

MITURILE

Silviu Angelescu*

„Mitul povestește o istorie sacră; el relatează un eveniment care a avut loc în timpul primordial, timpul fabulos al «începuturilor». Altfel zis, mitul povestește cum, mulțumită isprăvilor ființelor supranaturale, o realitate s-a născut, fie că e vorba de realitatea totală, Cosmosul, sau numai de un fragment: o insulă, o specie vegetală, o comportare umană, o instituție. E așadar întotdeauna povestea unei «faceri»: ni se povestește cum ceva a fost produs, a început *să fie*. Mitul nu vorbește decât despre ceea ce s-a întâmplat *realmente*, despre ceea ce s-a întâmplat pe deplin. Personajele miturilor sunt ființe supranaturale. Ele sunt cunoscute mai ales prin ceea ce au făcut în timpul prestigios al «începuturilor». Miturile revelează așadar activitatea lor creatoare și dezvăluie sacralitatea (sau numai caracterul «supranatural») operelor lor. În fond, miturile descriu diversele și uneori dramaticele izbucniri în lume ale sacrului (sau a supranaturalului). Tocmai această izbucnire a sacrului *fundamentează* cu adevărat lumea și o face așa cum arată azi. Mai mult încă: tocmai în urma intervențiilor ființelor supranaturale este omul ceea ce este azi, o ființă muritoare, sexuată și culturală.

Vom avea prilejul să completăm și să nuanțăm aceste câteva indicații preliminare, dar se cuvine să subliniem, fără întârziere, un fapt care ni se pare esențial: mitul este considerat drept o istorie sacră, așadar o «istorie adevărată», dat fiind că se referă întotdeauna la *realități*. Mitul cosmogonic e «adevărat», deoarece existența lumii stă mărturie în această privință; mitul referitor la originea morții este de asemenea «adevărat», deoarece faptul că omul e muritor îl dovedește; și așa mai departe”. (Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, București, Editura Univers, 1978, p. 5–6.)

Miturile românești, a căror existență a fost consemnată începând cu Dimitrie Cantemir (*Descriptio Moldaviae*, 1714–1716), nu au trecut, multă vreme, de circuitul lor firesc, legat de forma orală de comunicare și de împrejurările vieții care le reactivau prin corelativele lor – riturile. Un secol mai târziu, prin I. Heliade-Rădulescu, miturile trec într-un alt mediu vital, al literaturii, adică al cuvântului scris și multiplicat prin tipar. Gestul lui I. Heliade-Rădulescu, căpătând valoare de model, a fost repetat de alți autori ai generațiilor ce au urmat, dar abia după trecerea altui secol, într-un capitol, *Epoca veche*, din marea *Istorie a literaturii române*, G. Călinescu se oprește, analitic, asupra fenomenului. Demersul marelui critic pune sub accent

* Facultatea de Litere, Universitatea din București.

constituirea unui câmp tematic al literaturii susținut de resurse interne ale culturii noastre. Aceste resurse, miturile, țin de o zonă a experiențelor profunde, religioase, definite de sacru. Înscrierea lor în literatură, o activitate definită de căutarea frumosului, pare a fi de natură să sporească interesul pentru ordinea metafizică a lumii. Altfel spus, era, acum, recunoscută, la modul tacit, o valoare ordonatoare a miturilor care, în limbajul lor simbolic, încifrat, ascundeau răspunsuri la problemele fundamentale pe care ni le pune în față viața: „Aceste patru mituri înfățișează patru probleme fundamentale: nașterea poporului român, situația cosmică a omului, problema creației (și am putea zice în termeni moderni a culturii) și sexualitatea” (G. Călinescu, *Istoria literaturii române*).

De fapt, dintre cele patru teme reținute de G. Călinescu numai trei sunt de sursă mitică, cea de a patra, Traian și Dochia, suspectată, cu teme, de istoricul literaturii a fi apocrifă, aparține altui teritoriu, al legendei, mai exact, al legendei istorice care se adaugă alteia, de circulație în mediile cultivate ale evului de mijloc, despre cei doi frați, Roman și Vlahata, recunoscuți a fi strămoșii noștri. Construită după modelul altor legende istorice, povestea celor doi frați amintește o altă legendă medievală, despre trei frați, Leh, Ceh și Rus, socotiți a fi fondatorii a trei națiuni – leșii, cehii și rușii. De interes atunci când studiem imaginarul colectiv, aceste povestiri medievale, puse în circulație de cărturari, nu se înscriu în teritoriul mitului.

