelor descrise de cronici — Holinshed, Plutarh etc. — ori păstrate în tradițiile legendare ale poporului. Pentru a-și atinge țelurile filosofice Shakespeare „folosește anumite mituri care au rămas și s-au dezvoltat în tot atîtea simboluri ale experienței umane”, tîlmăcindu-le într-o formă dramatică. A dat acestor „abstracțiuni — moștenire medievală — cea mai poetică și mai realistă plămuire cu putință”. Dacă tragedia greacă izvorită din virtuțile glorificatoare ale zeilor, înfățișează un erou esențialmente virtuos nepunînd în discuție „arhitectură universului”, în lumea lui Shakespeare, imaginea a acestui „timp ieșit din țîțini” — lume sacră și profană totodată — deriziunea, brutalitatea este împletită în chiar sîntul Tragicului; iar „Troilus și Cresida” nu este numai desacralizarea a eroilor mitici, nu este numai parodie, ci profanare a mitului, o lume mai periculos „putredă” decît „regatul Danemarcei”. Shakespeare — ca și tragicii greci — a fost condiționat în construcția pieselor sale, „Teatrum mundi”, de scena elisabetană, spațiu teatral neutru, multiform și simultan provenit din „Teatrul-han”, cît și de speciala compoziție — caleidoscopică, pestriță — a publicului acelei epoci. Se sprijinea pe complicitatea directă a spectatorului, pe o adeziune violentă colectivă

la actul teatral, publicul constituind un element esențial al formei sale de spectacol.

Această comuniune colectivă a publicului cu actul teatral au dorit-o și scriitorii „Sturm und Drang”-ului și cei ai romantismului german și francez, atunci când au creat tipostaza romantică a dramei istorice. Dar devoțiunea și exaltarea față de trecut a unui Schiller sau Victor Hugo, căutându-și mereu scopul în emoția măreției, în admirație și strălucire, înecând acțiunea pieselor într-un lirism necontrolat încețoșat de simboluri, era de fapt o hagiografie. „Moartea lui Danton” de Georg Büchner, destrăbind retorica romantică, este un miracol de luciditate în acea epocă. Schiller voia personajele istorice urcate pe colurni. În epoca noastră Bertold Brecht îi coboară, recomandând atitudinea critică drept singura posibilă pentru cercetarea faptelor istoriei; după el un Peter Weiss, un Hachhut, un Dieter Forte, nemăliidealizând trecutul, înlocuind elanul sentimental cu o cunoașterea, au scris un Teatru Istoric, confruntare dură a liderii cu fapta — un Teatru Politic. Pieselle lor: „Galileo Galilei”, „Instrucția”, „Vicarul”, „Martin Luther și Thomas Münzer sau Introducerea Contabilității”.

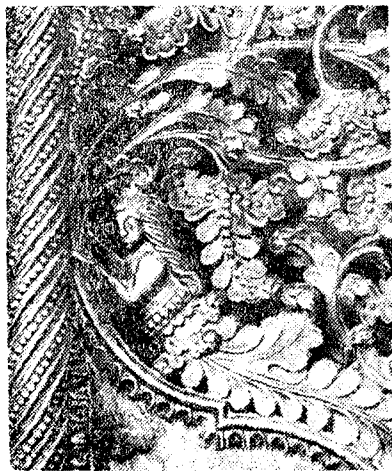
Consemnăm: dezgolirea miturilor antichității de semnificația lor proprie și utilizarea lor în teatru ca vehicule ale unor discursuri poetice, filozofice și politice; desidolatrizarea personajelor istoriei; să amintim și generația „Tinerilor furioși” cu Osborne, Arden, Shelag Delaney ș.a. care au demolat mitul puritanismului și al establishmentului englez — și vom avea imaginea operației de demitizare introdusă în Teatru secolului XX

(proces început, chiar dacă izolat, la sfârșitul secolului XIX de un Bernard Shaw sau Ibsen) dintr-o acută nevoie de autenticitate, de luciditate. Cu toate acestea, lumea occidentală a aceluiși secol XX a lansat noi mituri: al alienării, al ireificării, al cotidianității etc. etc. Are scena nevoie — ca să strângă în jurul ei adeziunea publicului spectator — de asemenea mituri? Teatru absurdului a ieșit din modă. Oare nu se pot crea cadre legendare unor momente de mari tensiuni istorice, de pildă, când descoperindu-se prețul unor evenimente reale, întâmplate câteodată sub ochii noștri, să se dorească a se construi istoria nouă, nămairepetind modele vechi? Fenomenul teatral rus legat de Marea Revoluție din Octombrie a fost — după Teatru antic și Teatru elisabetan — cel mai original din istoria scenei, de o amploare fără precedent, încărcat de cea mai mare responsabilitate civică, cu spectacole de stradă celebre — ca „Luarea Palatului de Iarnă”, chiar pe locul evenimentului istoric, antrenând mii de actori și figuranți, în fața a 150.000 de spectatori — cu mari personalități artistice — Maikovski, Einstein, Pudovkin, Tairov, Mayerhold — devenite aproape tipuri legendare. Anul 1970 înregistrează, la Basel, crearea unui adevărat mit teatral. Subiectul: eroicul război țărănesc german din secolul XVI. Autorul: Dieter Forte. „Prezentind întreaga Germanie de la împărat la țăran”, aducind pe scenă „problemele fundamentale ale epocii: banul, reforma și războiul țărănesc”, „într-un conflict de proporții uriașe”, el reușește să transforme realitatea în Mit. (Piesa: „Martin Luther și Thomas Münzer” — în eseul „Evenimentul social politic și Teatru” de

Ileana Berlogea, „Secolul XX” nr. 3, 1973).

Mitul s-a urcat pe scena Teatrului culturii occidentale prin intermediul unui text scris, trebuind, pentru a deveni act dramatic, să se depărteze de ritual; memoria colectivă și un întreg sistem de Semne transmise pe cale orală, păstrându-se datorită Teatrului Popular și celui Folcloric. Dacă cei mai mari gânditori și reformatori ai Teatrului secolului XX au fost atît de puternic impresionăți de contactul cu Teatrul Balinez, cu Teatrul Nô, Kabuki sau Kathakali, teatre ale altor mentalități decît cea occidentală — încît au vrut să le ia ca modele, este fiindcă au regăsit un Teatru înconjurat de acea aură magică de care are nevoie: Gestul, Mișcarea, Cuvîntul, Muzica, Dansul, Lumina și toate componentele acelor teatre erau investite de o semnificație proprie, relația semnificant — semnificat păstrându-se intactă de sute de ani. Pe cită vreme Teatrul european conceptualizat, ab-

stractizînd și desensibilizînd semnificația, produsese o ruptură între idei și Semnele care le exprimă. Dar Gesturile unor teatre aparținînd altor culturi nu se pot prelua — eventual, tehnicile sau training-ul actoricesc — deoarece desprinzîndu-le dintr-un cod al cărui cifru își rămîne străin fiind constituit în afara ta — ele își pierd încărcătura devenind efecte exterioare, formalism; comunicarea nu mai funcționează, spectatorul nemiareușind să se „branzeze”. De altă parte „încremenirea” este incompatibilă dinamismului gândirii europene. Și atunci? Există vreo posibilitate de revitalizare a teatrului? Soluția — așa cum am văzut mai sus — ne-au dat-o, credem, marile epoci ale scenei cînd Teatrul — în același timp Cuvînt și Gest — a fost atît expresia unui geniu creator cît și aceea manifestă a unei conștiințe colective, dinăuntru unui spațiu de joc deschis celei mai directe comuniuni actor — spectator.



Sirenă integrată decorului vegetal (ușile împărătești de la biserica Stavropoleos)

SCRIITORI ROMÂNI CONTEMPORANI

aureliu goci

POEZIA LUI AL. PHILIPPIDE

Al. Philippide e un caz singular în literatura română. El se angajează conștient pe drumurile bătute ale poeziei și, mai mult, îndrăznește să fie în același timp și clasic și romantic, înfruntând dogma antinomiilor imposibil de reconciliat; și este clasic și romantic când clasicismul și romantismul au dispărut de mult ca școli de creație, s-au istoricizat ca formulă și s-au metamorfozat prin continuații. Dar cum poți fi clasic pur după parnasieni, care refac la un nivel superior tiparele de creativitate clasică? Cum poți fi romantic după expresionism — dar și după alte școli și curente de mai mică importanță — care ridică clamoarea romantică la rangul de adevărat principiu? Inadecvarea de succesiune este o crimă de neiertat pentru criticii și artiștii evoluționiști.

Însă gestul lui Al. Philippide e perfect explicabil pe alte coordonate. Ca orice poet român, el are un model absolut în Eminescu, care este și clasic și romantic (sau nu este nici clasic nici romantic din perspectiva afirmațiilor supuse total teoretizărilor). În alt sens, preferințele sale — mărturisite — merg către creatorii de sin-

teză: Baudelaire, sau anticipatorii care poartă denotațiile încă vechi; „romanticul” Edgar Poe sau pionierul, dar și uzurpatorul simbolismului, Rimbaud. Și mai trebuie numit cineva: Hölderlin, care clasicizează cu elementele poeticii romantice incipiente. Cazul poetului german e întrucitva asemănător celui al lui Baudelaire. Primul pleacă de la clasicism pentru a exprima până la urmă romantismul, al doilea de la romantism, prefigurând modalități de creație de descendență clasică.

Deci predilecția lui Al. Philippide merge către poezii premergători sau întârziți ai curentelor și nu către exponenții tipici.

În perioada sa de pionerat însăși poezia românească parcurge o epocă de opțiuni incerte, de interferență între clasicism și romantism. Polii sînt receptați ca elemente complementare și nu opozitive. Definiții tardii — una aparține chiar poetului — vor autentifica această situație: romantismul — un tip etern de simțire, clasicismul — un mod de a crea durabil și universal.

Discuția despre bivalența structurală a poeziei lui Al. Philippide, care

a determinat și situații de partizanat ferm din partea criticilor, va continua probabil pentru că mereu se va înregistra coexistența, în această operă, a elementelor de poetică romantică, dar și semne ale unei retorici clasice. Deficiența emoțională, semnalată cu justete de la început de E. Lovinescu, nu e, desigur, a unui romantic dar atmosfera poetică și formula de simbolizare, titanismul vin îndubitabil din primul romantism, care va fi și modelul îndepărtat al expresionismului de care autorul „*Monologului în Babilon*” nu este iarăși străin. La punctul de incidență a două modele de creație perfect canonizate, Al. Philippide descoperă elementul unificator în selecționarea și dozajul sugestiilor oferite de fiecare parte. Aspirația sa este sinteza superioară, la antipodul eclecticismului Marea forță interioară a poeziei se naște din tensiunea uriașă pe care o crează coexistența elementelor din sfere contrastante.

Un inventar al semnelor și semnificațiilor poetice este, fatalmente, subiectiv. Noi înregistrăm numai prezența lor nu și frecvența particulară — o astfel de procedură ar putea duce la alte concluzii.

Ca elemente clasice descoperim : imperativele echilibrului, ordinea și măsura („*sa fii mereu la mijloc de poveste*”), abundența imaginilor solare, apolinismul, plenitudinea existenței care își exercită ciclic funcțiile vitale, cenzura culturii și a sentimentului moral, pastelurile tradiționaliste (viticole, cinegetice), recluziunea, cizelarea benedictină a versurilor individuale și armonia integrală a construcției, utopia esențelor, a mulțelor goetheene sau a arhetipurilor platoniciene, compunerea pe teme date

(uneori romantice), timp și spațiu mitologic, elin.

Registruul ideății romantice este cel puțin la fel în întins. Repartizarea elementelor se întimplă să fie uneori simetrică : efuziuni dionisiace, zboruri astrale, imagini cosmice și cosmogonice, invocația demiurgică, pactul faustic, filozofia asupra condiției umane în prezența neantului, vidul sufletesc, prometeismul și dezlănțuirea apocaliptică a elementelor, descifrarea naturii umane în raport cu naturalul, stufozități barochiste, fenomenalitatea dinamică la dimensiuni colosale, un spațiu și un timp medieval sau vechi, preistoric, neolitic chiar.

Volumul *Aur sterp* (1922) anticipează toată creația viitoare și, chiar la acest nivel incipient, o rezumă : căci mult mai frecvent Al. Philippide nuantează decât își diversifică orizontul poetic. Foarte interesantă este modalitatea de emiteră a mesajului, care pendulează între invocație și predicatie — formule de discurs cu adresă, tipic clasice —, transmițind arderea interioară, participarea intensă la spectacolul lumii. Seninătatea cu care spune lucruri grave înseamnă mai degrabă scepticism, detașare filozofică. Invocația (plurală — „*cîntecul citova*”, singulară — „*cîntecul nimănu*”) merge către soarele din momentele crepusculare ale amurgului, cînd se însinuează elementele obscure, fantastice ; predicatia către sine însuși — ca decalog de atitudini și comportament pentru atingerea perfecțiunii umane.

Alături de soare (titlul face referință metaforică la el) și de categoriile pe care le implică („*seninătate și lumină*”) apare întotdeauna ca element de opoziție și complinire vîntul,

simbol al mișcării și al plecărilor fără
întință. Aspirația solară suplinește un
ideal religios, fără a fi o sursă de
neliniști existențiale. Soarele, „bătrîn”
sau „mort”, un „deus ignotus” — nici
o legătură deci cu „deus absconditus”
pascalian din care Argezi va face
sursa și motivația crizei religioase —
reprezintă o transcendență degradată
(epitetul „sterp” din titlu, confirmă ac-
cepția noastră). Absența sau degra-
darea dumnezeirii nu declanșează
acele incleștări dramatice argheziene
în compensația unui principiu de or-
dine universal. Fiindcă Dumnezeu e
mort, omul e condamnat la libertate
(Dumnezeul unic, avântul, dezlănțuirile
vitaliste sint categorii ale filozofiei lui
Nietzsche). Utopia unui cer „mai
sfânt”, dezmarginirea, zborul în infinit
și existența în veșnicie sint dominan-
tele poetice în „*Aur sterp*”. Eroul
tipic, Prometeu, pedepsit de un zeu
nedemn și neînțeles de oameni, își
ispășește vina în singurătăți cosmice
și meditează la caducitatea condiției
umane.

Multe din poemele volumului sint
de fapt psalmi fără obiect concret
(iarăși o formulă de adresare), care
afirmă, în absența dumnezeirii, în-
crederea în om: „*Revolta-i stearpă,
visul e schilod ! / De vorbă vreau
să stau acum cu tine, / Tu, care-ai
plămădit pe om din glod ! // Mi-am
aruncat nădejdele în mine, / credința
sau mi-o prind ca-ntr-un năvod : / Dar
n-am găsit decit străvechi suspine.
Am ris atunci de visul meu nerod /
Și-nspăimintat m-am ridicat din mine.
/ Tu, care-ai plămădit pe om din
humă, / Spre tine-acum nădejdea
mea se-ndrumă. / Adînc și mult te-am
căutat : nu te-am găsit. / Belșug de
vis în mine port — și-s obosit. // Pră-
păstii largi în mine au deschis / Mor-*

*mint adînc belșugului de vis. // Mor
mintul «tău» în mine s-a deschis ! //
Mi-e sufletul o năruire de statui !
Le-aud cum cad, lărimă cu lărimă. /
Vecji de vis în mine se dărimă,
Făclii aprinse-n templul Nimănu ! //
Sătul de-avîntul van, de visul mic, /
Îmi voi ciopli statuie din Nimic, /
Gîndind la cei ce inima în două /
Și-au lîrit o și ne-au dat din ea și
nouă, / La cei cu zîmbet bun de
mucenic, / Ce-au plămădit din soare
piinea nouă // Prăpăstii largi în
mine au deschis / Mormint adînc
belșugului de vis. / Făclii aprinse-n
templul Nimănu, / Vecii de vis în
mine se dărimă. / Le-aud cum cad,
lărimă cu lărimă. // Mi-e sufletul o
năruire de statui”. (Cîntecul Nimă-
nu).*

Specificitatea volumului „*Stinci
fulgerate*” (1930) constă în faptul că,
programatic, continuă ideeația cărții
anterioare și, bineînțeles, trăsăturile
dominante ale poeziei rămîn aceleași:
formula de adresare (*Invocație, De-
clamație, Proclamație, Spovedanii*)
titluri de poeme — și aspirația solară.
Concluzia de dincolo, — absența
umilitatea, neputința dumnezeirii —
determină atitudinea de aici : singura
certitudine este eul, absolutul ; utopie,
veșnicia-i o noțiune abstractă.
Deci nu există decit *Ego deus*, feno-
mentalitatea relativă, ziua de azi Pro-
blematica — altfel motivată, altfel
manifestată, cu alte finalități — este
însă înrudită cu drama credinței ar-
gheziene. Soluțiile se oferă singure
chipul cioplit, egocentrismul, formula
„*carpe diem*” pînă la epuizarea fa-
cultăților vitale. Eroul Prometeu in-
vocă acum pietrele cu sarcastică
pietate, conștient de absența unei
cenzuri transcendente. Însă o atare
atitudine conține, cu toată siguranța

ireverențioasă, o tragedie. Cu toate că strigă : „eu, eu, eu”, nu spune, de fapt, nimic despre sine. Confesiunea grandilocventă ca și egocentrismul afectat trădează fragilitatea sufletească și, trecind peste disimulare, reacția masochistă în fața lumii imediate a celui care construiește cosmogonii imaginare. Eroul lui Al. Philippide comunică fără probleme cu numele goetheene, esențe ale cosmosului, are însă o teamă congenitală față de existența imanentă, proclamată tot de el principiu de ordine.

Incertitudinea se ghicește sub tonul puternic declamatoriu — și cu atât mai dramatic cu cât atitudinea aceasta este o soluție pentru altfel de neliniști, subliniate mai înainte, căci o soluție la o altă soluție nu rezolvă decît aproximativ lucrurile — iar infatuarea nu face decît să trădeze umilitatea intimă a eroului :

*„Lumea începe și sfîrșește-n mine //
Ca algele din spumă de — oceane, /
Dospite-n mîl albastru de ceruri sfărimate /
Cresc cîntecele mele subterane. /
Mi-i inima la adăpost /
Ca un culbec în fundul unei grădini pusti-
tii. /
Hotarele mele sînt : cel care-am fost /
Și cel ce voi fi — hotare pusti-
tii. //
Căci viața mea de adineauri /
Mi-e tot atîta de departe /
Ca viața celei mai uscate mumii, /
Și pentru mine tot ce nu-i prezent e moarte. //
Singur ? ce vorbă lipsită de-nțeles ! /
Sînt tu și el și voi atît de des ! /
De-atîtea ori Stînx și Edip ! /
Trăiesc în mine ca o pădure-n mii de fruze, /
Ca vîntu-n mii de fire de nisip. //
Dac-aș fi vrut (pe vremea cînd vi-
săm) /
Să fi fost altfel decît sînt, /
Aș fi vrut să mă fi născut pămînt, /
Cu rîme-n mine, rădăcini, și iarbă /
Pe fruntea mea bolnăvă către soare. //
Sau poate... aș fi vrut să mă fi năs-*

cut soare...” (Schiță pentru un auto-portret).

Fiecare volum debutează cu o artă poetică. „Promontoriu” din *Visuri în vuietul vremii* (1939) e o mărturie de credință polemică, destruc-tivă : arătînd cum nu trebuie să fie poezia în general, poetul își descrie propriul său profil liric. Dar față de „*Stînci fulgerate*” modificarea este radicală. Poezia nu trebuie să fie : actualistă, silită, întimistă. Ideiul uman trebuie să-i corespundă, între modul de existență și structura liricului nu poate fi o contradicție. Poetul renunță la egocentrism și la ideul epicureic ; hedonismul se reneagă pentru o atitudine filozofică, expresie în absolut a existenței.