Recunoaștem mitul numai acolo unde există un corelativ al său – ritul, care este, de fapt, o marcă de autentificare. Între anumite limite cel puțin, putem defini mitul ca pe o Frumoasă fără corp, o absență marcată, pentru că mitul se manifestă prin rit. Dar ritul, marcă a mitului și corelativul său în ordinea practică a vieții, ținând de liturgic, confirmă faptul că mitul este resimțit ca un adevăr, că are valoare de adevăr. În mod obișnuit, mitul se manifestă prin rit, un complex de acte la originea cărora aflăm reprezentări străvechi ce ascund o înțelegere a omului și a lumii. Georges Dumézil (*Mythe et épopée*) ne lasă să înțelegem că, de fapt, noi nu cunoaștem miturile lumii vechi decât prin literatură. Mitul vine din vremuri vechi, fără arhive și, din acest motiv, literatura a fost, dintotdeauna, adevărata păstrătoare a miturilor. Mai mult decât atât, miturile nu se lasă înțelese dacă sunt rupte de viața oamenilor care le povestesc. Prin rit, mitul este legat de social și cultural, de un anume orizont de așteptare care îl cheamă. Dar, când capătă expresie verbală, mitul trece într-un teritoriu învecinat, al poeziei, devenind descântec, blestem, cântec funerar, vrajă, sau, mai rar, baladă. G. Călinescu, confruntat cu această situație, nu face imprudența să caute mitul genuin, nici corelativul lui, ritul, ci expresia poetică a mitului pe care o rețin cele două celebre balade din culegerea lui Vasile Alecsandri – *Miorița* și *Monastirea Argeșului*. Mitul erotic al zburătorului, care n-a căpătat un corp baladesc cunoscut, este ilustrat printr-un text de autor, ce aparține literaturii – *Zburătorul* lui I. Heliade-Rădulescu. În ce privește așa-numitul mit al genezei noastre etnice, suspectat a fi apocrif, raportarea, reținută și vagă, nu fără intenție, se face la Asachi care, recurgând la imaginea plastică, la gravură, căuta să impună un alt mod de manifestare Frumoasei fără corp. Este o cale pe care, mai târziu, a încercat-o, cu efecte discutabile, Marcel Olinescu, pictor și autor

al unei *Mitologii române*, bogat, dar nu și fericit, ilustrată. Sunt reținute astfel trei câmpuri, supuse unor legi diferite și operând cu limbaje diferite, în care mitul își poate articula mesajul: un câmp al actelor rituale, un câmp al actelor poetice și un câmp al actelor artistice ce se adresează văzului. Asociat cu frumosul, pe care-l caută versul, adevărul mitului este filtrat, esențializat și, prin forța lucrurilor, ocultat. Așa se explică faptul că generații diferite de cercetători au văzut în balada *Miorița* mereu altceva. Soluția problemei este adusă, în 1946, de un studiu al lui Constantin Brăiloiu – *Sur une ballade roumaine (La Mioritza)*. Ca și Mircea Eliade în *Comentarii la legenda Meșterului Manole*, C. Brăiloiu a optat pentru o lectură etnologică, implicând permanenta raportare a textului folcloric la un context mitico-ritual de natură să explice sistemul imaginilor și semnificațiile lor. Cheia dublei metafore ce corespunde celor două teme poetice asociate, tema morții-nuntă și cea a substituirii ritului funerar printr-un ritual „al naturii”, nu este oferită de textul în sine, ci de un context mai larg al riturilor funerare și, mai exact, de elementele remanente, precreștine, ale acestor rituri. Avizat cercetător al riturilor funerare românești, Brăiloiu formulează o concluzie tulburătoare: *Miorița* ascunde, de fapt, expresia spaimei pe care o provoacă nu atât moartea, cât mortul. Spaima aceasta, în vechea noastră cultură tradițională, era exorcizată prin complicatul ritual funerar. Moartea, care este altceva decât viața, poate deveni nocivă pentru viață atunci când cei rămași „aici” nu au efectuat ritualul destinat să opereze obligatoria separare a planurilor, a lui „aici” de „acolo”. Intenția lui Brăiloiu era de a recupera „codul” și elementele prin articularea cărora a fost compusă balada. Îndepărtarea imaginilor de momentul cultural, precreștin, care le-a dat naștere a avut ca efect, sub acțiunea creștinismului, o „încifrare” a lor. Ceea ce receptăm astăzi ca imagine poetică nu este decât un vechi gest magic de „îmblânzire” a mortului.