Dar ce definește volumul este o dublă aspirație : vizionarismul extatic spre depărtările astrale complinit de mișcarea contrară de penetrare a profunzimilor interioare ; pe alt plan, această mișcare în două sensuri opuse se exprimă fie prin proiectarea în viitor, fie prin coborîrea în trecut. De azi, de eu poezie se disociază prin *dincolo* și *dincoace*, prin *înainte* și *înapoi*. Căutarea dublului (frate, prieten, străin, dumnezeu, satana), după principiul metempsihozei, în multe reincarnări succesive, prilejuiește trecerea prin toate epocile istorice. Dar poetul descoperă un oraș în care stratunile de civilizație sînt coexistente : „...*Mergeam cu sufletul-nvelit în ceață / Pe străzile unui vechi oraș în care / Stau veacurile unul lîngă altul*”. Întîlnirile stranii : cu un inger care deplînge mizeriile existenței divine dar și nimicnicia omenească, cu satana care în vechea speluncă recrutaază suflete fără să ofere nimic, readuc în discuție ideea raportului cu dumne-

zeirea. Trecutul, timpul scurs în care omenirea și divinitatea și-au epuizat toate posibilitățile motivează marea dramă a neputinței de a evada. Mirajul plecării nu se asociază niciunui țel; dacă pleci trebuie să știi unde ajungi și când te întorci. Dar plecarea nu e decât un eminescian dor, fiind torturant care se consumă în sine, frământare pasivă, fără finalitate. Trecutul, amintirea echivalează cu „știutul”, „cunoscutul”. Plecarea are sens negativ: în ne-știut, spre ne-cunoscut: „*Privești cum zboară norii ca niște continente / Desprinse dintr-o veche planetă stovită. / E-o vreme pentru visuri potrivită, / Cu seri adinci și vânturi indolente. // Lumea de azi, gheboasă de trecut, / Clipa de-acum, bolnavă de-amintire, / Te-ndeamă să te smulgi din cunoscut. // Dar unde oare să mai pleci acum, / Cu sufletul deșert și mintea arsă, / Când însuși cerul este-o hartă ștersă / Pe care nu mai poți citi vreun drum? // Un singur gând ca o mireasmă tare: / Să te desprinzi de tine și să zbori / Asemeni continentelor de nori / Pe valuri de văzduhuri viitoare; // Și-ntr-un tărîm de inedit azur, / În care nici o amintire nu vibrează, / S-ajungi în calea ta văzduhul pur: / Miraculoasă, veșnică amiază... // O, gând năstrușnic și amar, / Pe care vorbele nu-l pot cuprinde / Atunci când ca un meteor bizar / În noaptea inimii adinci s-aprinde! /” (Privești cum zboară norii...)*

Monolog în Babilon (1967) este un poem antropogenic, tangent în multe puncte de vedere cu volumul lui Arghezi „Cîntarea omului”, de care se departe prin viziunea sceptică, iar prin absența didacticismului, îi devine, poate, superior. Cu acel „Căutător” (dincolo „Născocitorul”) liric sa re-

vine la atitudinea existențială, ca în „Stînci fulgerate”.

Nu se poate elogia indetul poli valența interogației interioare, oricît de departe ar pătrunde știința și oricît de sus ar ajunge civilizația: „*Și cînd din lungi peregrinări / Te-ntorci pe căi de raze și de unde / În lumea dinăuntru, a inimii profunde, / Tot mai găsești acolo întrebări*”. Principalele elemente poetice sînt spațiul-labirint, semnele plecări (trepte, scări, gări, uși, praguri, porți, răspîndiri), timpul înghețat al claustrării amintind de „amiezile” eterne ale lui De Chirico.

„*Monolog în Babilon*” este și o „*Panoramă a deșertăciunilor*”: epocile istorice apar ca monade sincrone, civilizațiile coexistă ca „*straturi de durată*” în „*cutele amintirii*”. Poezia, care cucerește realitatea pornind de la utopia naturii pierdute la modul rousseau-ist al autenticității trăirii, face inteligibil ce-ul inexplicabil al conștiinței. Pe un fundal fantasmagoric sau straniu lumea capătă dimensiuni colosale, nimic nu există decît la scară gigantică Hiperbola e parte integrantă a semnificației. „*Tăinicul țel*”, după ce descrie un vălmășag de elemente ale plecării (scări, trepte, rampe, platforme, praguri) și exemplifică, concret, printr-o călătorie dantescă, reface întîlnirea cu niște „capete patibulare” capabile să susțină numai un monolog egoist. Să fie o reminiscență sarcastică la adresa vechii sale poetici? Posibil. Mult mai sigură pare ideea convenționalizării visului ca un tip, aparte de limbaj: totul „*...ar fi în limba ce-o vorbești în vis / Când cugețu-i și vorbă totodată*”

Decorția romantică (pustietați deșertice ori, dimpotrivă, relief de mare altitudine) făcînd o opoziție între na-

Secvență dintr-o metamorfoză
(pictură murală a minăstirii Sucevița)

tură și civilizație, cu superioritatea celei dintii, e factorul principal al poeziei, ignorându-se poetica, atitudinea existențială, eul sau eroul, elementele pe care se centrează lirica lui Al. Philippide. „Răzvrătire”, parabolă despre revolta vegetației împotriva civilizației, devine simetrică cu „Incomunicabilul”, unde se aduce în prim plan o creatură hilară, victimă și „creație” a lumii tehniciste care, avidă de descoperiri științifice, a uitat de esența sa originară.

Abstractă și filozofică întotdeauna, în volumul ultim poezia lui Philippide primește o coloratură epică. „Monolog în Babilon”, poemul titular, nu este decât un lung discurs despre caducitatea lumii, susținut de cuceritorul suprem, omul cel mai îndreptățit să susțină o asemenea idee : Alexandru Macedon. Istoria înseamnă un continuu proces de începuturi și sfârșituri parțiale. Exilatul în absolut devine un călător prin epoci. Sub diferite identități, dar intrus permanent, el vine mereu din trecut. Ca egiptean ajunge în Grecia. Omul de azi e inadapdat ca un cetățean al Atenei, ajuns în mod miraculos în timpurile noastre. Egiptul, Grecia nu sînt sfere geografice ci perioade culturale. Călătoriile acestui Ulisse, Ahasverus sau Peter Schlemihl sînt utopice și nu fanteziste, imaginabile și nu imaginare, din moment ce, de la nivelul său istoric, își deschide perspectivele viitoriste.

Poezia sa, imediat accesibilă, a fost întîmpinată diferențiat, între coordonatele valorice firești : elogiată fără rețineră de unii, salutăată cu sobrietate de marii critici și — fapt simptomatic — de nimeni negată. Poetul a fost la apariție, și este și acum, un „inactual”, un întîrziat — lucru deosebit de aspirabil în actualității, sugerată de versuri.



Lovinescu admite că, deși întîrziat, inactual, poetul poate deveni un înainte-mergător, un avangardist (criticul îl și situează tipologic între „moderniști”). Nu fără dreptate. Nimeni nu e avangardist ci devine, într-o perspectivă de raportare.

Nu mai amintim etichetele sub care a fost așezată, în procesele de exegză, poezia lui Al. Philippide dar concluzia se impune de la sine : o sinteză a unor acumulări ale liricii de primă mărime din întotdeauna, dintr-un punct de vedere personal, cu o exemplară conștiință estetică.

În mai mult de cincizeci de ani de activitate, Al. Philippide a publicat numai cinci volume de versuri cu care și-a câștigat un loc de prim ordin în panteonul literelor românești, fiind astăzi, în mod îndiscutabil, cel mai mare poet român în viață.

in. petroveanu

ION CARAION FRUNZELE ÎN GALAAD^(*)



Frunzele în Galaad, culegere din versurile erotice scrise de Ion Caraion de la debut pînă în preajma cincantenarului său, împlinit în chiar anul de apariție a volumului, este mai mult și mai puțin decît o carte de lirică a dragostei. Aceasta, afară că, deseori, e doar o fereastră către alte compartimente sufletești, sau călea spre considerarea destinului global al noului Orfeu, nu cunoaște plenitudinea triumfătoare a sentimen-

tului, sugerată de titlul antologiei, trimitător la *Cîntarea Cîntărilor*. Partenerii sînt mai degrabă căutători zadarnici ai Galaadului, inaccesibil însă nu atît datorită limitelor naturii umane, incompatibilă cu absolutul, cu obstacolele vieții înseși. Ale unei vieți de opresiune morală, de deformare sau înăbușire a pasiunilor, în care perechea și-a consumat tinerețea: „Tristețe muierei i-așteaptă-acasă, n / ochii lor ce nu știu tinerețea / (ca-n odăi ucise de nămoluri) / li se văd plămînilor tristețea” (*Mahalale*). Reflexul acelor vremi, solicitînd revolta împotriva statutului femeii în societate sau în raporturile cu bărbatul, sînt de altfel prezente în *Frunzele în Galaad*. Într-un decor citadin cu toate stigmatele civilizației hipertehnice, de la carcasa „zgîrînorilor” și fastul factice al barurilor sau caselor de toleranță, la mizeria sordidă a periferiilor, sînt proiectate, cu o intensitate halucinantă, siluetele de coșmar ale unei umanități devorate de poftă ca într-un vertij al propriei orbiri. Femeia, în asemenea ambianță, este un obiect de uz curent, victimă resemnată sau captivă, fără s-o știe, a euforiei simțurilor, înstrăi-

^(*) Editura „Cartea Românească”, 1973.

nată — brutal sau perfid — de la menirea ei în lume : „E-o harababură, e un bilci — / pe aici copiii beau alcool, / fetele gem noaptea lângă șanțuri / cu inelul pîntecului gol” (*Mahalale*) : îndrăgostii devin un „împreunătec stol de poftă lungi” („*C'est de l'enveloppe de la femme*”). Solitudinea în suferință, în lupta pur și simplu pentru existență l-au marcat prea adînc pe autor pentru ca elanurile pasionale să ștergă orice cicatrice și zborul către Galaad să nu apară decît ca o năzuință, sau, cel mult, ca expresia unei clipe. Uimitoare este la Ion Caraion, poet tatuat, am spune, de încercările vieții, persistența tensiunii „galaadice”, a nostalgiei după o existență divină de frenetică și inocentă. O existență de model divin ? Pentru Ion Caraion partea de divinitate a omului exprimă în chip ideal sfortarea sa de a ieși din limitele condiției lui de făptură precară, supusă eșecului și morții. Inexplicabile altminteri, particularitățile unei erotici mult prea terestre, prea carnale, dimpreună cu tentațiile de dezlegare catantică a suferinței, și sensibilă cel puțin în primele ei faze, la condiționările concrete — sociale ori naturale — ale dragostei. Nu este de altfel simptomatică absența înfățișărilor hieratice ale acesteia, în general, a viziunii iconografice care încremenește și o desincarnează ? Chiar sub nimbul de lumini serafice cu care e dăruită, iubirea nu își părăsește culorile vii, plasticitatea densă și minuțioasă prin care se leagă nu o dată de un spațiu anume, de o geografie posibilă în ordinea ficțiunii. Raiul lui Ion Caraion — transfigurație

a unei naturi adînc reliefate, plină de mișcare și freamăt, căzînd sub simțurile noastre și atunci cînd formele sale ies din aria familiară — nu cunoaște „slava stătătoare”, gloria sacră inaccesibilă făpturilor de lut și sînge, pe care o degajă tradiția poeziei mistic-bizantine și în domeniul erosului. Femeia „madonă” calcă argehizian, cu piciorul în țărînă, are trupul robust, cu brațe și piept chemător. Femeia „înger” aduce îndea-proape cu o fecioară cast făgăduitoare, sau cu o copilă prinzîndu-se de mină cu perechea ei masculină, în ritmurile, deocamdată nebănuite, ale marelui instinct. Cînd însă acțiunea erosului se desfășoară pe scena lumii, protagoniștii nu sînt Adam și Eva de dinaintea căderii în păcat, ci interpreții setei de a fi a omului cu toate patimile sale, inclusiv acelea ale sexului. Dragostea, liberă de tarvestiul biblic ori mitologic, recurge la vestmintul metaforic, grație căruia puterile transformatoare, potențialul său de energie vitală și conversiune magică a lucrurilor se exercită impetuos : „S-a făcut înalt și frumos. / S-a făcut tîrziu și imens. / Din ce în ce mai rar, vîntul / tresărea în vulturii verii. // Eram numai viitor și hazarduri / cu care-și căpțușea dragostea timpul. / Puțin ne păsă de ceșurile / despletite prin arbori. // Noaptea se împiedică în micurici și greieri / cu sevele-n lăstarii amari, / ca iezii-n luminile ochilor / și somnu-n sîinii fetelor mari. // Iubirea intră în legendele ei / cu singele cînepii-n funie / ... / Într-o noapte de iunie, toate / Frumusețile lunii au năpădit văzduhul” (*Noapte de iunie*).

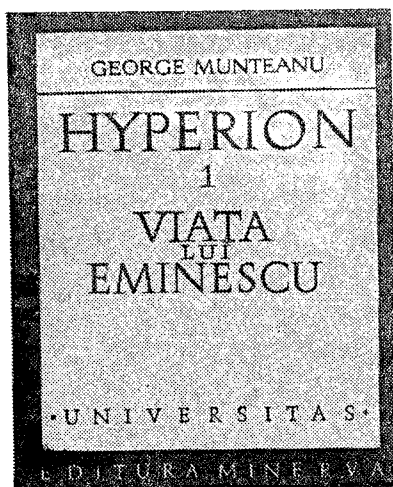
Inventivitatea imagistică, plăcerea de facere și desfacere a raporturilor dintre elemente, de amestecare a planurilor, atât de tipică lui Ion Caraion, se află aici la cîmp deschis. Odată cu fața lucrurilor, dragostea modifică și propriul obiect. Răspîdită în univers ori, dimpotrivă, concentrînd puterile cosmice, femeia își pierde chipul, statura, funcțiile date, cîștigînd proprietăți și chiar o structură materială nouă : „părul (tău) riu / risipit peste măduarele toamnei din care răsărea grîu” adună „marea, și oabii și cilimelle”. În trupul „ca o roză a vinturilor / care se-ntoarce-n fiecare noapte din... un cîntec de dragoste cold”, singele zvicnește ca un havuz de ape primordiale, singurele în stare să potolească setea de viață nouă, proaspătă. Fantomă exaltantă sau delicios-nelinștiitoare, iubita stîrnește în jurul ei, prin simpla apariție, miresmele, sunetele, paleta unei planete feerice : „Cerul tău de pămînt dulce / (aiura un tren foarte departe) / coapsele tale ca frunzele de tutun copt / haimanalicul pletelor tale roșii / peisaj de flaute, somn, alge, muguri, mirt și lemn”. Fabulosul spre care tinde magnetic erotica lui Ion Caraion interferează cu teritoriile rezervate nălucașilor, suprarealismului, cînd simțurile și afectivitatea, organicul și psihicul nu mai pot fi deosebite, ele topindu-se în viziuni, în pure fantasme. Postură poetică revelatoare pentru puterile nocturne

ale femeii : „Trecu de partea cealaltă a străzii / broatecii săreau în apă ca o barbă de lipovean / s-a uitat la păsări, dar nu mai erau aceleași. / De un minereu fantastic, / fiii plantelor aprindeau felinare. / O femeie se freca de lună cu sinii”. Această „vedenie” nu poate fi un tablou de Tanguy sau de Max Ernst ?

Cu un evantai larg de roluri, idilic-surizătoare, bucolic pastelată sau frenetic deslănțuită, vizitată de tristeți și sfișiate, de melancolii visătoare, vedenii, dragostea se impune paradoxal ca o instanță de echilibru al ființei. Echilibru delicat, gata să se frîngă, dar totdeauna reversibil, tipic unui eu dual, împărțit între patosul de trăire integrală și conștiința iremediabilei distanțe între țelul rîvnit și condiția relativă a insului. Mitică într-o accepție metaforică a cuvîntului, ca modalitate a omului de a-și închipui altfel lumea și pe sine numai sub durata stării poetice – erotica lui Ion Caraion este departe de a-și ipostazia atributtele, de a face din ele pîrghiile unui tărîm transcendent, după cum este departe de iluzia unei aboliții definitive a suferinței. Catharsisul de care vorbeam mai sus ca de o particularitate a eroticii lui Caraion, poate chiar a întregii lui lirici, derivă, în fond, din însușirea dragostei de a deveni cîntec și, prin cîntec, Poezie. Din acest unghi, dar numai din acest unghi, erotica lui Ion Caraion poate fi văzută ca orfeică.

florin mihăilescu

GEORGE MUNTEANU:
„HYPERION.
I. VIAȚA LUI EMINESCU« *)



Așadar încă o biografie a lui Eminescu din șirul nesfârșit al celor care au fost și-al celor care vor urma, căci la un om cu adevărat mare nu numai opera, dar și viața e inepuizabilă! Cercetarea de acest tip ridică în genere câteva probleme, legate mai cu seamă de faptul că genul biografic s-a dovedit și se dovedește proteic. Nu poate fi desigur vorba în cazul de față de o narațiune biografică în sine și cu atât mai puțin de o viață roman-

țată, după cum în intenția autorului nu pare să fi stat nici o evocare poematice de felul aceleia celebre a lui Călinescu. Biografia pe care ne-o propune George Munteanu năzuiește spre o reconstituire exactă și esențială a avaturilor sublunare ale marelui poet, atentă deci atât la aspectele epice, cât și, sau mai ales, la semnificațiile încifrate ca o hieroglifă în adâncimile unui destin, el însuși deopotrivă tulburător și impenetrabil.

În aspirațiile ei explicative și interpretative, a căror legitimitate pare neîndoielnică pentru George Munteanu, de vreme ce el privește cu rezerve cunoscuta dihotomie proustiană a eului, biografia modernă se folosește de perspectivele cele mai variate, printre care totuși, din motive lesne de înțeles, locul cel mai important tind să-l ocupe cea sociologică și cea psihanalitică. Pentru o viziune marxistă, încercarea de a le conexe pe ambele câtă a fi și mai profitabilă și o recentă carte despre D. Anghel cum a fost aceea a Georgetei Horodincă, apărută anul trecut, o demonstrează cu prisosință. Prudent față de orientările mai noi ale criticii, George Munteanu adoptă mai

* Editura Minerva, colecția Universitas, București, 1973, 472 p.

curînd o atitudine speculativă, străduindu-se să urmărească periplul eminescian în direcția unei finalități chiar transcendente, căci, în concepția sa, geniul „conștientizînd orice vine în atingere cu el, rămîne chiar prin aceasta dincolo și deasupra purilor cauzalități” (p. 296).

Pe de altă parte însă, autorul înțelege perfect că procesul de transgresare a contingențelor nu se poate studia în abstracto și e nevoie în chip absolut de o cunoaștere temeinică a așa-ziselor accidente ale unui destin, împlinirile supreme ce depășesc condiția comună fiind tocmai fructul copt al experiențelor vitale concrete și ireductibile. Asimilarea acestora la un nivel superior de semnificare e însă taina complicată a creatorului de geniu. Încît „dacă străvechiul *ex nihilo nihil* nu pare cu puțință să fie răsturnat vreodată, problema nu e nici de a-l ajusta mecanic cu progresele mai noi ale cunoașterii, nici a-l eluda comod, fie și prin teoria celor două *huri* tranșant separate. E de domeniul locului comun, azi, că omului fără resurse deosebite și creatorului le este proprie în egală măsură acea temelie a vieții sufletești ce se numește (destul de impropriu acum) inconștient. Pare totuși că scriitor de o anume talie, creator în genere, e cel ce-și manifestă, își actualizează zestrea inconștientului ca și cum ar dispune de ea după voie. Om oarecare (și nici acesta totdeauna) e cel ce rămîne pasiv ori are reacții inadecvate la impulsurile de sub pragul conștiinței, fiind surprins adeseori de ele ca de o fatalitate. Luînd inconștientul în accepția postfreudistă, ca forță vitală de temelie, fecundă în principalele ei virtuți, am putea numi creator verita-

bil — în nu importă ce domeniu — pe acela la care inconștientul nu-i este vrăjmaș conștientului, ci colaborator credincios sau în orice caz disciplinabil” (p. 14). Ce însemnătate au în acest context evenimentele biografice? „Natura eroului de biografie, zice George Munteanu, reprezintă *constantă*, iar împrejurările cu care vine în contact sînt *variabilele*” (p. 15). O interpretare dinamică și istorică a noțiunii de inconștient conduce bineînțeles și la concluzia existenței unui complex de interferențe între zonele interioare obscure și cele care cad în lumina lucidității, fenomen recunoscut de altfel și de freudiști și cu atît mai mult de marxiști. Încît fără a statua un determinism simplist, relația dintre experiențele de viață și eul dinamic al creatorului este indiscutabilă nu numai în sensul că faptele sînt călăuzite din adînc de natura „constantă” (ne construim destinul pe care-l merităm !), ci și în acela că cele dintîi o modifică neconținut pe cea din urmă, fără bineînțeles, a o anula ca atare.

George Munteanu surprinde mai cu seamă aspectul confirmării naturii eminesciene prin avatarurile ei biografice, lăsînd oarecum în plan secund acțiunea factorilor modificatori din considerentul mai sus amintit că geniul transcende cauzalitățile: „Într-o biografie, problema e de a urmări în timp, diacronic, apariția unor înclinări ale eroului ce-și păstrează o anume statornicie, oricît de mare ar fi varietatea contextelor ce le actualizează” (p. 15). Interesul biografiei sale iese în acest fel din adecvarea și penetrația comentariilor și interpretărilor, dincolo de reconstituirea documentară în sine care impresionează incontestabil prin acribie

și, în același timp, printr-o elegantă acuratețe. Toate aceste popasuri hermeneutice converg spre concluzia generală a naturii sintetizatoare a lui Eminescu, expresia, ea însăși, a vocației identice a spiritualității noastre etnice. Plăcerea speculației subtile și nu mai puțin sintetice găsește în paginile finale cadențe de mare delectație intelectuală și formulări memorabile. Este evidentă la George Munteanu tentația meditației filosofice celei mai cuprinzătoare, a interpretărilor care aruncă sonde la mari adâncimi și care deschid perspective totalizatoare. Ușorul aer speculativ al acestora nu diminuează totuși formecul dialectic al unei cerebralități elevate. Nu ne putem împiedica să citim în întregime un pasaj mai mult decît edificator. După un elogiu al virtualităților limbii noastre, autorul scrie: „Am mai ieșit în lume cu o literatură și o constelație de alte arte populare, cu o metafizică și cu un foarte bogat sistem de științe empirice; pe care se cuvine să le adăncim multă vreme, spre a ne edifica nenestîrîngător asupra propriului nostru fel de a fi. În condițiile mai îngrate din punct de vedere documentar ale vremii lui, Eminescu o făcuse cu o temeinicie încă palid evaluată și urmată. Dovada o constituie nu atît poeziile scrise în stil folcloric, cît prezența și funcțiile *dorului* în opera sa, care covîrșesc semnificațiile derivate din feluritele sisteme filosofice mai vechi și mai noi, le asimilează într-un mod ce abia urmează a fi studiat. *Dorul* echivalează pentru noi, într-o formă absolut proprie, cu ceea ce se cheamă *Weltanschauung*, e oglinda cea mai credincioasă a felului românesc de a fi. În el dăinuie sintetic, nu sincretic (adică

Într-o armonie privită ca tensiune integratoare, nu ca potrivirea mecanică), întreaga gamă a stărilor sufletești, dintre polul „dionisiac” și cel „apollinic”, toate antinomile existenței și ale spiritului omnesc. Cine a spus că românului îi este principial străin *hybris*-ul, excesul trăirilor, că la el totul e cu măsură, cumpătat, străjuit de o vigilență rațiune? Dar rațiunea, chiar în principiu considerînd lucrurile, ar fi o penibilă scarie și o cale spre uscăciunea sufletească, dacă i-ar lipsi substanța pe care s-o disciplineze, marile porniri vitaliste. Vindecîndu-ne de orice teorii prestabilite asupra „specificului”, *dorul* românesc ni se înfățișează la un pol cu *durerea* pricinuită de ce este și n-ar mai fi, sau de ceea ce nu este dintre cele imperios necesare omului, sau de ce a fost și-i fără întoarcere, iar la celălalt pol — cu plăcerea dorinței, a speranței impenitente, a prezentării plenitudinii (fie și în cîmpul posibilului). Prin *dor*, sufletul românesc ni se destăinuie a fi ales soluția existențială cea mai grea, dar și cea mai plenitudinar umană: soluția de a-și asuma trăirea realului din perspectiva unei nostalgii a absolutului” (pp. 363—364). Oricît ne-am disocia măcar în unele puncte de asemenea aserțiunii, nu se poate să nu le recunoaștem suflul amplu și majestic, o anume demnitate a construcției interioare peste care bat aripile unei viziuni eroice, amintind *mutatis mutandis* de faldurile grele și oraculare ale oratoriei lui Pärvan, al cărui spirit pare a pluti cu discreție peste multe din paginile cărții.

Apartenența romantică a personalității lui Eminescu îndreaptă pe critic spre o concepție dinamică a devenirii poetului în care s-a produs cu

timpul o apolinizare a dionisiacului immanent (p. 36), fără a elimina totuși, cel puțin în planul existenței empirice, acele tipice incompatibilități ce-l vor conduce din cumpănă în cumpănă (1865, 1872, 1876 și 1882-1883) spre deznodământul fatal. Concepția de care vorbim conduce, totodată și spre o abordare integrală a eroului biografic, beneficiind adică nu numai de sugestțiile faptelor ca atare, ci și de acelea mai prețioase ale documentului fundamental al existenței creatoare — opera, ale cărei lumini, după opinia autorului, „sînt încă departe de a fi fost scrutate după posibilități” (pp. 14-15).

Cînd, în sfîrșit, vom avea în față și cel de-al doilea volum al acestei ambițioase întreprinderi, volum ce va completa pe cel de acum printr-o „biografie interioară”, priveliștea personalității eminesciene va putea fi contemplată în întreaga ei amploare și tot atunci vom pătrunde mai bine articulațiile noii interpretări, din care deocamdată nu dispunem decît de prima ei întrupare. Se înțelege că ombelor le va urma studiul propriu-zis, al operei. Coerența viziunii lui George Munteanu, care stă mărturisit sub semnul simbolului hyperionic, va putea fi prin urmare controlată în mai multe etape. Pînă atunci însă, cea de față reprezintă un început care îndreptățește satisfacțiile cele mai alese.

Un singur lucru ne-a stîrnit nu numai nedumerirea, dar chiar — de ce n-am spune-o? — cea mai categorică desolidarizare și anume felul cum încearcă autorul a prezenta raporturile dintre Eminescu și Maiorescu. Curiozitatea ne-a fost de la început provocată, citind în „Introducere” aceste rînduri rău-prevestitoare : „Oricit

voiam să prezentăm pe Maiorescu așa cum îl văzusem mai înainte, bizuindu-ne pe tot ce știam despre contribuția lui la întemeierea culturii române în spirit modern, nu ne-am putut realiza intenția. *Fapte prea numeroase și limpezi*, relațiile cu diferiți contemporani, între care și cu poetul, ne-au impus logica lor, viziunea ce rezulta din ele. Cîteva atitudini de rară distincție ale criticului, necunoscute pînă acum, au apărut și ele în plină lumină, însă *numeroase altele* îi modifică imaginea în chip defavorabil” (s.n.) (p. 16).

Or ciudățenia cu totul surprinzătoare este că, în afara unor persiflări nițel cam gratuite cînd nu de-a dreptul abuzive, sau a unor mici dar, regretabile procese de intenție, pe care cititorul le poate urmări în mai multe locuri (pp. 123-125, 188-189, 198-200, 231, 253, 321-324, 333, 429 etc.) nu există nici un fapt și nici o dovadă materială, dar *absolut* niciuna, care să legitimizeze vreo schimbare de perspectivă asupra atitudinii maioresciene față de Eminescu. Am zice chiar dimpotrivă : datele pe care ni le avansează George Munteanu departe de a infirma, vin tocmai să confirme ceea ce am știut întotdeauna : criticul și patronul Junimii a fost cel mai mare sau poate singurul om care înțelegîndu-l pe poet nu s-a mulțumit numai să-l laude și să-l ridice pe prima treaptă a prețurii publice (prioritatea recunoscută lui Alecsandri fiind și o chestiune de strategie literară), ci să-l și sprijine pînă în ultimul ceas al chinutei lui existențe, cînd era limpede că forța lui creatoare fusese compromisă definitiv și n-ar mai fi putut contribui în plus la gloria Junimii, drumul de întoarcere din negurile minții lui extenuate de

boală nemaifiind cu putință. Toate documentele publicate, pînă la cele mai recente (v. George Muntean, nu firește Munteanu, în primul tom din „Caietele Mihai Eminescu“, pp. 274–285), nu fac decît să completeze imaginea unei admirații și chiar a unei iubiri a căror intensitate nu e concuroasă credem decît de marea și nobilitatea lor discreție.

Încît alegațiile autorului rămîn în funcție de o interpretare proprie care trădează inexplicabilele idiosincrasii. Împrejurarea e cu atît mai curioasă cu cît George Munteanu însuși recunoaște (și nu numai odată : pp. 219–220, 239–240, 244, 249–250, 309, 315, 319–320, 330) că intervenția lui Maiorescu, poziția adoptată de el în momente-cheie ale dramei eminesciene au fost de o mare noblețe sufletească

și de o rară pudoare afectivă, cînd nu de-a dreptul ireproșabile. Unde sînt așadar faptele care să ne informeze viziunea pe care ne-a documentat-o cu strălucire Lovinescu în monografiile lui junimiste? În ce ne privește, noi nu le-am văzut.

Trecînd peste acest diferend, corect pornește mai mult de la niște impresii ale autorului decît de la realitatea cărții, funciamente obiectivă, nu putem încheia fără a exprima neted simpatia noastră pentru cea mai laborioasă și mai amplă întreprindere eminescologică de la Călinescu încocoace în curs de a se încheia în citeva (cinci, ni se pare!) tomuri solide, alcătuiind o construcție ale cărei îndrăznețe metereze se pot întrezări de pe acum.



CORNEL
REGMAN:

»AGÂRBICEANU ȘI DEMONII« *)

După citeva volume de studii, articole și cronici, care l-au recomandat ca pe unul dintre polemistiile cei mai acuti, specializat în strategie controversistă, Cornel Regman se găsește acum pentru prima dată în fața unei încercări mai ample de viziune sin-

*) Editura Minerva, București, 1973, 240 p.

etică și analitică echilibrată asupra operei unui scriitor, nu dintre cei mai comuni sub raportul valorificării lui estetice. Culoarele umorale ale stilului, care au făcut totdeauna farmecul criticii sale nu-și mai puteau fi rește găsi locul aici, încât schimbându-și întrucîtva obiectul se pune înțrebarea în ce măsură interesul scrișului său se păstrează.

Mai puțin delectabilă decît paginile care o precedă, ultima carte a lui Cornel Regman reprezintă nu atît monografia unui scriitor, cît a unei probleme, e drept esențială în cazul de față și anume tipologia personajelor lui Agârbiceanu. Deși ținută să respecte norme pe care criticul nu și le-a impus niciodată pînă acum, cercetarea lui rămîne departe de orice uscăciune sau pedanterie doctorală. Vivacitatea spiritului lui Cornel Regman n-a dispărut desigur, ci s-a retras din stil spre zonele mai directe ale substanței și ale interpretării. „Agârbiceanu și demonii” nu e un studiu cuminte și somnolent asupra categoriilor de tipuri din opera marelui prozator transilvănean, ci o carte de construcție critică, ingenioasă dar nu mai puțin obiectivă. Anunțată încă din 1968 printr-un articol publicat în „Familia” sub titlul „Agârbiceanu, o demonie a timpurilor”, recența lucrare se structurează pe ideea opoziției dintre două tipologii fundamentale : diavoli (sau demonii) și blînzi. Considerînd că, dincolo de orice alte virtuți, creația de tipuri e „capitolul forte al talentului scriitorului” (p. 123), Regman întreprinde nu numai o foarte utilă investigație și demonstrație prin convingătoare citate uneori neobișnuit de întinse, ci și o abordare inedită a operei lui Agârbiceanu menită să-i sublinieze valorile de atîtea ori

ignorante. Cele două fețe pe care ni le ilustrează pe larg criticul pun în lumină constantele creației scriitorului și mai în genere ale întregii proze transilvănene : realismul și moralismul adesea predicant. Ipoteza, fără îndoială cuceritoare, a lui Cornel Regman e că „în proza lui Agârbiceanu obșnuiții fac figurație, ei reprezintă ceea ce se cade, privit din unghiul mentalității de grup” (p. 25) încît „cadrul predilect și fundalul narațiunilor sale e la Agârbiceanu lumea constituită, satul tipic, ceremonialul, ceea ce se cade, reacțiile canonice, într-un cuvînt normalul, adică ceea ce e în acord cu norma” (p. 26). Personajele de prim plan devin în felul acesta tipurile care dintr-un punct de vedere sau altul se alcătuiesc ca niște excepții mai mult sau mai puțin spectaculoase, dar totdeauna înzestrate, tocmai prin faptul explorării lor mai adînci, cu o incontestabilă putere de viață. Dimpotrivă, tipologic „normalii” sînt mai șterși, pînă la a se transforma în niște mijlocitori de replici, „gură a satului”, „cor vorbit” (p. 26). De aici pînă la constatarea că personajele demonice sînt la Agârbiceanu cele mai vii nu rămîne decît un pas : „...reușita acestei opere, scrie la un moment dat criticul, o hotărăsc naturile necumînți, apostolii, păcătoșii, cei la care un exces de vitalitate se cheltuiește bezmetic, în absența disciplinei lăuntrice” (p. 124) Comentarii acestor naturi sînt personajelor de fundal, „guna satului”.

Figurile insolite sau contestatarii normei se recoltează și ei din rîndul celor mai diverse categorii preponderent rurale, întrucît „satul lui Agârbiceanu, ca și lumea operei lui Creangă, e populat, într-o măsură de care la început nu ne dăm seama, cu

tot soiul de „apucați”, de originali, dar și de bieți nenorociți, așa cum i-a fixat, pe de o parte, amintirea, pe de alta, perspicacitatea de cu mătru pătrunzător, cu ceva de psihanalist empiric într-însul, căruia nu-i scapă nici una din anomalii mari și mici ale existenței și firii omenești” (p. 27). Și Regman analizează în prima jumătate a cărții pe acești „ciudați romantici” ca și pe acești „ciudați realiști”, panoramând un univers uman patronat de umbre și traversat de drame.

Pasiunea pentru tipurile conflictuale și demonice, pentru evocările sumbre și dramatice, pentru elementele imprevizibile ale evoluțiilor sufletești îi îngăduie lui Regman să semnaleze la Agârbiceanu un „romantism funciar”, „în căutare de abisuri” (p. 95), echilibrat însă printr-un program realist, „singura sa religie de artă mărturisită”. Epoca primilor zece ani de creație, care coincide cu predilecția pentru povestiri, se individualizează prin cultivarea unei literaturi „cu martor, a anchetei povestire ce ia în dezbatere, pe rând, o pulverolență de cazuri ieșite din comun, cu avantajul, în raport cu zecile de întreprinderi similare, că martorul acesta nu e o simplă convenție, ci chiar preotul autor, dispus să se mai și trădeze, și chiar făcând-o uneori fără știerea sa” (p. 96). Printr-o atare modalitate, scriitorul „demistifică”, „pune degetul pe rană”, „plăcerea lui cea mare” fiind aceea „de a lipsi personajul de artificiile la care recurge spre a și ascunde identitatea” (p. 96).

Dacă nu stăruie prea mult asupra analizei estetice, care rămâne de cele mai dese ori ilustrativă, întrucât accentul cade programatic pe tipologii, Regman urmărește în schimb cu au-

tentică subtilitate incidențele și diferențierile acestora, indicând ascunse relații interioare între lumea normalilor și cea a ciudaților, care-și comunică nu rareori în chipul cel mai nebanuit. Un normal, „decăzut” din calitatea lui „prin intervenția unei forțe ostile și perseverente” (p. 84), se transformă logic și pozitiv într-un ciudat. Observația e o dovadă irecuzabilă de acuitate analitică, precum și aceea referitoare la caracterul realismului lui Agârbiceanu în raport cu ceea ce criticul numește micul nostru realism, ilustrat de nume ca Brătescu-Voinești, Bassarabescu, Hogaș, Jean Bant, D. D. Pătrășcanu și alții. „Specializat în inventarierea pilorescului derivat, a manilor inofensive, de cele mai multe ori cu adresă umoristică”, acesta „în nici un caz nu-l cuprinde și pe Agârbiceanu”, „căci la el „ciudații” sînt nu simple variante degradate ale tipului sau țândări sărite din trunchi (în cazul unora dintre scriitorii numiți, copacul se cheamă Caragiale), ci întruchipări unicate avînd sădită vocea singularizării, de cele mai multe ori firi anapoda croite, așezate decurmezișul rînduieiilor cărora li se sapan „normalii” (p. 75).

Trecînd de la această „lume fără obîșnuiri” la aceea a „posedaților”, Cornel Regman se concentrează aici asupra marilor opere reprezentative în care identifică expresia diferitelor variante ale tipologiei demonice: demonul dezordinii în „Popa Man”, demonul orgoliului în „Arhangheliu”, demonul burlesc în „Păscălierul”, demonul pierzaniei în „Stana”, demonul seducției în „Jandarmul” și, ultimul, acela al vitalului în „Faraonii”, pentru a încheia investigația cu amplul roman „Strigoiul” în care criticul descifrează

„incercarea, de loc scontată, de a reabilita lumea „normalilor” săi, făcându-i mai puțin „cuminiți” și în orice caz mai vulnerabili și mai puțin suficienți decât îi arată solidificatele lor proverbe” (p. 238).

La interpretările în genere incitante și fecunde ale cărții, se cuvine să adăugăm atențele indicații ale influențelor străine, a căror pondere a răcunoscut-o scriitorul însuși, sublinierea și încercuirea moralismului didacticist și a deficiențelor de analiză psihologică, precum și — nu în ultimul rând — virtuțile reconfortante ale unui stil critic totdeauna personal și nu arareori de o bine temperată și agreabilă ironie, mult mai suprovegheată acum decât în critica de actualitate, unde impulsivitatea temperamentului frizau adesea violența de limbaj.

Prin construcție și viziune înedită, „Agârbiceanu și demonii” constituie indiscutabil un punct de reper în exegeza opereii unui mare scriitor român, care pentru a se afirma ca atare nu mai are nevoie decât de o antologie corespunzătoare. Căci, în cazul său, istoria literară, utilă din atâtea unghiuri de vedere, poate dăuna prin tratament nediferențiat, în vreme ce critica, în chip paradoxal, e singura ce-i poate lumina proporțiile, eliminând impuritățile și resturile derutante. Or, mai presus de ele, proporțiile sint impresionante, iar cartea lui Cornel Regman un apel la obiectivitate, demonstrând odată mai mult că un asemenea rezultat nu e posibil decât din perspectiva autenticeilor personalități critice.

CRONICA LITERARĂ — proza —



eugenia
tudor=anton

VASILE BĂRAN: „CARTEA PROVERBELOR”*)

Să fi intenționat Vasile Băran o ilustrare în manieră antonpannescă a unor frumoase proverbe românești

*) Ed. „Albatros”, București 1973

prin a sa „*Carte a proverbelor*” apărută la editura Albatros? Foarte posibil, cu atât mai mult cu cât intenția de a imita gestul marelui înaintaș este vizibilă și în alte cărți, precum: „*Vorbă-n colțuri și rotundă*” de N. Velea și „*Păcală și Tindală*” de C. Buzinschi. Problema este în ce măsură o asemenea intenție temerară (trebuie să recunoaștem) s-a realizat? Sau dacă n-a rămas cumva numai punctul de plecare al unei alte cărți, — nu de proverbe comentate, ci numai ca model de utilizare în exces a unor foarte amuzante „ziceri” în stil popular, a unor „țărăanii” degustate cu delicioși și nesaț ca într-o bufonadă fără sfârșit cum se întâmplă într-una din cărțile citate. Nu e cazul lui Vasile Băran care, deși e și el fermecat de frumusețea răsucită și concentrată a stilului literaturii populare, în cartea de față nu cade decât uneori într-un picareesc ieftin cu descărcare în lanț, ci se menține la stilul laconic și voit sentențios; dar sentința este transmisă prin jocul alegoric, zonă în care, cum remarca și M. Iorgulescu în „*Luceafărul*”, autorul se simte acasă. Vasile Băran extrage câteva proverbe (unele, ce-i drept, neavînd legătură cu bucata căreia-i servește drept motto) proverbe culese de Golescu, Zanne etc., și le grupează după o anume logică a semnificațiilor (de preferință referitoare la comportamentul în societate) cu rezonanțe voit contemporane. Aceste proverbe, utilizate cum spuneam ca motto-uri la scurtele și sprințarele bucăți ale volumului, aflate sub zodia parabolicului, sînt doar puncte de pornire pentru o incursiune în domeniul imprezibilului și al fanteziei care la Băran pare inepuizabil și, în același timp imprimă nota dominantă

scrisului său. Vasile Băran improvizează ușor — la el existînd o anume lejeritate în trecerea rapidă către fantastic, grotesc sau chiar un anume absurd, abordînd fără nici o ezitare cînd fabula, cînd parabola — alegoria în genere. Ultima bucată din acest volum, intitulată „*Clopotul de sticlă*” (titlu comun!) este un fel de nuvelă în maniera science-fiction, iar altele, cum ar fi „*Soldatul și generalul*” sau „*Cravata lui Sander*” ori „*Barba lui Gad*” incalcă teritoriul absurdului, după cum „*Biruința șoferului*” poate fi considerată o nuvelă aproape realistă, cu reverberații lirice. Volumul ar avea o componentă cam eteroclită, dacă cel care l-a scris nu ar dovedi capacitatea de a surprinde și cerni prin plasa străvezie și încîntătoare sau amuzantă a parabolei ori alegoriei sensuri etice contemporane. Dacă dincolo de păienjenişul fanteziei mereu surprizătoare, nu ar transpare o undă de gravitate.