Existența unui „etimon” al baladei, ipotetic, dar plauzibil, acreditat prin remanențele precreștine ale ritului funerar, este căutată de Brăiloiu printre structurile dezafectate ale acestui fond pasiv: „elementul verbal al unei vrăji”. Dar, dacă în *Miorița* recunoaștem hieroglifa unui mai vechi ritual magic, trebuie să acceptăm că balada nu exprimă, afirmă Brăiloiu, nici „voluptatea renunțării”, nici „beția neantului”, nici „adorția morții”, ci „exact contrariul lor, pentru că se perpetuează în ea memoria gesturilor originare de apărare a vieții”.

Raportarea baladei la ritualul funerar este o formă de verificare a semnificațiilor, deci o probă a adevărului, dar nu a întregului adevăr. În comentariul său, Brăiloiu nu se oprește asupra unor versuri – „La nunta mea/ a căzut o stea”, deși fac obiectul unei repetiții, o figură a insistenței. Imaginea, de altfel, revine și în *Cântecul zorilor*, piesă importantă a ritului funerar: „Că o stea iar a căzut/ Și din lume a trecut”. Explicația ține, probabil, de faptul că imaginea aceasta vine din zona mitului și nu din cea a ritului funerar, martorul convocat de Brăiloiu. La originea versurilor aflăm credința, deci mitul, în conformitate cu care existența umană nu se restrânge la ea însăși, ci este concepută ca o relație. Viața implică un corespondent în ordinea vegetală, bradul, simbol important al ritului funerar, dar și un dublu astral prin care este conectată la celest – o stea care, atunci când cade, anunță moartea celui pe care-l veghea.

Concluzia susținută de C. Brăiloiu era că balada *Miorița* ar regrupa formule magice dezafectate, care induc în baladă înțelegeri mai vechi, ținând de un fond precreștin. Dar, din acest punct, reprezentând soluția etimologică, apar noi întrebări. Dizlocarea vechilor formule magice, elemente ale unui lexic poetic, dintr-un context ritual, urmată de articularea lor într-o nouă structură expresivă, nerituală, în conformitate cu o altă convenție poetică, a baladei, implică, desigur, o resemantizare a lor, fie și în forme minimale. Situația se confirmă dacă avem în vedere că importanța și semnificațiile riturilor funerare sunt urmărite de Brăiloiu prin analiza comportamentului celor care rămân. *Miorița*, totuși, o construcție preponderent lirică, atrage atenția asupra importanței la fel de mari pe care le-o acordă cel care se duce. Între cele două atitudini, cea tranzitivă și cea reflexivă, există însă un numitor comun, care nu este ritul, ci mitul, unicul conotator al ambelor situații.

În logica analizei lui C. Brăiloiu, păstorul, ipotetica victimă, resimte nu amenințarea morții, ci amenințarea unei morți necontrolate prin ritual, deci de natură să dezvolte o forță malefică ce s-ar abate atât asupra celor care rămân, cât și asupra celui care se duce. Acesta din urmă, avertizează mitul, este condamnat să nu aibă odihnă, să devină un agresor al umanului pe care să-l bântuie, răzbunător, ca strigoi. Spaima, oroarea celui ce ar putea fi ucis, așa cum este avertizat, nu capătă expresie, dar sunt trădate de insistența cu care este evocată îndeplinirea ritualului funerar de către natură. Repetată, descrierea acestui substitut al ritualului pare a fi o modalitate de rezolvare, prin gest magic, a unei situații de dificultate: ipotetica victimă își exorcizează propria moarte spre a o „îmblânzi”, spre a-i neutraliza nefirescul. Gestul este orfic și acțiunea lui magică presupune un efect postum – acela de a ocroti echilibrul vieții prin orientarea propriului destin de „dincolo”. Mai suntem, oare, în ritualul funerar? Este greu de admis. Cu siguranță, însă, rămânem în mit. Autoritatea acestuia se exercită, în egală măsură, dar în expresie diferită, atât asupra ritului, cât și asupra baladei.

Dar, deși Brăiloiu raportează sistematic *Miorița* la cântecele funerare, invocate ca o dovadă la ceea ce susține, nu sesizează totuși un element fundamental, prin care balada se îndepărtează de lirica funerară: spre deosebire de cântecele funerare – „cântecul mare”, „cântecul zorilor”, dar și bocetele – cărora le este proprie o înțelegere a lumii ca o structură duală, care opune un *aici* unui *dincolo*, balada acreditează o înțelegere a lumii ca structură monadică. Vieții și morții nu le mai sunt proprii teritorii diferite, separate prin hotar de apă și printr-o trecere dificilă, păzită. Această înțelegere monadică a lumii exclude „marea călătorie” către „dincolo”. Moartea, în *Miorița*, este doar un fel de retragere din lumea văzută, dar nu și din ordinea sensibilă: „să mă îngroape/ aicea aproape/ în strunga de oi/ să fiu tot cu voi/ în dosul stâniei/ să-mi aud câinii”.

Această înțelegere a lumii ca structură monadică, pe fondul aceleiași teme a morții, o regăsim la Eminescu: „Cum n-oi mai fi pribeag/ De-acum înainte/ M-or troieni cu drag/ Aduceri aminte./ Luceferi ce răsar/ Din umbră de cetini/ Fiindu-mi

prietini/ O să-mi zâmbească iar” (*Mai am un singur dor*). Nu la fel stau lucrurile în *Baltagul* lui Sadoveanu care, deși apărut înaintea studiului lui Brăiloiu, este consonant cu acesta prin imaginea mortului care nu are liniște atâta vreme cât ritul funerar n-a fost îndeplinit. Fără a multiplica în mod inutil exemplele referitoare la întâlnirea literaturii cu mitul, putem reține concluzia că mitul, ca factor de sens, are nu numai propriul său teritoriu, ci își extinde autoritatea și în teritorii învecinate. Un alt exemplu, de natură să confirme această afirmație, îl oferă vechea baladă despre Mănăstirea Argeșului.

Către jumătatea veacului trecut, legenda Meșterului Manole a atras atenția a doi mari cercetători: G. Călinescu și Mircea Eliade. G. Călinescu vedea în cunoscuta baladă „un mit estetic”: „De astă dată avem de-a face cu un mit estetic și ca atare a fost dezvoltat. El simbolizează condițiile creației umane, incorporarea suferinței individuale în opera de artă”. (*Istoria literaturii române*, 1941, p. 65).

Spre deosebire de G. Călinescu, care-și conducea analiza către o ordine ideală pe care o susține vechea baladă, Mircea Eliade (*Comentarii la legenda Meșterului Manole*, 1943), cu formație de etnolog, își orienta analiza către ordinea practică a vieții, înregistrând realitatea riturilor de sacrificiu impuse de actele de construcție. Demersul lui M. Eliade are la bază o lectură etnologică a baladei, care pornește de la izolarea scenariului epic ce susține întreaga construcție. Motivele prin corelarea cărora este construit scenariul constituie punctul de plecare al unei deschideri către vechile forme mitico-rituale, către un sistem al credințelor și obiceiurilor de construcție. Fiecărui motiv epic îi este identificată rădăcina etnografică prin situarea lui într-o corespondență cu o temă mitică sau cu un moment al scenariului ritual. Acest demers, sprijinit pe un bogat fond exemplificativ, dezvăluie modul în care ordinea practică a vieții rămâne conectată la un nivel superior, care-i dă sens. Orice act de creație, observa Mircea Eliade, este profund ritualizat ca urmare a faptului că, implicându-se în act, omul caută să imite un model divin, cel pe care i-l oferă mitul. Considerată expresie a unei realități etnografice, balada reclamă, în înțelegerea lui M. Eliade, situarea într-un context originar, acela al vechilor rituri de construcție și al miturilor care le dau sens. Punctul de sprijin al cercetării lui M. Eliade rămâne balada, deci opera poetică, în compoziția căreia, prin re-înscrisere în vechile contexte rituale, de aici și din alte părți de lume, sunt identificate secvențele ce corespund momentelor rituale care, la rândul lor, presupun, în timp, propria devenire. Erudiția autorului, imensă și seducătoare, are ca efect, totuși, o dizolvare a operei poetice în realitatea mitico-rituală evocată din care-și absoarbe semnificațiile.