Ceea ce a păstrat Vasile Băran de la proverbe este tocmai această însușire de a surîde chiar cînd spune adevăruri grave, de a moraliza glumind. „*Fanteziile*” sale plac tocmai printr-o temeritate a desfășurării — fără ezitare, fără opreliști, plină de surprize, a firului narativ. Mai exact, tocmai prin dezinvoltura cu care autorul trece de la fantastic la real, de la glumă la ironie, de la registru clasic la maniera absurdă sau grotescă. E aici, fără îndoială o dotare neobișnuită de povestitor în manieră nastratinească, deși familiarizat și cu datele unei epoci moderne, epocă ce a creat obișnuința zborurilor spațiale, a rachetelor, laserelor, sau altor accesorii ale tehnicii moderne.

De exemplu, „*Gisca miraculoasă*” ni s-a părut foarte izbită, nu numai

prin fluvența tonului povestirii, dar și prin simbolistica străvezie vizând, cred mult mai mult din contemporaneitate decât ceea ce enunță în motto pro-verbial ales de autor. Povestea naufragiatului Nored (variantă a lui Nored?), ajuns magnat și stăpînitor absolut al unei insule, datorită giștii sale minunate și ouătoare (ouăle ei servesc și drept hrană, dar au și nemaiînțînita putere de a se comporta ca adevărate bombe!) este semnificativ atît pentru lacomul Nored, care seamănă mult cu un om de afaceri capitalist, dar și pentru modul defectuos de funcționare a unui sistem. (E prezentă aluzia la exploatare). Vasile Băran are abilitatea de a sugera adevăruri importante prin istorii, de regulă glumețe, mimînd seriozitatea țărânească ce ascunde „țîlcuri”, un fel de disimulare (nu neapărat mor-mețiană) care rostește vorbe cu două înțelesuri. Numai că istoriile lui Vasile Băran nu sînt ale unui „hîtru” de formație exclusiv rurală, rămas la lecturile lui Anton Pann sau Ion Creangă, ci, mai degrabă, ale unui scriitor nutrit cu lecturi moderne. Nored, naufragiatul care se îmbogățește pe spinarea giștii sale miraculoase—,blîndă ca o oaie”, zice autorul—exploatînd instincte firești ca foamea și frica semenilor săi, este la un moment dat atacat de niște nave de război din larg. Salvarea îi vine tot din partea năzdrăvanei și inepuizabilei giște. Ea ouă deasupra atacatorilor niște adevărate proiectile care-i alungă și le taie cheful de luptă. Cînd însă Nored ajunge din nou în sapă de lemn (bași cei de pe insulă îl părăsesc, inclusiv soția) el îi pune gînd rău giștei molatice și blinde, vrea s-o taie și s-o facă pastramă ca să poată rezista din nou naufragiului. Dar gisca,

mai puțin proastă decît a părut ea stăpînului ei, fuge și-l pedepsește pe nerecunoscător, ouînd deasupra capului său un ou—bombă, lată dar că sensul bucății lui V. Băran are mult mai mute implicații etice, e mult mai cuprinzător decît îl enunțase motto-ul.

Foarte izbucnită în maniera aleasă—grotescul—este bucata brechtiană „Soldatul și generalul” unde ridiculul situațiilor și al personajului războinic stîrnește hilaritate. Generalul nesătul de războaie rămîne doar cu un singur soldat, dar, maniac, el își ucide și ultimul subaltern fiindcă acesta uitase pentru o clipă regulamentul, uitase adică meseria de soldat. Moartea soldatului nu-l impresionează însă pe general. îl afectează numai faptul, că, nemaiavînd niciun soldat, nu mai poate exista ca „general”, fiind pusă în pericol însăși rațiunea lui de a fi! Posibilitatea ca niște oameni pașnici dintr-un sat vecin să existe, să trăiască fără spaima războiului îi apare ca o ... calamitate de neîndurat. „Ceva mai departe era un sat, acolo erau oameni. Dacă soldatul murea însemna că oamenii aceia aveau să-și trăiască viața liniștiți, fără să fie cunoscut tăișul sabiei sau dogoarea flăcărilor. Or, oamenii aceia trebuiau să simtă ce-i războiul”. Dar Vasile Băran continuă povestirea ce ar fi trebuit să se sfîrșească aici, și-i dă o întorsătură imprevizibilă. În fantastic e uneori posibilă o rupere a logicii inițiale, o modificare a ei, cu toate că astfel nebunia războinică a generalului este văduvită de aureola ei. Autorul vrea să spună că nebunia războinică este mollipsitoare; de ea se contamînează grav și iremediabil soldatul reînviat de generalul său. Nebunia soldatului

atinge însă apogeul în clipa în care generalul începuse a se vindeca. Fatală vindecare, care-l costă pe general viața : soldatul, care tocmai trăia într-o efervescentă belicoasă, uneori posibilă o rupere a logicii conform dorinței șefului și demiurgului său, nu-l cruță nici măcar pe cel care-l învățase să judece ca un automat numai prin intermediul crezului războinic ucigându-l.

Morala acestei fabule este similară cu aceea a „*Giștii miraculoase*”. Generalul cade victimă propriei sale răcirii, ucis de blindul soldat pe care el îl transformase într-o brută militaristă.

Fantezia lui Vasile Băran este însă uneori atât de liberă, cu ieșiri atât de imprevizibile, încât parabola sau alegoria nu ajung să exemplifice propriu-zis vreunul dintre proverbele selectate de scriitor și așezate în capul acestor narațiuni de multiple semnificații moralizatoare, scrise, cum spunem, într-o manieră aerată. Și, desigur, nu e prea mare neajuns în faptul că scriitorul este uneori *trădat* în intențiile sale de o imaginație nerăbdătoare, mobilă, fecundată de lecturi moderne. O imaginație nestăpinită care o ia câteodată razna... Dar, numai în dauna proverbului. Din când în când el este bine ilustrat, ca în bucata de început : „*Biruința șoferului*”. Însă deși frumos scrisă, bucata nu este reprezentativă pentru imaginația cu digresiuni imprevizibile a lui Băran. Preferăm de aceea primei bucăți, cea ultimă poveste în manieră science-fiction („*Clopotul de sticlă*”) unde Vasile

Băran imaginează un șir de aventuri ciudate ale unui cuplu în destrămare, pe meleaguri pămîntene străni, în care plictisul și angosa sînt luate în deridere cu un aer sănătos și robust al cuiva care stă foarte bine înfipt pe propriile sale picioare. Nu înseamnă că autorul evită situațiile dramatice, dar le simplifică uneori. Dar el știe a deosebi împrejurările majore de acele aspecte mici, insignifiante. Uneori V. Băran încarcă o „*joacă*” în jurul cite unei teme. El uită că singur și-a fixat un fel de supunere la semnificație și scade intensitatea și schimbă timbrul bucăților. Atunci suplețea și dezinvoltura abordării oricărui subiect, mobilitatea trecerii de la o tonalitate la alta, fără supunere la obiect, — deci silită — apare ca evidentă. E cazul bucății „*Eduard al II-lea*”, unde proverbul „*Se sperie și de umbra lui*” sau : „*Arunci virtutea și-ți aduci teama*” nu acoperă sensul adevărat al narației. Aceasta fiind de fapt o variantă, mai degrabă a ideii de dedublare a personalității, anevoios regăsită (fiindcă aproape toate poveștile sînt scrise de un scriitor optimist). Cu totul în afara scopului propus mi se par înserate bucăți ca „*O vizită misterioasă*” ce rezumă un vis, ori „*Dincolo de gema-mandură*”, care legitimează artistic forța teribilă de a imagina, răsturnînd realitățile evidente ale copiilor. În schimb, bucăți ca „*Vis de pădure*” scrisă cu fior sau „*Înalta statuie*” deși ușor demonstrative, readuc în prim plan virtuțile lirice ale acestui imagist.



Ben Corlaciuc :

„Strigoaica și casa nebună“^{*)}

Cartea lui Ben. Corlaciuc reunește patru nuvele inegale ca întindere și ca valoare literară. Bucășile Danurii reciproce și Antena sînt neconvîngătoare, liniare și facile ca intrigă și psihologie a personajelor. Următoarele două, — Oamenii de bărbați și Strigoaica și casa nebună — mai lungi și mai stufoase, au o coloratură aparte, reușind să creeze o atmosferă învăluită, să capete desfășurarea unor basme moderne.

Tema lor comună este o reîntoarcere în trecut, pe urmele unui timp de poveste, cînd se putea sta de vorbă cu munșii și cu stelele ; o întoarcere spre copilărie (Oamenii de bărbați) sau spre izvoarele îndepărtate de unde a pornit marele Eminescu (Strigoaica și casa nebună). Nuvelele urmează un drum circular, o istorie a oamenilor care merg înainte, dar care nu pot trece peste începuturi, nu-și pot uita trecutul și care reunesc într-un circuit complet viața și moartea : „...ne ducem înainte, ca să ajungem înapoi de unde am plecat“, meditează un personaj.

*) Editura Eminescu, București, 1973.

Lumea creată de Ben. Corlaciuc, cu oameni bătrîni, cu locuri și obiceiuri legendare, cu tineri care duc mai departe dorințele strămoșilor este impregnată de mister, de o trăire mocnită care pare fără sfîrșit.

Cea mai realizată mi s-a părut nuvela care dă și titlul cărții. Strigoaica și casa nebună este construită ca o înfruntare între locuitorii Ipo-teștilor, apărătorii ai casei poetului și ai cimitirului străbun, și noua proprietară a acestor locuri, Maria Stamato-pol. Ea vrea să dărîme casa și să mute cimitirul în altă parte și dorința ei devine năprasnică, inumană. Inverșunarea tăraniilor împotriva acestei femei înalte, voinice, netemătoare de nimic crește lent, pe nesimțite. Pretutindeni ea este înconjurată de pînda neagră a femeilor, de mușenia lor scrișnită, de hohotele bărbaților. Tăraniul rămîn adevărații păstrători ai trecutului ce trăiește în inimile lor ca un foc nestins. Casa în care s-a născut și a copilărit Eminescu se confundă cu propriile lor case, cu locul de obîrșie.

Strigoaica și casa nebună este o poveste a așteptării lor, a urii nedisimulate, și a înțelepciunii bătrînești, întrerupte din cînd în cînd de dangăte de clopot, de rîsul nebun al Mariei Stamatopol — strigoaica satului, cum o numesc tăraniul. Personajele nuvelei plutesc de cele mai multe ori într-o nebulosă, ele neavînd forță decît în masă. Stările sufletești nu apar niciodată precis delimitate, e un amestec continuu de ură, dorință de răzburare, sete de dreptate, pioșenie și dragoste. O înfiorare stranie îi străbate pe oameni și ei au

senzația frigului coborînd ca un șarpe pe trupul lor.

În ambele nuvele, scriitorul crează un cadru de basm : „amurgul are „dinți de aur”, noaptea e „de argint”, casa este „alb-albastră”. Alteori contrastele sînt romantice : femeia e un cîntec, dar tot femeia e strigoaică, frunzele „sună cu tristețe ca o harpă abia înfiorată”, un nebun se spînzură de clopotniță, risul are o putere malefică. În acest cadru, oamenii povestesc despre trecut sau trăiesc în trecut, ceea ce asigură nuvelor o trăsătură accentuat romantică.

Oameni de bărbați și Strigoaica și casa nebună au un inefabil care le înfășoară și le face viabile.

anca midia



Petru Vintilă :

„Milița”*)

Viața Miliței Petrașcu, artistă a căreia existență a fost legată de mișcarea scriitoricească a secolului, poate constitui o temă bogată. Și Petru Vintilă, autorul acestei originale cărți, s-a priceput cum să ne-o înfățișeze pe eroina sa în plin și activ circuit literar. Pendulînd între eseu și micromonografie, pe parcurs scrierea devine o excelentă povestire. Petru Vintilă a descoperit formula cea mai potrivită pentru a ne face cunoscută activitatea marelui artiste și a ne comunica o bună cunoaștere a operei Miliței Petrașcu, ca și a desfășurării mișcării de avangardă de la noi, cu care Milița Petrașcu a avut reale tangențe. Pare curios, dar autorul cărții leagă apropierea de opera sculptorice și familiarizarea cu calitativa-i substanță, de faptul că el însuși a rîvnit cîndva

să devină avangardist. După introducerea în universul artistei, Petru Vintilă folosește uneltele de zile mari pentru a ne descrie particularitatea artei Miliței. Și subscriem observației că Milița Petrașcu are ceva din vigoarea penei argeziene, în linia caracterologică a portretelor sale ; e vorba de portretele făcute lui Liviu Rebreanu, Brâncuși, Creangă, Caragiale, învederînd, în dăltuirea chipurilor acestora, și robustețe, și cunoaștere, și aciditate. Foarte justă definiția structurii artistice a aceleia care ne-a dat cel mai expresiv și mai vibrant monument al autorului lui Ion : „...eu am așezat-o pe Milița Petrașcu într-un fastuos șir de propilee eline, acolo unde aerul diamantin al Mediteranei dă, de citeva milenii, strălucirea calcarului, marmurii, bronzului și lutului ars”. Artista a folosit pentru dăltuirea personajelor înfățișate materialul ce li s-a potrivit mai bine. Și nu e ușor, cînd în galeria ei de portrete au intrat Galaction, N. D. Cocea, Argezi, E. Lovinescu, Sadoveanu sau Cella Delavrancea. Prinșind în șire concise plămada și esența artei Miliței Petrașcu, textul lui Petru Vintilă dobîndește valori afective, subliniînd semnificația întîlnirilor revelatoare între mari plasticieni și scriitori de factură atît de diferite. Cum artiștii au ei înșiși darul autodefinirii, Milița Petrașcu a caracterizat, atît de fericit, atelierul ei ca pe un censaclu. Dar modestă, nu a adăugat că ea continua tradiția prestigioasă a unor Iser, Juquide, Marcel Iancu, și că acest censaclu a adunat în juru-i o pleiadă, poate tot atît de bogată de artiști, ca censaclul lui Lovinescu.

Atîtea mărturii despre personalități ale culturii românești sînt consonante cu imaginile dăltuite în piatră de talentata artistă. Astfel, nu amănuntul că ea spune despre Octavian Goga că era fermecător și iradînt (cei ce l-au cunoscut subscriem la aceasta), plin de mișcare și energie e important, cît faptul că sculptorița a redat prin arta ei aceste trăsături în chip inimitabil. Meritul de seamă al lui Petru Vintilă e că reporterul s-a subordonat interlocutorului, notînd fidel mărturisirile artistei. El a izbutit un

*) Ed. Eminescu, 1972.

profil original al artei și a știut, prin întrebările puse ca și prin orientarea asupra laturilor celor mai semnificative, să compună un ghid spiritual despre arta Miliței Petrașcu, s-o configureze în paralel cu genialii colaboratori și membri ai cenaclului ei plastic.



N. Petrașcu :

„Icoane de lumină“*)

Având privilegiul de a fi trăit în intimitatea unor personalități ca Eminescu, Alecsandri, Duiliu Zamfirescu, Costache Negri, Ion Ghica, Delavrancea și T. Maiorescu și a deține măturii de preț și documente din viața acestora, i-a fost lesne lui N. Petrașcu să întocmească patru opuri de amintiri, ieșite între anii 1935–1941. Îngrijitorul și prefațatorul noii ediții, Dumitru Petrescu, a selectat, din uriașul și oarecum eclecticul material, ceea ce a rămas valabil din destăinuirii și îndeosebi confesiunile lui N. Petrașcu privind lumea literară și artistică în circuitul căreia a luat parte activă. Putem spune să ele sînt partea cea mai rezistentă din bogata lui activitate. Cunoșcînd nemijlocit pe scriitorii menționați — ca Duiliu Zamfirescu conlucrînd la legația noastră din Roma, viețuind în preajma autorului „Steluței“ și avînd și norocul a-l cunoaște și a fi vizitat de Eminescu — N. Petrașcu ne-a lăsat portrete pline de culoare, a căror primă calitate este că păstrează nealterat și azi par-tul autenticității.

Zugrăvind cu sensibilitate și pondere dar și cu un dar portretistic unic, memorialistul N. Petrașcu a creianat în „Figuri literare contemporane“ profile pline de expresivitate. Însă meritul de seamă al lui a fost

că el a preferat a se subordona eroului înfățișat, lăsînd ca scena să fie în întregime ocupată exclusiv de acesta. Lăsînd, de pildă, să evolueze în voie pe Alecsandri ca neîntrecut povestitor sau pe Duiliu Zamfirescu, colorat și dinamic interlocutor, se înțelege lesne ce pagini izbutite ies din această reverență afectuoasă, cum o denumește prefațatorul cărții. Atmosfera, locurile, existențele scriitorilor sînt recompuse prin aglomerarea amănuntului esențial de viață și prin mijloace de pictor realist. Iată de ce ediția aceasta, alcătuită cu spirit critic sub forma unei exigente antologii, își vedește utilitatea de document artistic. Exhaustiva prefață întocmită cu inteligență și discernere de Dumitru Petrescu întregeste acest album „de epocă“.

camil baltazar



Mircea Dinescu :

„Elegii de cînd eram mai tînăr“*)

Scrișul lui Mircea Dinescu aduce în poezia noastră din ultima vreme o binevenită împropățare, pliedînd alături de creația altor contrați pentru comunicarea inspirată și sinceră, în opoziție cu însăilările căznite ale unora, care se doresc subtili, dar în fond sînt uscați și fără har. Autorul învocației nîmăniului (1971) face poezie cu firescul păsărilor care zboară, cu al copilului care se joacă, cu al florilor care se legănă în vînt. Poezia lui este o primăvară frenetică, o calvalcadă de imagini, o muzică luminoasă. Motivele inspirației sînt în general aceleași, ca în primul volum, numai că în acesta din urmă intervine o adîncire a trăirii, pe care o sperăm tot mai pregnantă în cărțile ce vor urma.

*) Editura Eminescu, București, 1973.

*) Editura „Carea Românească“, București, 1973.

Elogii de cînd eram mai tînar este cartea tinereții eruptive, față de prima care aducea fiorii adolescenței. În ambele e proponderent biologicul tumultuos, în prima estompat de can-doarea și nesiguranța adolescenței, în a doua ridicat la proporții cosmice, remeia devine pentru Mircea Dinescu o obsesie, o dulce neliniște: „și îmi preschimbă lacrimile-n miere / de parcă-n ochi mi-ar viscolii albine / și nici nu știu dacă mai am putere / să-ntîmpin fiara dezlegată-n mine” (p. 32).

Moartea este văzută romantic, nu există un fior al ei, ci o poză doar, fiind asociată femeii, iubirii: „Legat la ochi fac dragoste cu moartea / Iubindu-ne egal minăți de ură / și nu mai știu precis care e partea / cu vîntului de la călții la gură...” (p. 52).

O altă permanență a trăirii la Mircea Dinescu este poezia, destînlul poetului. Poetul se vede un: „bătrîn copil minune” logodit din geneză cu natura și imaginea: „Dar gloria cu biciu-n deopotrivă / căci Poeziei eu -am fost promis / cu singele albastru în denivă / cu pleoapele zburînd prin paradis” (p. 35) Este bolnav de „la sfîntă”, luminează pe mări, iar lumina este imprumutată de celălalt tărîm. Poezia este un frumos plîns existențial, ea este „o moarte-n plus”. Un miracol care te absoarbe total. Poetul își valsează gesturile pure, ca o replică împotriva convenției, împotriva a tot ceea ce anchilozează și umbrește viața. El se vede bătînd în geamuri, asemenea zăpezilor candido. Mircea Dinescu, la fel vechilor rapsozi, își spune stihurile cu pasiune și dezinvoltură, ca un sentimentul viguros. Nu lipsește la Mircea Dinescu, ca și la alți poeți tineri, de altfel, un relevant sentiment al cosmicității. Universal, imensitatea siderală sînt incorporate relațiilor imediate, cu un deosebit firesc, de asemenea e prezent un acut sentiment al demitizării. Comunicarea este foarte spontană, aducînd aminte, ca structură, de Esenin și Labiș, iar prin culoare, de Bacovia, uneori. Cuvintele se topecsc organic într-o osmoză melodică, imaginile se luminează reciproc. Pentru că prețuim talentul lui Mircea Dinescu,

ne îngăduim să atragem atenția că sînt cazuri cînd îl amenință facilitatea, rimele sînt lăsate în voia lor, nefiind subordonate tensiunii interioare. Nădăduim că acestui zbor alb, pe care-l practică poetul, acum, i se va asocia pe parcurs, reflecția profundă, izvoită din experiența de viață și din adîncimi de carte.

petre got



Mircea Popa : „Iarie Chendi“)

O monografie despre Iarie Chendi își asumă misiunea dificilă a disocierii într-o formulă critică ce înglobează — deopotrivă — tradiționalism desuet și spirit novator. Ostil sistemelor rigide, Iarie Chendi s-a orientat spre genul modern al cronicii-foileton, cultivînd impresia spontană a bunului-gust și a culturii; judecata sa critică s-a mulat, însă, adesea, după tiparele dogmei sămănătoriste. Inteligență mobilă și înclinată spre digresiune, a practicat cu sulețe eseul, dar l-a transformat, uneori, în conversație facilă pe teme de interes efemer. A confundat — pe plan teoretic — logica de uzanță comună cu logica specială a poeziei, dar a intuit — în critica aplicată — valoarea liricii argheziene de la primele ei manifestări. A creat un stil virulent și inventiv al contestării, prețuit de Arghezi pe același filon de sensibilitate hiperbolică deformatoare. În critica afirmativă, însă, a operat frecvent cu clișee impersonale. Vocația polemică i-a colorat expresia și a declanșat subiective mutații de opinie, din perspectiva cărora s-a conturat un anume impresionism — dar mai mult al irascibilității decît al meandrelor de gust estetic.

*) Editura Minerva. București, 1973.

Bazat pe o largă informare, cer cetătorul Mircea Popa întreprinde o dezbateră comprehensivă în jurul semnificațiilor profund contradictorii ale acestei opere, insistând cu precădere asupra eligiei luminoase a criticului ardelean și spulberind numeroase acuzații devenite locuri comune ale istoriei literare. Reversul perimat al acestei medalii de la început de secol rămâne, însă, în penumbră, trasat în linii mai sumare, cu oarecare tendință spre estomparea asperităților și spre reabilitare. În raporturile la exegeza anterioară, autorul monografiei cenzurează mai rar entuziasmele facile, iar spiritul său polemic se manifestă mai palid în dialogul cu însuși criticul studiat.

În capitolul consacrat viziunii teoretice a lui Ilarie Chendi, Mircea Popa redeschide — de pe poziții noi — un vechi proces, argumentând convingător și nuanțat delimitarea parțială a cronicarului Tribunei și Vieții literare față de sămănătorism, al cărui exponent integral a fost multă vreme considerat. În același timp, însă, ni se pare că în definierea concepției estetice a criticului se acordă o prea mare pondere acestor rezerve, a căror dimensionare nu s-a făcut suficient prin raportare la cauza care le-a generat: conflictul personal cu N. Iorga.

Comentariul lui Mircea Popa în problema intoleranței lui Ilarie Chendi față de poezia modernă se deslășoară — în general — echilibrat, pe un lăgaș adecvat, dar concluzia, surprinzătoare prin atenuarea spiritului critic, contravine însăși demonstrației care o precede: „N-a fost un partizan al artei simboliste, dar nici n-a stăvilat noile direcții de orientare estetică, intervenind favorabil atunci când opera o justifică”. Aprecierea e infirmată de realitatea unei consecutive campanii susținute de critic împotriva simbolismului. Bunăvoința vagă față de I. C. Săvescu și Petica nu are sensul unei „revizuirii” de ordin estetic. Efortul de înțelegere al lui Ilarie Chendi a fost stimulat, vizibil, de tragicul sfârșit al celor doi poeți. Acceptarea talentului lor, alături de al lui Tudor Arghezi, nu a însemnat o modificare de principiu față de

simbolism. La autorul cuvintelor potrivite e prețuită „melancolia și resemnarea blândă”; la I. C. Săvescu „idilele de țară” și „versurile patriotice”; chiar în opera unor poeți categoric negați (Al. T. Stamatiad, N. Davidescu, Emil Isac) sint identificate măcar „urme ale talentului” în manifestările lirice mai aproape de tradiție — ceea ce trădează tocmai intenție subterană de a „stăvilii” noua direcție de a recupera creatori „naufragiați” pe țărmul decadentismului și „abotuiți din calea dezvoltării lor firești” (Pentru această personalitate, la care stilul este — în mod violent — expresia structurii temperamentale iar, actorul critic poartă pecetea faptului cotidian, datele biografice proiectează spre opera lumii neașteptate. Ca simplă supoziție, notăm posibilitatea ca o recunoașterea lui Arghezi de către Ilarie Chendi, la numai un an după o înverșunată contestare, să se fi realizat — măcar în parte — întâlnirea celor doi redutabili polemiciști pe o cale, ocazională, baricadată de adversarii împotriva lui M. Dragomirescu sau, poate, Nicolae Iorga).

Amplei bibliografii a referințelor critice ne permitem să adăugăm — din pedanterie documentară, și pentru interesul lor în apriga luptă de idei desfășurată în epocă în jurul simbolismului — câteva articole apărute ținând lui N. Davidescu. Poetul de factură modernă, admonestat violent și nedrept de Ilarie Chendi la apariția primului său volum, a ripostat printr-un pamflet, în Revista democrației române din 19 decembrie 1910. În perioada bolii adversarului său, N. Davidescu are însă o intervenție generoasă, înserată — sub titlul Variații împrejurul domnului Chendi — în Noua revistă română din 4 noiembrie 1912; cîțiva ani mai târziu, publică articolul în jurul unui pamfletar, în Steagul din 7 aprilie 1922 și o cronică la volumul Schite de critică literară, în Aurora din 5 ianuarie 1925, în care estimarea profund subiectivă — a activității lui Chendi se face exclusiv prin prisma lipsei de receptivitate față de poezia modernă.

Hartă spirituală a criticului, reconstituită judicios și documentată – prin investigarea unor domenii aproape total necunoscute (activitatea de editor, folclorist, publicist), cit și printr-o lectură fără prejudecăți a operei critice, reevaluată sub aspectul preocupărilor de cronicar și sub cel al viziunii teoretice – monografia lui Mircea Popa reprezintă o substanțială contribuție de istorie literară.

Comentariul critic se susține pe sugestiile a numeroase texte rămase în periodice. Implicit, se face evidentă necesitatea ediției de restituire a unui întreg sector din opera lui Ilarie Chendi, fără a cărui cunoaștere a acestei personalități complexe, înțelegere pentru care oferă câteva repere studiul actual al lui Mircea Popa.

margareta feraru



Virgil Nemoianu :
„Utilul și plăcutul“)

Publicistica lui Virgil Nemoianu se constituie în primul rând ca o generoasă pledoarie pentru deschiderea actului literar românesc contemporan către fenomenul literar universal, printr-o lucidă analiză a fenomenelor ce se petrec în interiorul său ca și în cadrul celorlalte literaturi naționale. Posesor al unei deosebite informații, autorul își punctează cu rafinement și discreție întreg comentariul cu referiri din toată sfera cunoștințelor sale, nu de puține ori atitudinea polemică, prin argumentele ce le necesită, fiind aceea care apelează la o cit mai largă perspectivă asupra problematicii aduse în discuție. Iar dincolo de toate acestea intuim profilul unui excelent comparatist pe

care prezenta carte îl pune din nou pe deplin în valoare.

Itinerarul de lectură parcurs de V. Nemoianu se alcătuiește în primul rând din reflecții asupra evenimentului literar actual și a atitudinii cititorului în fața acestui fenomen. Cea dintâi secțiune a cărții, deschisă de un articol aproape programatic: *Morala și stilul*, propune încercarea de a obține o nouă perspectivă asupra textului: „...tocmai în măsura în care socialul, ideologicul, eticul, psihologicul apar intim integrate cu esteticul – tocmai în această măsură opera de artă apare mai amplă, mai semnificativă, mai majestuoasă chiar. Totodată, se deschid pentru critic (și implicit, pentru cititor) noi și pasionante perspective de interpretare – tensiunile sau polarizările de care pomeneam mai înainte. Într-adevăr, într-o operă care nu este amorfă și nivelatoare, multitudinea de elemente reale și de valori își păstrează un anume contur și contribuie în acest fel la definirea profilului operei de artă” (p. 11).

Sub acest unghi de vedere caută să-și situeze considerațiile V. Nemoianu, de multe ori moralizând (în special în a doua parte Sfaturi către editori), fără a lăsa impresia didacticismului sau a gratuității. De la încercarea desprinderii citorva caracteristici definitorii ale literaturii noastre, pornind de la analiza procedeei stilistice folosite cu predilecție în anumite epoci (Mai multă metonimie?), la rolul polemicii ca un factor activ în dezvoltarea fenomenului cultural (Controversa culturală), autorul ajunge firesc la apelul pentru revitalizarea și re-prețuirea unor genuri literare (jurnal, eseu) în spiritul unor bune tradiții. Alături de acestea, în prima parte a cărții V. Nemoianu își expune atitudinea și opțiunile teoretice în tabele dedicate, printre alții, lui Radu Stanca, M. H. Simionescu sau unor aspecte ale tinerei poezii britanice.

Și în cea de a doua și a treia parte a cărții sale, V. Nemoianu se vedește același publicist de atitudine, personalitate mereu prezentă în mijlocul frământărilor și căutărilor actuale ale literaturii și societății. Sta-

* Editura „Eminescu“, București, 1973.

turile sale către editori, rod nu numai al observației atente, dar și al unei analize lucide a fenomenului artistic românesc în interferența lui lirească și necesară cu arta universală, în genere, și cu cea contemporană, în particular, păstrează o stringentă actualitate (deși unele articole au apărut cu nouă ani în urmă).

Notele americane – din care se pot extrage câteva remarcabile fișe caracterologice asupra societății, tineretului, vieții universitare de peste ocean – cuprind și un consistent și valoros studiu despre Curente ale criticii americane, iar în final o binevenită luare de atitudine privind modalitățile de asimilare a literaturii străine la noi. Autorul se pronunță în primul rînd pentru promovarea numai a lucrărilor cu adevărat valoroase, preluate însă de pe o poziție critică: „O literatură cum este cea americană are destul material pentru a ne îngădui să trecem pur și simplu cu vederea zonele ei poluate de viciu, cruzime și pornografie, dar ar fi greșit să extindem acest principiu pînă la evitarea prindă a oricărui realism mai dur sau mai complicat. Nu pe acestea din urmă trebuie să le căutăm deliberat, dar prezența lor nu ne poate face să respingem o operă cu adevărat realizat estetic și etic, care în orice caz, va covîrși prin viziunea de ansamblu, detaliul supărător. (...) Adevărul este, însă, că jo astfel de atitudine francă și curajoasă devine posibilă abia în măsura în care dispunem de-o viguroasă critică originală, pe care editurile ar avea datoria să o stimuleze. Rolul ei este explicativ pe de o parte, facilitînd asimilarea dar, pe de alta, el este rod propriu, prețios al influențelor reciproce, rezultat final dintre cele mai semnificative al întregului lung proces de receptare”. (pg. 228).

Stil și minciună, cea din urmă diviziune a cărții, ne reține atenția prin interesul pe care îl acordă autorul cercetărilor „interdisciplinare”. De asemenea nu putem ocoli notele de lectură pe marginea unor echivalențe românești date lui Dylan Thomas și Christian Morgenstern.

Avînd un rol de instruire evident, prin introducerea „istorului într-o problematică mereu actuală, reținîndu-i atenția și printr-o acută receptivitate la o informație de cea mai bună calitate, cartea lui V. Nemoianu se dovedește a fi nu numai o lectură utilă, dar și un posibil punct de referință, ceea ce pentru o carte de acest gen nu este puțin lucru.

andrei roman



Valentin Silvestru :

„1000 de ore în Spania“*)

Valentin Silvestru a pornit în scrierea acestei cărți de la ideea că „nu poți cunoaște o țară din autobuz și din hoteluri, din treceri fugare prin orașe și podișuri. Trebuie să stai mult într-un singur loc. Cu treabă ! Să te familiarizezi cu obiceiurile locului. Turismul te îndepărtează de peisajul real, e un mediu rău conducător de cunoaștere veritabilă. Iți dă impresii multe și epidermice, care ades înșală, asupra a ceea ce e în adîncuri”. Și într-adevăr, autorul se arată a fi foarte fidel propriei afirmații, prezentîndu-ne Spania cu admirație și dragoste, cu minuțiozitate și nostalgie, cu umor și competență. Pentru Valentin Silvestru, Spania este misterioasă, policromă, ciudată și fermecătoare ; la un moment dat, ai chiar impresia că o cunoaște în cele mai mici amănunte, că pentru el nu mai prezintă nici un secret. Pentru că, în ciuda vastei sale experiențe de „călător”, Valentin Silvestru nu și-a pierdut cîndoaera receptării, aptitudinea impresiei distributive, urmărind cu aceeași atenție bizareriile tradiționale și picturile lui Goya, mulțimea care oftează în lața aurarilor cordobezi și spectacolul cerșetorilor improprieți, rafturile anticariatelor și cli-

*) Editura Albatros, București, 1973.

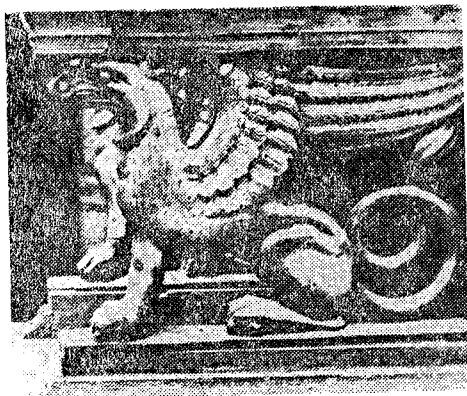
pele tensionate ale toreadorilor care peste câteva ore vor intra în arenă. Sînt surprinse în această carte, chiar lapte demne de a genera, prin extindere, narațiuni captivante: o discuție cu un vinzător de păsări mizantrop, blazat și nu foarte dispus să vîndă orice pasăre, oricui, sau o scenă ionesciană, **în care un patron de restaurant, terorizat și ironizat de ospătarul său, servește nădușit clienții.** Dar sînt și „impresii asupra literaturii spaniole,” asupra teatrului, picturii, filmului din această țară, generoasă cu arta. Ascultînd-o pe Rosa Durán, spre exemplu, autorul înțelege, tardiv, „semnificația aceluia Ay ! atît de frecvent în romancero gitan al lui Lorca : e un suspin, un șipăt, o chemare, o durere de moarte ce zdrobește pieptul, o rugă, o implorare dez-nădăjduită, o cumplită aducere-aminte,

care te prăbușește, o încrîncenare a întregii făpturi, imposibilitatea tăcerii în suferința iubirii, o ușurare, un geamăt, uitarea...”

Și totuși, în aceste o mie de ore de uluire continuă și frumusețe violentă, Valentin Silvestru nu poate uita nici o clipă că vine din România : aceasta se vede foarte clar în tulburarea pe care-o simte auzind, la capătul continentului, imnul nostru, în discuțiile purtate cu ziaristi spanioli, în faptul că o pictură i-l amintește pe Brâncuși, iar o regină pe... Coana Chirița.

Poate dintr-o deformație profesională, autorul discută Spania-ca-spectacol. Și poate că acesta este cel mai interesant mod de a privi o țară.

bogdan ulmu



Grifon (detaliu de la un jilț din minăstirea Cotroceni)

MITUL ÎN VIZIUNEA LUI HAȘDEU

Contribuțiile teoretice ale lui Hașdeu la definirea mitului, la evidențierea imixtiunilor acestuia în sferile culturii nescrise și ale istoriei unui popor sînt ale unui precursor. El este acela care dezvoltă implicațiile axiologice ale mitului interpretîndu-l pe acesta din urmă în legătură nemijlocită cu realitatea umană, cu suita de fapte care-și găsesc corespondență în regiunile înalte ale mitului. Meritul lui Hașdeu constă în faptul că n-a disociat realitatea pînă la pulverizarea ei în mit, după cum atent la forța de dăinuire a aceluiși mit, a căutat să proiecteze realitatea în perspectiva lui aurorală.

Hașdeu verifică sensurile culturii în planul totalizării factorilor care contribuie la alcătuirea ei. Aceștia pot fi de natură cosmică, socială, sau spirituală, dar înțelegerea lor ne dă imaginea întregului. În acest context, mitul nu apare ca o dimensiune a culturii, ci o întrupare a ei. În incursiunile pe care le face în teritoriile *cuventelor den betrani*, în analiza întreprinsă asupra textelor populare, a celor mai vechi manuscrise și creații orale, ca și în valorficarea idiomurilor și a gîndurilor înmănușiate într-o zicală sau un proverb, i se relevă lui Hașdeu o anume ordine a vieții umane, tinzînd către sensurile mari, grandioase pe care le poartă în sine mitul. Se pare că aici rezidă înțelesul pe care-l acordă Hașdeu mitului, întrucît acesta apare ca un rezultat al unei experiențe colective, exersată îndelung asupra a tot ceea ce înalță și consolidează creația istoriei. Din acest motiv, protoistoria nu reprezintă o fază închisă, nelămurită pentru șirul de generații, ci un teren fecund, în care s-au zămislit reacții și motivații existențiale de adîncime față de lume.

Cele mai durabile structuri ale unei culturi intră în aliajul mitului, conceput ca un complex de manifestări ale unei vieți colective, atît de împede redat lumii de către cultura nescrisă. Așa ne explicăm admirația lui Hașdeu pentru această creație ce oglindește participarea masivă la rosturile vieții. Căci, spune același gînditor, „nu poate fi mijloc mai interesant de a cunoaște forțele morale și intelectuale ale unei națiuni, decît prin literatura sa populară; și nu este nici un alt mijloc mai nimerit și mai frumos de a da unei literaturi culte un caracter original și distinctiv, decît numai nutrîndu-o din literatura populară“. Mitul îi apare lui Hașdeu drept cea mai expresivă formă constitutivă a culturii, îndeosebi a celei populare. Dacă este adevărat că mitul „derivă dintr-o lege universală“, cum spune Hașdeu, reluînd afirmațiile lui Vico și Schelling, va trebui să vedem cum își justifică el această aserțiune.

Hașdeu notează că mitul nu trebuie preluat în mod unilateral, ca fiind rezultatul unor explicații naive despre lume, ci în semnificația lui simbolică, ca purtător al unor timpuri îndepărtate, cu manifestările lui specifice. Hașdeu își dezvăluie demonstrația sa în paginile *Istoriei critice a românilor* (1873) oprindu-se la legendarul domn Negru-Vodă. El însuși uimit de creația spirituală făurită în jurul domnitorului, încearcă să unifice elementele aparținând realității istorice, cu cele absorbite de legendă. Creația nescrisă a derivat de la datele exacte ale istoriei, dar nu pentru a le falsifica, ci pentru a le conferi o durabilitate mai prelungită, căutându-le originile. Figura domnitorului a exercitat o influență pozitivă asupra tendințelor îndreptate spre înțelegerea vieții lui și a actelor săvârșite de către el. Așa se explică sporul de viață pe care-l dobândește istoria prin imaginea făurită despre domnitor. Acesta din urmă este înzestrat cu puteri neobișnuite, gata oricând să dea lumii reale o înfățișare pe care n-o avea până atunci, datorită atributelor cu care este încărcată figura lui de către popor. Încît, arată Hașdeu, „n-a trebuit decît o dată să se încuibez imaginea lui Negru Vodă la făgărășeni și musceleni ca un tip de fundator, căci domnitor a și fost la dinșii ; nu trebuia decît atîta, pentru ca din acel moment, cu cale sau fără cale, tradițiunea populară de acolo să puie totul pe socoteala lui”. De altfel, subliniază el mai departe, în sfera mitului intră „orice inițiativă, orice construcțiune, orice rest al zilelor bătrîne, întocmai precum pruncul, dacă-i arăți un arbore zicîndu-i că-l cheamă plop, plop o să numească și bradul și fagul și stejarul”. Așadar, fără nimic paradoxal, se poate spune că acel Negru-Vodă devine o realitate mitică, concentrînd atribuțiile cele mai semnificative ale marilor personalități. Aici rezidă, după Hașdeu, un alt element specific mitului, acela al perpetuării unor structuri și motivații umane, nealterabile în timp, deoarece cresc și se substanțializează în straturile de viață creatoare ale geniului anonim. Acesta din urmă se abate de la firescul existenței, nu supune rigorilor individuale reacțiile întîlnite, pentru a se pronunța, deseori subiectiv, asupra lor, ci captează ordinea și armonia firii, spontanitatea vie și naturalitatea flexibilă, incompatibilă în alcătuirile lor cu manifestarea și atitudinea calculată, construită anterior.

În viziunea lui Hașdeu, mitul are o funcție generatoare, atît pe planul culturii, cît și în cel al istoriei, întrucît potențează și ridică la culmi nebănuite o simplă întîmplare, o credință sau un spațiu de legendă. Mitul, deci, nu se suprapune peste lumea reală, ci acționează în consonanță cu rosturile acesteia, multiplicîndu-i sensurile cunoscute, ferindu-le de o pierdere și dizolvare în efemer. Altfel spus, mitul monumentalizează realitatea pasageră, după norme lăuntrice, menite să solidifice încercarea spiritului uman de a cuprinde ipostazele acestei lumi.

vasilie vetișanu

MIT ȘI MUZICĂ

Să fie muzica un glas ivit în conștiința noastră din alt tărîm? Presupunerea a fost avansată de antichitatea elină: Pitagora credea într-o putere „de dincolo” a organizării cifrelor și raporturilor abstracte între tonurile ce le corespund, muzica nefiind în concepția sa decît o imagine de sinteză, la scara inteligenței umane, a acestor raporturi. Ele se concretizează în muzică în așa măsură, datorită șaptei lăuntrice — căreia i se spune în mod curent inspirație —, încît dobîndesc o existență autonomă. Inteligența ar fi chemată să pună în lumină raporturile dintre sonori ale planului cosmic ca, la incitarea simțului estetic, abstracțiunea legilor fizice să se transforme într-o artă, care vehiculează aspectele cele mai complexe

ale universului sensibil. Imaginile muzicale, atribuindu-li-se la rîndul lor o valoare de generalitate, sînt promovate de intelectul creator la rangul unei modalităţi de comunicare între oameni.

Interpretările ulterioare nu diferă în esenţă de viziunea pitagoreică asupra fenomenului muzical. Pentru un şir de filosofi şi esteticieni, cărora li se raliază şi J. J. Rousseau, preocupat de muzică şi chiar compunînd „opere”, arta sunetelor ar fi luat naştere prin activarea legilor de acustică existînd într-o stare latentă, de „echilibru”, în univers; ele sînt investite de om cu o viaţă concretă şi devin muzică, artă cu însuşiri, puteri şi valori de vehiculare a unor „idei” sonore, închegate din gruparea elementelor muzicii / ritm, melodie, armonie, intensitate etc. / în personificări de stări, atitudini, nuanţe sufleteşti.

În felul acesta s-a ivit, în cultura europeană, un nou şi sugestiv mit de artă. Un mit, care apelează el însuşi la mituri, la plămîuirile intuitive ale spiritului vizionar al culturilor.

La clasicii perioadei barocului, mitul nu mai circulă „static”, într-un univers a-dinamic, într-un fel de vid, ca în credinţele populare. În preluarea şi tratarea miturilor creştinătăţii, bunăoară, conceptul de mit este delimitat logic, redus la fapte istorice şi interpretat ca atare; de aici, apoi, „patimile” după Matei la Johann Sebastian Bach, sau „Creaţiunea” lui Haydn, poetizări de o rară intensitate, dar la scara omului inclinat să palpeze „misterul” prin încarnările lui fizice, tangibile, ale cosmogoniei, legendelor, personajelor biblice. Pentru romantici muzica, întocmai ca mitul, este concepută ca o „revelaţie”, iar revelaţia echivalează cu matematica (abstracţia lui Pitagora!), însăşi viaţa zeilor fiind matematică, după părerea lui Novalis. Evoluînd pe linia filosofică spiritualistă şi iraţionalistă a romanticilor, Nietzsche va avea nevoie, spre a-şi putea duce la bun sfîrşit, într-o tonalitate de ardent lirism, *Originea tragediei greceşti*, de muzică, pe lângă filologie şi filosofie. Anumite opinii ale sale despre teatrul antic n-au putut fi formulate inteligibil decît prin analogii — pe cît de neaşteptate, pe atît de surprinzătoare — cu arta muzicii. De altminteri, este bine cunoscută încercarea sa de a reabilita mitul şi dreptul de a gîndi mitic al omului modern, opunîndu-le gîndirii logice, ştiinţifice, din convingerea că, fără mit, orice cultură îşi pierde forţa de creaţie.

Interpretînd mitul mult mai larg decît au făcut-o alte domenii ale creaţiei artistice, muzica, cu sistemul ei intraductibil în cuvinte, s-a complăcut în mituri, în plămîuirile mitice ale omenirii, în cosmogoniile populare, în simbolurile etice. Limbajul muzical, care încearcă să transmită tot ce depăşeşte ceea ce se poate transmite în mod obişnuit prin sistemele informaţionale istorice — oralitate, scriere, imagine plastică, matematică —, a manifestat de-a lungul evoluţiei sale o sensibilitate particulară faţă de unghiul vizionar al mitului.

Compozitorii „cameratei” florentine şi-au construit operele cele mai semnificative pe cîteva figuri mitice (şi mitologice), ca nimfa Dafne (Peri în 1594, Gagliano în 1608) sau Euridice (Peri şi Caccini în 1600), lucrarea care a avut o înmînire de durată asupra dezvoltării genului fiind totuşi *Orfeo* de Monteverdi (1607). Maestrul mantovez susţinea că, spre a fi în stare să creeze lucrări de valoare reală pe plan artistic, muzicienii trebuie să trateze subiecte şi figuri mitice, singurele ce le prilejuiesc atmosfera adecvată inspiraţiei. *Orfeo* al său a contribuit de altfel într-o măsură mai considerabilă decît o recunoaşte deocamdată istoria muzicii (ideea lui a fost reluată, la o altă scară a limbajului, şi de Gluck, în *Orfeo şi Euridice*, 1762), la orientările de mai tîrziu ale compozitorilor, mitul rămînd timp de aproape două secole principala temelie de creaţie în genul lirico-dramatic.

Mozart, în *Flautul fermecat* şi *Don Juan*, romanticii germani Weber, Mendelssohn-Bartholdy, Liszt şi chiar Schumann (cu *Genoveva*), france-

zii Berlioz, Gounod, Massenet și Debussy, norvegianul Grieg se aventu-
rează și ei, cu voluptate, în acea inimă a tărîmului fericit, care e visul,
fantezia, plămădirea imaginației, mitul!

La nici unul din romantici, personajele, subiectele, optica creatoru-
lui nu se investesc însă cu atîtea trăsături mitice, trecînd mult peste posi-
bilitățile fizionomie umane, istorică și socială, ca la Richard Wagner:
Senta e văzută de Olandez ca „înger”, Klingsor întruchiează „demonul
păcatului”, Parsifal e „forma sublimă a iubirii”, Hagen prefigurarea „mis-
trețului sălbatic” etc., purtîndu-ne cu gîndul spre imaginile cele mai vechi
ale fanteziei omenirii. Compozitorul pare că rupe mereu vîlurile de ceață
ce acoperă lucrurile, spre a coborî în adîncul cauzalității lor, în „sufletul”
lor, acolo unde miturile se străduiesc să explice totul, încît Thomas Mann
putea să constate pe drept cuvînt că drama muzicală wagneriană nu este
altceva decît o depășire permanentă a tot ce poate fi atestat prin tradi-
țiile isotonice „alimentată din adîncurile preculturale ale mitului”.

Ca un tirziu ecou al lui Wagner, Benjamin Britten a fost tentat de
mit în opera sa feerică *Visul unei nopți de vară*, încumetîndu-se și reali-
zînd comentariul celor șase oameni care stau de vorbă într-un han al
Inghilterrei, „*uniți de noapte, de vin sau de povestire*”, cum spunea așa
de frumos Chesterton, dar uniți îndeosebi de acel al șaptelea, „*invizibil*”,
care e de fapt mitul, adică... visul unei nopți de vară. Comentariul său mu-
zical nu transcede însă zonele limită ale rațiunii, ale conștiinței, împru-
mînd un ton de persiflaj ironic, care i se potrivește atît de bine mo-
dernității „psihanalitice” a lui Shakespeare din această comedie.

Că miturile se „degradează” și se încarcă tot mai mult, în epoca
noastră, de colorit istoric, geografic, social, de psihologia națională a
popoarelor și culturilor în mijlocul cărora apar — un strălucit exemplu în
acest sens este tragedia lirică *Oedip de Eneșcu* —, revitalizează de bogăția
și complexitatea realității, lucrul acesta merită o dezbateră amănunțită
și o formulare mai precisă, în termenii filosofiei culturii materialiste.

george sbircea

O EXEGEZĂ A FENOMENULUI ARHAIC

Ultima carte a lui Gheorghe Mușu „Din istoria formelor de cultură
arhaică”* se înscrie, dimpreună cu precedenta sa lucrare „Zei, eroi, perso-
naje”, în categoria cercetărilor de subtilă erudiție, proprii autorului și marii
culturi în genere. Ni se pare deosebit de importantă această predilecție a
caracterului riguros-științific în explicarea unor „necunoscute” care s-au
transmis din timpurile imemoriale pînă în creația modernă a scriitorilor și
care nu sînt mai puțin fundamentale pentru o înțelegere totală. Ne gîndim
cu această ocazie la cit de imposibilă este realizarea unei interpretări totale
a unei opere literare, dacă aceste aspecte peste care cititorul de rînd
— dacă nu cumva și cel de specialitate — trece cu excesivă ușurință, sînt
totuși atît de bogate în semnificații nebănuite. Acolo unde intenția este
inutilă, pentru că este necesară cunoașterea informațiilor ca cele oferite
de Gheorghe Mușu, sînt nu numai prețioase dar indispensabile unei recep-
tări cu tendință spre exhaustivitate. Nu trebuie înțeles de aici că autorul
încearcă să explice totă literatura dar aspectul care îl interesează, de cele

*) Editura științifică — 1973.

mai multe ori ignorat, este deosebit de important. Este vorba de personificările și semantica unor personaje de mit, legendă sau basm, sau rit, care semnifică raporturi și ipostaze ale fasciilor de energie naturală și umană care condiționează existența. Aceste forme și sensuri ale vitalului nu au dispărut astăzi din creația literară dar au evident alte întrupări ca și alte semnificații. La început au fost „răspunsurile la enigmele universului” iar continuitatea lor resemnificată s-a datorat faptului că „modurile acestea de gândire au durat vreme mult prea îndelungată, au rădăcini prea adânci și ramificații, încât să nu dea vîltoare mult dincolo de vremea înfloririi” (din „Cuvîntul înainte” al autorului). Și trebuie să recunoaștem că nici cea mai minuțioasă exegeză shakespeareiană modernă nu a semnificat triumful personajelor Hamlet-Gertruda-Ofelia prin raportare la credințele străvechi ale rodirii, a folosului și a întrebării de răsruce a timpului. Autorul își bazează metoda pe o semantică inițial etimologică a numelui personajelor de care se ocupă apoi cu semnificațiile care l-au alcătuit ca arhetip, urmărindu-l în diverse manifestări culturale, în timp, din Evul-Mediu pînă la prelucrarea lui în opera unuia sau altuia dintre scriitori, dar urmărindu-i dezvoltarea în funcție de sensurile prime și determinările arhaice. Arhetipul este urmărit din cel puțin trei puncte de vedere: istoric, al constituirii ca invariantă dintr-o mulțime de variante concrete, geografic, al traversării spațiilor (trecînd prin continente), același și mereu altul în funcție de specificul unui anumit mod de gândire localizat în timp și spațiu, și literar-artistic, adică în congruența metaforelor prin care se constituie ca simbol artistic în urma arhetipului conceptual. În acest din urmă criteriu și domeniu al interpretării, înfățișarea și sensul artistic sînt reconstituiți cu o vîdită pricepere a literatului care dublează omul de știință, astfel încît personajul se materializează în ipostaze artistice diferite și cuprinzătoare. Autorul nu neglijează infiltrațiile și descendențele artistice datorită unei deosebite capacități de asociație și disociație analitică, premiză a constituirii interpretării. O asemenea carte este fundamentală în evoluția receptării faptelor literare pe fundalul unei discontinuități (mutații de evoluție dialectică) în continuitatea motivelor arhetipale. Dincolo de importanța informativă, avem în față o carte erudită și scrisă excelent, destinată așa cum este și util, nu numai specialiștilor, dar marelui public, oferindu-le o lectură folositoare și reconfortantă.

Ioana Crețulescu

DESPRE MITUL CREȘTIN

Apărută anul trecut la „Editura enciclopedică română”, cartea lui Petre Bălă și Octavian Cheșan: „Mitul Creștin” încearcă realizarea unei panorame mitice în sens evolutiv, aducînd în fața cititorului un bogat material prezentat într-o formă de maximă concentrație. Lucrarea este redactată științific, urmărind, pe lingă enumerarea și povestirea mai mult sau mai puțin amplă a miturilor sumeriene, babiloniene, egiptene etc..., relevarea unei relative simetrii de structură între miturile Orientului mileniiilor III-I (i.e.n.) și religia creștină. Astfel, autorii își împart lucrarea în trei mari capitole: „Zei vegetației”, „Religie și mistere” și „Creștinismul”, aflate într-o continuă interdependentă în sensul transferului factual ce servește ideea de simetrie amintită.

În primul capitol sînt prezentate cuplurile de zei vegetali și este explicată structura funcției lor în strînsă legătură cu nivelul social și

economic al societății respective, factor ce coordonează și imprimă un anume caracter religiei și credințelor maselor. Sint narate astfel miturile cuplurilor Dumuzi-Inanna, Baal-Aserat, Aleyan Baal-Anat, Osiris-Isis etc... alcătuite pe schema **celest-teluric**, corespunzând principiilor de masculinitate și, respectiv, de feminitate. Comuniunea celor doi componenți ai cuplului avea drept semnificație majoră vitalitatea universului. Ea se petrecea după revenirea la viață a zeului, pînă atunci jelit de mase, prilejuind un număr important de ceremonii, de cele mai multe ori cu caracter obscen. Ele aveau loc de obicei la sfîrșit de anotimp, exprimînd schimbarea acestuia : „Desigur, textul mitului său (e vorba de mitul lui Aleyan Baal) este cel al unei drame de cult care exprimă succesiunea anotimpurilor, evocă dispariția și reînnoirea vegetației și care trebuia, în virtutea magiei imitative, să favorizeze dezvoltarea vegetației și productivitatea recoltei“ (p. 16). Atenția maselor era îndreptată spre cuplurile de zei ai pămîntului și ai cerului, ai fenomenelor naturii dintr-un profund sentiment al belșugului. Numai datorită lor recoltele sint bogate și anul îmbelșugat. Așadar preocuparea de bază a oamenilor, atunci agricultura, se reflectă și în credințele lor, înîrurindu-le : „...din comemorarea acestor istorii sacre, din îndeplinirea riturilor convenite în cadrul dramelor cultice sau al serbărilor religioase, se desprinde un fapt de adîncă rezonanță pentru înțelegerea specificității acestor religii. Întreaga practică religioasă învederează o orientare particulară : credințioșii comemorau moartea și mai ales învierea zeului lor nu pentru a retrăi cu pioșenie o istorie sacră întimplată cîndva, în timpurile unui început mitic, nu pentru a slăvi o zeitate atotputernică, biruitoare asupra morții, ci pentru a da ajutor zeului să revină cît mai grabnic la viață ajutînd prin aceasta natura să reîntre în ciclul ei care, deși mereu același, nu-și avea niciodată asigurată repetabilitatea.“ (p. 33).

Povestirile miturilor zeilor vegetali sint susținute de texte aparținînd unor inscripții (găsite în templele dedicate zeilor) precum și unor autori și lucrări de mare răsunset în literatură (Epopoea lui Ghilgames, Ovidiu, Vergiliu, Euripide etc...)

Mituri cum ar fi cele despre Osiris și Isis, amply comentate de autorii lucrării de față, s-au transformat cu timpul în religii de mistere, „cu caracter secret, inițiativ“. Inițierea avea loc în cadrul bisericilor sau templelor patronate de zeii respectivi și se producea în patru faze : purificarea ; fuziunea mistică ; inițierea propriu-zisă ; epoptea — gradul maxim al inițierii. Misterele nu erau accesibile oricui, iar înviatații erau obligați să păstreze în privința lor o discreție desăvîrșită. De o mai mare extindere au beneficiat miturile osiriace și isiace, mithraismul, metroacismul, cultul lui Dionysos, orfismul, cultul Demetrei etc... Odată cu apariția religiei creștine acestea scad în preponderență, dispărînd cu timpul. Templele și statuile sint distruse sau transformate în biserici creștine de către adepții noii religii care se impune tot mai mult. În mare măsură asemănătoare ca structură cu mitul hristianic, aceste mituri constituie o punte de trecere între miturile zeilor vegetației și creștinism, ele încercînd cu acesta din urmă o coexistență al cărei capăt a fost pus de fanatismul noii religii.

Paralelismul acesta dintre religii precum și elementele comune ale religiilor de mistere cu cele ale creștinismului (împărtașania, botezul, spovedania, abstenența etc...) este urmărit de autori pe parcursul fiecărui capitol, aceasta dînd lucrării un caracter științific și comparatist. Iată cum debutează ultimul capitol : „Religia creștină, de fapt, seria religiilor de mistere nedeosebindu-se în esență de aceasta ; este doar cea mai tinăra dintre ele și, ca atare moștenitoarea lor legală“ (p. 108).

Mitul hristianic apare descris în toate detaliile lui, fiind pus în legătură directă cu factorii sociali și economici ce caracterizau începutul

de eră. Două sint elementele care se pare că au contribuit la formarea lui: mithraismul și orfismul din religiile de mistere pe de o parte și credințele sectelor iudaice, pe de altă parte. Elementele de amănunt privind viața terestră a lui Hristos, precum și ceremoniile prilejuite de nașterea, răstignirea și învierea acestuia sint particularități adăugate în timp, contribuind la lărgirea mitului despre „Dumnezeul-om”. El va căpăta mai târziu un caracter profund social situându-se „tot mai fățiș de partea stăpînitor, a claselor dominante exploatatoare, îndepărtîndu-și treptat o parte a maselor largi”.

Astfel redactată, „Mitul creștin” apare ca o lucrare științifică, documentată, a cărei valoare (dincolo de inevitabilă amalgamare a datelor și numelor care se reiau spre analiză din unghiuri de vedere diferite, producînd uneori cititorului neatent confuzii) este incontestabilă.

adrian a. popescu

CINEMATOGRAF ȘI MITOLOGIE

Descoperind în puterea evocatoare a imaginii șansa privilegiată a marilor reconstituiri, cinematograful avea să devină de-a lungul întregii sale istorii deopotrivă fereastră deschisă spre lumea înconjurătoare dar și oglindă întinsă trecutului, în memoria căruia oamenii au încercat totdeauna să-și asume ceva din certitudinile propriilor lor regăsiri. Iar dacă pe calea acestei valorificări mitice filmele istorice au reușit deja să alcătuiască un fel de epopee a originilor civilizațiilor noastre surprînsă în momentele ei fundamentale, cinematograful mitologic, servind mai degrabă gustului pentru miraculos decît pasiunii reconstituirilor exacte, a preferat să aleagă calea abordării Istoriei ca un pretext pentru dezlănțuirile de fantezie. Proiectînd deci pe fundalul unor lumi de mult apuse întîmplările extraordinare ale omenirii aflată în veșnic conflict cu forțele necunoscute ale unei noturi dezlănțuite, filmul mitologic repune în funcțiune, prin intermediul inventivităților seducătoare și al descoperirilor bizare de imagini o anume exaltare a fanteziei care tinde să reinvie miturile trecutului tot așa cum literatura științifico-fantastică le propune pe cele ale viitorului. Valorificarea resurselor de fantezie implică astfel eliberarea explozivă a unor energii îndelung reprimite în individ, care, o dată ce copăta conștiință de sine, ies dintre cadrele visului acționînd asupra realității sau, cel puțin, constituindu-se într-un motiv de acțiune. Experiența cinematografului mitologic a demonstrat prin operele sale cele mai semnificative că valoarea indirectă a metaforei istorice nu exclude posibilitatea asumării funcției unei eficiente cutii de rezonanță, cu condiția de a fi pusă în slujba unei sarcini novatorii autentice. Și tot experiența cinematografului mitologic a demonstrat în cadrul unei vaste producții comerciale, limitele apăsătoare ale acestui gen atît în ceea ce privește ideile cit și mijloacele de expresie, limite care, născute din dorința de a obține participarea fără rezerve a publicului, au condus la împrumutul unor structuri și limbaje preluate din formele degenerate ale artei narative populare din secolul al 19-lea. O simplitate logică impusă acțiunii ca și un scrupol excesiv de veridicitate dublate de dorința de a respecta înlănțuirea tradițională a raporturilor logice și cauzale, revin mereu în producțiile acestui cinematograf mitologic, subminat prin însăși încercarea sa încăpățînată de a impune povestirii o anume densitate psihologică. Căci, în calea fanteziei fără margini născută din asociația liberă de

imagini și hiperbole miraculoase, toate aceste încercări de a impune tiparele unor situații narative insuficient exploatare, generează contradicții între exigențele istorico-obiective și răzvrătirea imaginației clocotitoare care amplifică și deformează tot ceea ce întâlnește în calea ei. Și din această oscilație care distruge ireparabil coerența expresivă a filmului subminind ceea ce ar fi trebuit să devină marea sa calitate, adică dezlănțuirea frenetică și firească a ritmurilor narrative, se nasc rupturile unor povestiri în care momentele de sinceră uimire în fața pasiunilor extraordinare care se înfruntă, alternează cu grandilocvența și convenționalismul descriptiv. Reflectată mai puțin în calitatea imaginilor, întotdeauna preocupate de o anumită grijă pentru formă, aceste limite se resimt cu evidență în banalitatea unui dialog pe care nici inspirația comică și nici autenticitatea forțată a exprimării nu-l pot salva de la o mediocritate disperată. Nedeplinzind deci de soliditatea unei construcții narative, opera își rezumă unitatea la prezența copleșitoare a unui protagonist absolut, capabil să impună prin personalitatea sa un model în măsură să declanșeze pasiunile cele mai nestăvilite. Obiectivul suprem al filmului mitologic devine astfel acela de a impune o galerie de personaje ieșite din comun și înzestrate cu caractere exemplare care, născute dintr-o origine romantică comună, pun în mișcare o forță sufletească capabilă să-l înalțe la limita sublimului, pe care nu se sfiesc să o treacă pentru ca, dincolo de ea, să cadă în ridicol. Ori, tocmai această preocupare de a caracteriza la modul absolut personaje exemplare a făcut să se ajungă la mit. Portretul lui Hercule era de așteptat și meritul cinematografului comercial italian dintre cele două războaie a fost numai acela de a fi descoperit primul faptul că în acest model aspirațiile marelui public reușeau să se identifice cel mai bine. Mitologia antichității aferă de altfel lumii moderne destule modele ale unor eroi capabili să satisfacă cerințele uniformizate ale culturii de masă și spiritul acelor frenetice întreceri sportive care au atita însemnătate în civilizația contemporană se vede foarte bine servit de apoteoză calităților fizice pe care eroii antichității le-au însumat în chipul cel mai fericit. Tarzan, Gordon și Superman, eroii ai unei pseudo-mitologii contemporane își adaptează calitățile excepționale la atmosfera lumii de azi, iar dacă meritele lor individuale tind din ce în ce mai mult să se despartă de condiția purității absolute cu care fuseseră inițial înzestrați, alterându-și prin aceasta propria lor valoare de mit, aceasta nu e decât o dată mai mult dovada faptului că pe calea persuasiunii clandestine până și vechile modele ale antichității sînt recuperate de societatea de consum. Aici apare însă aspectul îngrijorător al succesului filmului mitologic, căci, vehiculînd imaginea unui mit la baza căruia nu mai stau modelele umanității ci condiția de supraom, ele impun sensurile implicite ale unei autorități necondiționate și ale unei supunerii oarbe periclitîndu-și astfel semnificația mesajelor inițiate. Și, ca un refuz în fața încercării de a denatura latura umanistă a mitului pe calea deturării semnificațiilor sale, operele cele mai autentice ale cinematografului istorico-mitologic contemporan pun astăzi în circulație imaginea ironică a unor personaje care, continuînd să participe la aventuri extraordinare, păstrează aceeași inocență cu care, trei sute de ani în urmă, domnul Jourdain constata că, vorbind, face proză. E limpede însă că din clipa în care parodia a devenit fățișă, forța inițială a genului s-a epuizat și filmul mitologic e condamnat să devină un capitol încheiat în istoria acestei arte care a încercat și a reușit să fie una dintre cele mai populare. Experiența lui, semnificativă nu atît pe planul conținutului de idei cît pe cel al metodei abordate, lichidează complexul de inferioritate față de reconstituirea didactică a istoriei, regăsind o anume încredere în dreptul oamenilor de a visa și de a da visului un chip prin forța miturilor vehiculate.

CONTRA-MITOLOGIA LUI FELLINI

Dintre toți cîți au existat vreodată, Fellini pare să fie cineastul cel mai puțin paralizat de istorie și de miturile ei. Și, poate tocmai pentru că propria sa autobiografie îl domină atât de mult instalind fantasmale pe sonale într-o lume în care miturile și obsesiile altora nici măcar nu n-ai au loc, Fellini refuză cu încăpăținare mitologiile tradiționale încercînd cu fiecare film să-și impună contra-mitologia sa. Desacralizînd vechile mituri, el este însă mereu conștient că pe locul decorurilor dărmate ale unei lumi bazate pe valori tradiționale, cinematograful său trebuie să impună o imagine cel puțin tot atât de mirifică și de atrăgătoare. Ori, tocmai lucrul acesta și-l dorește el, artistul care nu a făcut niciodată altceva decît să propună o neobosită reconstrucție prin cinematograf a viziunilor personale. Că aceste viziuni sînt cel puțin tot atât de superbe și de colorate ca cele pe care, de-a lungul timpului, istoria le-a acceptat ca pe niște modele ideale, e deja un fapt unanim recunoscut. Rămîne doar să se constate dacă lumea miraculoasă a lui Fellini este în măsură să satisfacă la fel de bine aspirațiile și imaginația oamenilor, așa cum au reușit să o facă din preistorie și pînă astăzi, mitologiile tradiționale. Lucrul acesta pare să-l intereseze prea puțin pe artistul de la Rimini, care încearcă să satisfacă prin propunerile contra-mitologiei sale nu atât unanimitatea gusturilor cît nevoia de intruchipare materială a fanteziilor sale personale. Și, pe calea acestui egoism frenetic, salvat doar prin calitatea excepțională a unei opere capabilă să justifice libertatea totală a artistului constrins doar de sinceritatea sa, Fellini și-a propus începînd cu „Satyricon” una dintre cele mai îndrăznețe sarcini pe care cinematograful și le-a asumat vreodată. Aceea de a forța pe calea imaginii o istorie ce părea definitiv încheiată. Și pentru că lumea romană a antichității îl fascina ca pe un mit al copilăriei, el însuși identificat cu mitul cinematografului pe care-l descoperise prin figura unui Maciste zîmbitor, Fellini a căutat dintotdeauna pretextul acelei opere de prestigiu care să-i permită un film de pură fantezie, reconstituire liberă a unei antichități trecute și îndepărtate. Cartea lui Petronius, acel „Satyricon” care în imaginația scriitorului a depășit prejudecățile arheologiei, avea să constituie punctul de plecare. Și nu fără temeii, mai tîrziu, Fellini însuși avea să recunoască că pînă și „La Dolce Vita” ar putea fi definită ca un „Satyricon” al timpurilor noastre. Dragostea pentru monumentală frescă a scriitorului latin nu l-a împiedicat însă la o nouă infidelitate și mai mult decît de transcrierea respectuoasă a episoadelor textului, el a fost preocupat de a redescoperi prin cinematograf „privirea împede și detașată a scriitorului latin” cu care acesta privea „o lume păgînă din care n-au mai rămas astăzi decît mărturisirile poezilor și vestigiile monumentelor”. Și tocmai această puritate a privirii făcea ca vechea antichitate să pară lui Fellini nu atât o lume rotundă împlinită și moartă, cît mai degrabă una fascinantă și misterioasă. De altfel, într-o convorbire cu Alberto Moravia, Fellini a explicat foarte bine motivele care l-au determinat să se distanțeze de viziunea mitică, luminoasă și calmă, pe care, începînd cu umanista Renașterii, omenirea și-a făcut-o despre antichitatea romană. Încerca ea de a o privi ca pe o lume dispărută, pierdută, despre care nu știm nimic, fără nici un fel de ecătură cu lumea reală și asupra căreia nici un fel de idee definitivă nu poate fi proiectată, a transformat această antichitate într-un obiect misterios și în același timp distantat, în tăcerea căruia devine confuză pînă și fascinația vechilor mitologii. La limită, îndoindu-se chiar existența reală a acestei antichități, Fellini arde, și încearcă să ne facă și pe noi să credem, că ea nu a fost decît o lume visată. O lume, pe care cinematograful trebuia la rîndul său să o vizeze acum într-o operă avînd transparența enigmatică a viselor și claritatea lor misterioasă. Dar, desi Fellini și-a propus să privească lumea antică cu ochii neîntunecați de mi-

turile și legendele care s-au succedat în două mii de ani de istorie, să o descopere deci, fără mijlocirea cultului, încercarea sa nu putea fi posibilă decât pe jumătate, căci, așa cum spune și Moravia, „în măsura în care cultura își înfige rădăcinile în subconștientul nostru, orice operație artistică nu poate să fie decât și culturală, fie la nivel conștient, fie la nivel inconștient”. Alegînd cea de a doua cale, Fellini încearcă să respingă miturile prestabilite ale culturii occidentale pentru a-și impune contra-mitologiile sale. Acestea nu sînt însă în cele din urmă decât reflexele aceleiași culturi, trecută prin diafragma deformantă a personalității sale. Căci, trăind în aceeași atmosferă culturală ca și publicul său, artistul, chiar dacă e vorba de Fellini, adoptă în cele din urmă un sistem de mituri întotdeauna reductibil la cel al publicului căruia i se adresează. Pentru a exista cu adevărat mutația miturilor nu se poate rezuma la încercările individuale pe care artistul le propune prin opera sa, ea trebuie să se încadreze într-o transformare mult mai generală care reprezintă de fapt o mutație a culturii.

eduard constantinescu

MITUL, NU NUMAI O POVESTE

Între definițiile compuse de filosofil și mitografi elini (mai ales Evhemeros, din sec. IV î.e.n.) și clasificările de azi (Mircea Eliade), noțiunea de mit a devenit un copac cu tot mai multe crengi, cum e firesc, nici una din ele nereprezentînd în întregime copacul, chiar dacă crescută din el. Probabil din acest copac vor mai crește și alte ramuri. Mythos era pentru greci poveste, eventual alegorică, însă la început nimic decât născocire epică. Totuși, același Evhemeros definea mitul ca o amintire deformată a unor întâmplări vechi. Accepția mai largă, de simbol, născută tot în scrierile filosofilor greci, avea să dobîndească în epocile mai noi, urcînd pînă la psiha-naliști (în special Carl Jung), aproape caracterul unei definiții regente, dacă paralele alte încercări de a defini mitul (uneori pe căi polemice) nu ar fi îmbogățit, pur și simplu, noțiunea. Ne trezim astfel în fața copacului de care vorbeam, dîndu-ne seama că nici una din crengile lui nu poate înlocui copacul, dar nici nu-l poate lipsi de ea. Este mitul o poveste alegorică? Mitul lui Prometeu, dintr-un anume unghi de vedere, ar confirma ideea, dar în el există ceva foarte straniu: ficatul titanului, regenerîndu-se mereu, deși mereu mîncat de vultur; medicina contemporană poate confirma cu lux de detalii că acest organ intern al omului este singurul care se poate regenera. Este mitul narația unor fenomene fabuloase, fără bază reală? De atîtea ori, din antichitate pînă în epoca modernă, Homer a oferit cel mai îmbelșugat exemplu; totuși, Schliemann a descoperit Troia, orientîndu-se după miturile din „Iliada”. Este mitul simbolizarea năzuinței sau speranței oamenilor către puteri și valori de neatinț? Icar este mai mult o deznă-dejde decât o speranță și, bineînțeles, un simbol pur, fără substanță istorică, intrucît sistemul de propulsie prin aripi batante, imposibil de conjugat cu lipsa de sustentație a corpului uman înaripat, dar cu alt centru de greutate decât pasărea, este o ficțiune.

Miturile din clasa simbolurilor urmăresc îndeosebi patru etape ale conștiinței omenirii primitive: *teogonia*, fiindcă — slab și înspăimîntat în fața fenomenelor care-i depășeau puterea de înțelegere (fie ele descărcări oarbe ale potențialului naturii, fie evenimente sociale ori tehnice mai presus de o minte neolitică) — omul timpuriu avea nevoie de ocrotitori, și își construia întii zei, insuflînd acele forțe sau fenomene, apoi îi grupa într-un panteon, cerîndu-le într-una sprijin și îndurare; *cosmogonia*, cînd zeii acestui panteon

erau puși la treabă, adică trebuiau să creeze și să distrugă lumea, eventual s-o creeze din nou; dar mitului i se conferea și o funcție *etiologică* la un moment dat, cînd trebuiau explicate obîrșiile ființelor și lucrurilor, care nu puteau să se nască din nimic; în fine, efortul *escatologic* al creației mitologice năzuia să facă un soi de futurologie mistică, imaginînd viitorul și sfîrșitul lumii.

În aceste comentarii marginale și rememorative nu m-am gîndit să fac o disecție generală a mitului. Dar nu se poate trece cu vederea una din clasele, după părerea mea, esențială din mitologie: valoarea de tradiție orală pe care adesea mitul, ecou al unor întîmplări văzute și neînțelese de spectatori, îl poartă prin timp, bineînțeles în forme din ce în ce mai întortocheate și mai abătute chiar de la nucleul înregistrării originare. Aici clasic (așa cum am mai făcut-o nu o dată) clasa *miturilor paleoastronautice*, care – bogat reprezentată în scripturile arhaice (egiptene, sanscrite, ebraice, sumeriene) – aduc ecoul îndepărtat al unor vizite pe pămînt al unor expediționari din afara pămîntului. Aici simbolul propus de C. Jung pierde mult teren, încăci cum poate fi explicată de pildă coincidența perfectă între senzațiile de suprasolicitare a accelerației sau de imponderabilitate din textul proorocului *lezechil* și senzațiile corespunzătoare din activitatea să zicem a echipajelor misiunii *Skylab*?

PRODUCEM ȘI ASTĂZI MITURI ?

DA : OZN

Nu vreau să afirm prin aceasta că nu aș accepta ideea (atît de populară și atît de controversată azi) că pămîntul e supravegheat sau chiar vizitat de obiecte cosmice neidentificate. Nu vreau să intru aici în polemică: sînt destule alte ocazii. De fapt, numeroși oameni de știință de talia lui Hermann Oberth, unul dintre părinții astronavigației, Fred Hoyle, părintele teoriei colapsului gravitațional, Clyde Tombaugh, astronomul descoperitor al planetei Pluton, sau alți savanți, de prestigiul lui Carl Sagan, Felix Zigel, Allan Hynek, susțin această ipoteză într-un sistem logic de argumentație. Alți oameni de știință, așteptînd să dea mina personal sau să ciocnească o cupă de șampanie cu niște persoane extraterestre, neagă stabilitatea ipotezei ufologice (sau O.Z.N.). Fapt este însă că fenomenul, independent de stadiul explicării lui, există, și, mai mult, că el a sedus și activat foarte multe minți contemporane, ajungînd astfel în primul rînd un mit.

Vom vedea mai tîrziu dacă obiectele zburătoare neidentificate cu fost fenomene ale naturii, halucinații colective (fie supunînd chiar astronomi și aparate fotografice), aparate automate extraterestre sau astronave conduse de reprezentanți ai altei civilizații cosmice, ori poate chiar atlantici perpetuați discret și reapăruți de pe fundul Atlanticului, ori chiar călători temporali, venind din viitor să-și studieze pe viu trecutul. Nu asta e important. Știința care va ști să fie știință și nu dogmatism, dar nici entuziasm juvenil, va dovedi în timpul nostru sau după noi adevărul. Mitul însă va rămîne: mitul fascinant al farfuniilor zburătoare. Cum azi, datorită răspîndirii imense a tiparului, lumea dispune de mai mulți mitografi decît dispunea lumea bunăoară din epoca regelui babilonian Etana care se urca pe un vultur (dar și un model astronautic de azi a fost poreclit „Vulturul“!) pînă în al nouălea cer, noul mit și-a cucerit un teren imens.

CHIAR ȘI AUTOMOBILUL A DEVENIT UN MIT

De ce? Automobilul există, mulți, foarte mulți, îl au, și mai mulți fac economii să și-l cumpere sau abia îl visează. Toți, dealtfel, știu ce este automobilul: o mașină cu patru roți, cu ajutorul căreia te poți transporta repede și comod (?) dintr-un loc într-altul și...

Dar iată că de aici se încheagă mitul însuși: automobilul începe să-și curme funcționalitatea, el devine totodată un simbol colectiv, un zeu cu drept de viață și de moarte asupra așa-zisului conducător auto, care nu e decât — în cel mai bun caz — un mic preot al marelui și neîndurătorului zeu cu patru pneuri.

Omul contemporan își cumpără automobil, dar viteza sa de deplasare scade din cauza aglomerării căilor rutiere, dar siguranța deplasării se diminuează din cauza creșterii accidentelor subiective și obiective, dar confortul dispare din cauza încordării solicitate în această aglomerație apocaliptică, dar economia de timp sperată se întoarce cu cruzime împotriva automobilistului care: a) îngrijindu-și mașina sau dădând-o sau plătind oalele sparte de ea nu mai are timp decât cel mult pentru celălalt zeu, și el un mit: televizorul; b) grijuliu să n-o dea peste cap sau să nu fie nevoit să plătească amenzi sau să nu distrugă vieți omenești între care și a sa, străbate Europa sau globul terestru fără să mai observe prea bine locurile pe unde trece cu 100 km/h; iată și o siglă mitologică! Numai în S.U.A. erau înregistrate în 1971, 86.861.300 automobile particulare (adică 442,2 la mia de locuitori) dar și 2.300.00 de răniți de automobile și 55.000 morți !....

Și să pledăm deci pentru întoarcerea la cal și trăsură? Cine știe cum va fi povestit de strănepoșii noștri, mutindu-și circulația în aer, mitul automobilului. Dar să nu uităm că mitul centaurului s-a născut în Egipt (există și o variantă, confirmată de Columb, din Caraibe), când au fost văzuți gonind primii călăreți pe primii lor cai.

victor kernbach

MITURI CONTEMPORANE :

VEDETA

Incontestabil, în procesul de proliferare a mitului în lumea contemporană, vedeta și mașina joacă roluri ce se impun atenției celui ce vrea să se orienteze în universul opțiunilor, alegerilor și deciziilor cărora este nevoit a le face față. Acesta este și rostul prezentelor însemnări.

Vedeta, ca și halo-ul de rezonanțe care o însoțește, ține de domeniul, sincopat și amăgitor, al efemerului. Chiar când atinge apogeul strălucirii, vedeta, prin natura determinațiilor sale intrinseci și prin structura contextului în care evoluează, nu poate învinge limitele duratei înscrise în anatomia propriului său destin. De aceea, în comparație cu afinii ei: eroul în antichitate, cavalerul evului de mijloc, haiducul și revoluționarul timpurilor moderne, vedeta întruchipează un *mini-mit*, chiar dacă întinderea acestuia — mai ales astăzi, datorită imenselor posibilități de difuzare prin mass-media — este considerabilă. De respirație scurtă, raportat la longevitatea timpului istoric, de statură mică, raportat la grandoarea lui Prometheu sau Sisiif, de statut social minor, raportat la acțiunea trans-

formatoare de lume a revoluționarului, minimitul vedetei se înfiripă, crește, strălucește și se stinge stingher în penumbra istoriei.

Asemeni florilor de anotimpuri, vedetele, stele de cinematograf sau cîntăreții de muzică ușoară pot atrage și reține o clipă, un ceas, o seară privirile unui public divers și eterogen. Ele pot trezi, pe moment, dar nu mai mult afinități electivă pe temeiul unor stări lirice vagi și fără contururi, dar nu pot declanșa mecanismele de stabilitate și permanență ale afinităților comunitare, singurele care asigură și garantează, pe dedesubtul evenimentelor de suprafață, trîinicia, continuitatea și fidelitatea, cu nou și nou spor de lumină, a eforturilor demiurgice ale omului.

Intervine aici un factor diferențial, ce ține, ontologic vorbind, de însuși destinul vedetismului, de felul lui de a fi în lume, de firea lui: el este sortit clipei, divertismentului, petrecerii, distracției, mistuindu-se odată cu ele în neantul deșertăciunilor efemere.

Așa fiind, vedetismul nu se integrează comunitar și nu angajează ființial. Vedetismul cosmopolit și supus tuturor vîntoaselor alienării, tuturor înstrăinărilor cerute de capriciul momentului sau de interesele parvenirii.

MAȘINA

Aci și acum, ne interesează miturile al căror mesaj de idei privește direct progresul omenirii și săltarea omului pe o treaptă superioară de stăpînire a naturii și de ameliorare a propriei sale vieți. Între acestea, mitul mașinii a preocupat și continuă să preocupe din ce în ce mai intens lumea modernă și contemporană. Oamenii de știință și cărturarii, personalități politice și filozofi nu conținut să se întrebă, și uneori nu fără gravă îngrijorare, despre rostul mașinii — principala pîrghie a progresului social — în existența societății și în viața fiecărui ins. Interogațiile sînt mai insistente și cu mai mare încărcătură afectivă atunci cînd privesc destinul țărilor supraindustrializate și tendințele absolutizante ale pantehnocratismului.

În acest tip de civilizație, mitul mașinii ia proporții leviathanice. Din această cauză, se impun opțiuni fundamentale, în sensul că omul nu trebuie să se sperie, să se lase paralizat, înspăimîntat și — de ce să nu spunem? — terorizat de propriile lui jucării, de propriile lui creații. Pentru a se înlătura pericolul unei „Hiroshima biologice”, care se profilează de pe acum la orizont, după părerea unora din cei mai mari savanți ai lumii (cf. Alvin Tefler, *Șocul Viitorului*, pag. 196), omul concret al zilelor noastre, încărcat cu toate determinațiile social-politice ale momentului și cu toată responsabilitatea sa istorică în fața viitorului, trebuie să aducă mașinismului marele corectiv etic și umanist, anume: controlul și măsura rațiunii, promovarea spiritului demiurgic al omului în slujba omului, suveranitatea nestingherită a omului de a dispune deplin liber de produsele sale materiale și spirituale.

Departe de noi gîndul de a ne opune utilității și utilizării *echivalențelor funcționale* dintre om și mașină, dintre anumite organe ale corpului omenesc și organele artificiale menite a le înlocui sau suplini pe cele dintii. Asta ar însemna pur și simplu negarea progresului tehnic. Or, progresul tehnologic este astăzi o evidentă. Iar evidentei, nu i se opune decît prostia.

Firește, simbioza din ce în ce mai intimă dintre om și mașină îndreptățește cele mai îndrăznețe și optimiste ipoteze cu condiția ca omul să-și păstreze demnitatea de valoare ultimă și supremă. Roboții, mașinile-oameni, creierul fără brațe, picioare, fără măduva spinării, *umanoizii*, (fabricați de tehnicienii din Disneyland), imaginarea componentelor biologice în mașini, ordinatorul biologic imaginat de Tiselius, directorul Fundației Nobel și deținătorul premiului cu același nume pentru biochimie, par a demonstra, atrage luare-aminte Tefler, că procesul de fuziune între om și mașină e mult mai avansat decît își închipuie majoritatea oamenilor. Accelerarea acestui proces a dus la crearea a ceea ce savanții numesc „cyborgi”.

Cu toate acestea, dreapta judecată ne spune că mitul mașinii, ca de altfel întreaga cohortă a miturilor, este creația omului și trebuie să stea în slujba acestuia.

grigore popa



D. Paciurea: **Himera Văzduhului**

„LUCEAFĂRUL“, Nr. 30/1973

Problema pusă în discuție de revistele noastre literare în ultima vreme își are izvorul, după afirmația editorialului din „Luceafărul“ nr. 30/1973, într-o altă discuție legată de tema „psihologie și literatură“.

Importante aspecte ale discuției în cauză ni se par cele legate de definierea mitului, clasificarea lui, relația cu istoria precum și o scurtă prezentare a unor mituri mai cunoscute în literatura noastră spre a argumenta dezbaterile teoretice.

În ceea ce privește încercarea de definire a mitului, o opinie interesantă este cea formulată de Savin Bratu în articolul „Dincolo de poveste“. Pornind de la lucrarea lui A. Leroy-Gourgaen: „Le geste et la parole“, autorul susține că „miturile fac parte din această memorie“ (a omului ca om) care nu poate fi „stearsă decît odată cu însuși umanitatea“, ajungînd să le considere ca „experiențe existențiale ale omului arhaic, nu ale celui care trăiește în alte structuri sociale“. Aceste experiențe au însă după opinia autorului puterea să perpetueze „putința și necesitatea omului de a retrăi în orice structură socială, în orice moment istoric, forța mitică de transformare a semnificației unor lucruri prin însăși transformarea lor din valori de schimb și de întrebuintare în valori simbolice identificate cu însăși existența lui ca om“.

Marius Robescu amintind diferitele definiții ale mitului considerate de el

ca parțiale, ajunge să raporteze, pentru a-l defini, mitul la istorie: „Fără raportare la istorie nu poate fi extrasă, după părerea noastră, o definiție completă. Istoria și mitul ni se înfățișează, mai întîi, esențial înrudite, ca două forme de memorie, ambele sînt elaborări colective“. Deosebirea o descoperă în caracterul ireversibil al istoriei pe cînd mitul transcendînd „individualul prin arhetip“ „ireversibilul devine actualitatea unui eveniment repetabil la infinit. Mitul este anticronologic; fixează în eternitate, sub un chip ideal, substanța unor vremi. Ca formă de memorie colectivă mitul precede istoria și-i este, o perioadă nemăsurată, locțiitor“. În aceste eforturi de definire a mitului lipsește, după părerea noastră, o anume trăsătură care dă mitului sensul particular diferit de al istoriei.

Este vorba de aprecierea mitului ca o credință de o factură și intensitate aparte. Bine înțeles că nu toate credințele sînt mituri. Multe sînt încorporate în folclor — care la rîndul lui se construiește uneori pe baza unor mituri; dar toate miturile au acest dat fundamental pe care-l considerăm *credința* în ceva. E vorba de o credință supradimensională care funcționează orbește în faza inițială a mitului și care capătă sensuri simbolice pe plan filozofic. Mitul nu mai este important prin faptele care-l construiesc ci prin construcția simbolică a ideii. Oamenii nu mai cred în

Prometeu dar cred în credința lui, în jertfa lui pentru această credință. Și nu numai atât. Cu totul alte accepții pot fi găsite la Gaston Bachelard în „Psihanaliza focului”, capitolul „Foc și respect, complexul lui Prometeu”.

Acesta e și momentul în care se determină raportul dintre istorie și mit reflectat mai ales pe plan artistic și despre care se fac cele mai multe referinți în spațiul dezbaterii celor două reviste. Pe coordonatele acestui raport se fac și delimitările necesare. Legătura dintre istorie și mit nu înseamnă identitatea lor. Varietatea accepției aceleiași idei mitice depinde de epoca și structura socială a ei. În acest context se pune și problema falselor mituri din care unele apar prin demonetizarea altora adevărate. E vorba — credem — de interpretarea de pe poziția unor interese politice și de clasă a unor mituri străvechi. Faptul s-a petrecut în realitate cu mitul „supraomului” grosolan deformat de nazism.

Existența unor asemenea mituri false pune sub semnul îndoielii problema apariției de noi mituri în societățile post primitive și mai ales în cele moderne. Autorii articolelor în discuție răspund afirmativ la această întrebare și Marius Robescu aduce în sprijinul afirmației legenda Minăstirii Argeșului : „Simpla redimensionare

a faptului istoric — spune autorul amintit — concret și precizat ne poate duce la fel de sigur la mit. În ultimă instanță acesta nu e „decît” reabsorbția unui material istoric și proiectarea lui pe coordonatele cosmice ale gândirii populare”. Afirmatia ne pare interesantă mai ales prin atributul „redimensionării” istoriei. Problema rămîne deschisă asupra caracterului legendar (sau mitic ?) al narațiunii respective.

Noile mituri — nu cele false — cele care capătă o circulație largă fie că sînt istorice sau din alte domenii n-au comun cu vechile mituri decît acea credință în ceva la care ne-am mai referit : Personajul literar nu mai e reflectare deformată a realității în conștiința primitivității. El e o construcție bazată pe cunoașterea reală a lumii dar supradimensionată în mod conștient de autor cu scopul acoperirii unei idei. Ceea ce se întîmplă cu decodificarea miturilor vechi din momentul desacralizării faptului sau a eroului.

Este interesant de observat în acest sens considerarea mitului ca motiv — în primul rînd artistic — și mai ales mobilitatea lui în ceea ce privește multiplele interpretări ce i se pot da.

Ioan C. Ivan

„MANUSCRIPTUM”, Nr. 3/1973

Și acest număr are darul de a ne revela excepționala însemnătate a revistei editată de Muzeul Literaturii Române, pentru viața noastră culturală în general și studierea moștenirii literare în special. S-ar putea spune că există o rațiune de ordin principal care conferă unei astfel de însemnătăți întreaga ei măsură. Așa cum pauza în muzică este și ea un fel de notă, o notă care nu se aude — sau mai bine-zis care se aude numai în acea zonă imperceptibilă a duratei sufletești unde curgerea timpului e redusă la ultima ei esență, colorînd într-un anume mod pe cea învecinată, susceptibilă a fi materia-

lizată sonor — ceea ce scriitorul refuză a da publicității din roadele laboratorului său intim, fie că e vorba de variante ale unor lucrări publicate, fie de scrieri terminate, face parte din ontogenia creației sale, de natură a lumina mai puternic semnificațiile operei lui tipărite. Dar nu numai atât. Însăși publicarea în cuprinsul revistei de care ne ocupăm aci a unor însemnări personale sau susceptibile de a fi făcute cunoscute după moartea scriitorilor, în legătură cu procesul lor de gestație, constituie o contribuție de neprețuit la cunoașterea istoriei operei lor și implică la detectarea intențiilor lor pri-

mondiale sau a condițiilor istorice obiective în care ea a fost plasmuită. Din acest ultim punct de vedere se cuvine de pildă a semnala articolul lui Al. Oprea, apărut în numărul ce face obiectul îndururilor de față, privitor la manuscrisul lui Camil Petrescu intitulat *Fals tratat pentru uzul autorilor de scenarii cinematografice*. Document istoric de plină însemnătate a unei perioade, nădăjduim dezvoltate, din viața noastră literară și artistică, manuscrisul cu pricina trece în revistă avatururile suferite de scenariul cinematografic Bălcescu în urma cererilor succesive de modificări pe care secția de scenarii a Cinematografiei le-a făcut autorului datorită spiritului de lucru, frizând uneori crasa incompetență, ce domnea în perioada deceniului cincizeci în acel organism. Scriitorul avea desigur toată dreptatea să constate că un asemenea stil în activitatea de colaborare cu autorii este merit „să justifice o anumită birocrație artistică și o anumită atitudine: „Să ne lăcem de cap”.

Desigur, ne este cu totul imposibil să știm pe îndelete asupra tuturor textelor publicate, fie că este vorba de piesa inedită a lui George Ciprian, *Ioachim — fiul poporului*, de poemele din tinerețe ale lui Ion Pillat, de însemnările de călătorie ale lui Liviu Rebreanu sau de comentariul „*Iliada e poemul vechii civilizații grecești...*” de Perpessicius și încă multe altele, pentru a le raporta la operele deja cunoscute ale scriitorilor respectivi. Ne vom îngădui doar să stăruim puțin asupra manuscrisului *Berck*, variantă a romanului *Inimi acatrzite* de M. Blecher. În cuprinsul unui comentariu privitor la acest manuscris, Nicolae Florescu amintește ideea lui Călinescu, potrivit căreia romanul susamintit al lui Blecher era identificat, în perspectiva lui, cu un reportaj, deoarece autorul, căutând cu orice preț epical, pierdea spațialitatea întinsoară, căldura relatării sau, după cum se exprimă semnatul articolului, și pierdea inconștient capacitatea de viațiere din pricina unei aglomerări de fapte, în exclusivitate. Confruntând-o cu versiunea editată, Nicolae Flo-

rescu observă pe bună dreptate că „*Varianta Berck, în ciuda naivităților, a impresiei de jurnal neprelucrat, îi este mai proprie scriitorului și într-un fel e mai fascinantă decât romanul publicat fiindcă ea ne dezvăluie, pe lângă laboratorul de creație al unui artist cu o înaltă conștiință profesională și intențiile lui nerealizate*”.

Mai mult însă, decât atât, noi am fi înclinați să vedem în această variantă chiar o unitate de măsură a valorii estetice a versiunii publicate. Este discutabil dacă Florescu are dreptate atunci când socotește această ultimă versiune socotim că nu. În orice caz domnia sa este destul de aproape de adevăr când sugerează că ceea ce s-ar putea numi rătărire ar fi datorată simplei inventarii a unor stări de conștiință particulare provenite din trăirea cu acuitate a suferințelor pricinuite de boală. Dar varianta *Berck* lămurește pe deplin de unde vine acea impresie copleșitoare care conferă întregului text apărut o înaltă valoare artistică. Lumea „întoarsă pe dos” a bolnavilor din sanatoriul de tuberculoză osoasă constituie în substanța ei o imagine a plenitudinii umane, a vieții care se cere prețuită la întreaga ei dimensiune tocmai pentru că în cazul maladiei fizice ea este amputată de integrala ei putință de manifestare. Varianta *Berck* reprezintă un fel de sub-text al versiunii editate și în acest sens ea dă întreaga dimensiune și semnificație aspirației spre plenitudinea umană pe care această din urmă versiune o sugerează prin contrast. Dacă întregul tablou cu caracter social, indicând o năzuință spre recuperarea esenței umane strivite de păienjeniișul alienator al raporturilor dintre oameni, a fost omis din textul romanului editat, nu înseamnă totuși că el nu poate fi resimțit de cititor. Existând doar ca un fel de *arrière plan* el comunalic o tensiune imperceptibilă, vagă și nedefinită care explică, după părerea noastră acea impresie copleșitoare, de natură, subliniem încă odată, să confere chiar și versiunii editate o valoare artistică înaltă.

v. moglescu

„WELT DES BUCHES“, Nr. 131, 1973 — „DIE ZEIT“, Nr. 28/1973

Într-o zi de toamnă a anului 1943 — așadar cu trei decenii în urmă — un bătrînel de șaptezeci de ani se plimba cu cățelușul său pe Long Island. Cățelușul se încalțea, la un moment dat, cu o ceată de semeni de-ai lui. Este gata să fie sfișiat. Stăpînul său, încercînd să-l salveze, are o comotaie cerebrală. Se refugiază într-o cabină de telefon de unde îl cheamă în ajutor pe fiul său, care-și face serviciul militar, prin apropiere. Bătrînul este transportat acasă, dar după șase săptămîni de suferințe, moare.

Acesta a fost sfîrșitul celui mai mare regizor pe care l-a consemnat pînă acum istoria teatrului german, Max Reinhardt, de la a cărui naștere, tot anul acesta s-au împlinit 100 de ani.

„Welt des Buches“, suplimentul literar al cotidianului vest-german „Die Welt“, a închinat numeroase articole omagiale marelui regizor, readucîndu-ni-l din conul de umbră în care intrase în ultimele decenii, în actualitate, prin studii, articole omagiale și amintiri ale celor care l-au cunoscut sau au lucrat cu acest „vrăjitor al scenei“, cum a fost supranumit. Sint evocații deopotrivă anii de ascendență, cu sutele de piese puse în scenă și într-o manieră autentică, imposibilă de uitat, inimitabilă totodată, deși mulți dintre elevii lui au încercat să-i urmeze drumul, dar și anii de declin, mai ales aceia trăiți în emigrația americană, unde a și murit în cruntă sărăcie. Fiul său, Gotfried Reinhardt, l-a evocat într-un volum intitulat „Der Liebhaber“ (Adoratorul), în care a reconstituit în aproape 400 de pagini ilustrate de un număr de 66 de fotografii, etapele cele mai importante ale ascensiunii lui Reinhardt; prietena sa, actrița Helene Thimig, care timp de 25 de ani, cît Reinhardt a trăit despărțit de soția

sa, Else Heims, a nutrit o „amitié amoureuse“ pentru „regele teatrului german“, a dat la iveală de curînd amintirile ei cuprinse sub titlul generic „Cum a trăit în realitate Max Reinhardt“. Numeroși teatrologi dezbatab în prezent ideile regizorale ale celebrului vienez care, pornind de la barocul austriac, a izbutit să revoluționeze arta regizorală sintetizînd ideile la modă în vremea sa, mai ales de punere în scenă al teatrului britanic.

O adevărată acțiune de recuperare a caietelor regizorale ale lui Reinhardt se desfășoară în Statele Unite, unde, după moartea maestrului, acestea au fost scoase la licitație și achiziționate, dar neridicate, de către actrița Marilyn Monroe.

Teatrele din Germania de Vest au prezentat piese clasice, interpretate cîndva de Reinhardt și puse în scenă în maniera acestuia, și, se pare, dacă e să dăm crezare cronicarilor, că s-au bucurat de un mare succes, în ciuda unor anumiite vetustăți în modul de a rezolva problemele scenice.

„Onicum însă, după atitea experimente, unele născute moarte, mai ales după cel de al doilea război, teatrul german simte nevoia unei renașteri la ceea ce înțelegea Reinhardt prin clasic, adică strict legat de teatru, fără imixtiunea altor genuri, dar și fără renunțări la ceea ce s-a cîștigat între timp“, scrie revista „Die Zeit“ și continuă: „poate că a sosit vremea să însuflăm un duh nou în vechile realizări ale lui Max Reinhardt, sau, în orice caz, să reflectăm mai adînc asupra realizărilor sale, cu convingerea că din noianul de idei ale marelui regizor, unele neduse pînă la capăt nici de el, vom găsi cel puțin cîteva care să reanimeze teatrul zilelor noastre“.

I. voita