Nu tot așa procedase, cu doi sau trei ani mai înainte, G. Călinescu. Pentru autorul *Istoriei literaturii române*, care propunea o lectură literară, opera poetică reprezintă o valoare suficientă sieși. Semnificațiile pe care le dezvoltă decurg din raportul în care intră între ele diversele elemente constitutive care nu mai sunt induse de un context, ce generează și conține textul, ci sunt implicate și iradiate de însuși sistemul lor de organizare. În această viziune, a literatului, balada nu mai

interesează ca expresie a unei realități etnografice, ci ca impresie produsă de meditația asupra unei experiențe umane fundamentale, creația. Călinescu nu este interesat de mit ca realitate etnografică, pentru că mitul este, mai ales, o construcție simbolică, o imagine, sau un complex de imagini, care încifrează un sens, un adevăr, este „o ficțiune hermetică”. Specificul acesteia ține de faptul că recurge nu la concepte logice, ci la imagini, adresându-se ființei noastre intuitive, sensibilității noastre. Lectura literară poate face abstracție de rădăcinile etnografice ale faptelor evocate, căutând în experiența reținută dificultatea metafizică din care se naște interogația. Semnificațiile faptelor, în această perspectivă, transcend ordinea imediată a vieții. Nu mai are importanță faptul că Manole ar fi putut fi numele unui meșter zidar ce a existat cu adevărat. În prezentarea autorilor baladei, el capătă o dimensiune simbolică, ilustrând tipul creatorului și drama pe care o trăiește un creator. Mai mult chiar, numele are doar valoarea unui procedeu destinat să realizeze un anumit efect estetic, acela de a marca opoziția dintre adevăratul creator, singurul cu existență nominală, și falsul creator – ceilalți nouă zidari, care nu au decât existență numerică. În baladă, amănuntul acesta trebuie pus în relație cu faptul că Manole este singurul care respectă „jurământul mare/ pe pâine și sare”, o altă modalitate de a accentua opoziția dintre adevăratul și falsul creator. Nu mai puțin, finalul baladei, în episodul ce prezintă moartea meșterilor, reia aceeași opoziție, deoarece, spre deosebire de falșii creatori, care mor, adevăratul creator, deși moare, își continuă existența, devenind, prin metamorfoză, „o fântână lină/ cu apă puțină”. Suntem, desigur, în fața unei imagini ce aduce sugestia că adevăratul creator este mai presus de destinul comun, pentru el moartea nu este un sfârșit, ci un alt început. Îi este rezervat, adică, un destin postum. Va fi prezent, este sugestia pe care o aduce imaginea, dar sub alt mod de manifestare.

Spre deosebire de rit, unde semnificațiile sunt iradiate de actele ce compun scenariul, în baladă, versiunea poetică a mitului, semnificațiile sunt efecte ale imaginilor. Acestea, imaginile, se organizează în rețele în interiorul cărora se conotează reciproc, consolidând astfel un câmp simbolic și o unitate de sens. Astfel, urmând sugestiile lui G. Călinescu, am putea descifra mesajul baladei fără să o mai raportăm la un context mitico-ritual, ci considerând-o în sine, o construcție independentă și suficientă. Subiectul, seria de întâmplări reținute, este compus prin corelarea câtorva motive fundamentale: căutarea, vechea ruină, zidul instabil, visul, jertfa ca soluție, jurământul, probele, sacrificiul, orfanul, ispitirea și condamnarea meșterilor, zborul și metamorfoza.

Primul motiv epic, al căutării, pare a-și explica prezența prin intenția de a figura dificultatea pe care o presupune actul creator care, înainte de toate, este o căutare. Dar căutarea are un obiect, specificat de motivul următor, al vechii ruine, al pre construcției. „Zidul părăsit/ Și neisprăvit” figurează un efort anterior, o construcție sau o încercare de construcție. Sugestia ar fi că orice act creator trebuie să se înscrie în prelungirea unei încercări anterioare, să-și asume o tradiție al cărei simbol devine imaginea „zidului părăsit și neisprăvit”. Motivul următor, al zidului

instabil – „ce ziua zidea/ noaptea se surpa”, denunță, de fapt, o imperfecțiune a actului creator. Imperfecțiunea, și modalitatea de a o depăși, face obiectul explicit al motivului următor, cel al visului și al revelației căpătate în vis, specificând imperativul unei jertfe. Este pregătită astfel introducerea motivului următor, al sacrificiului, dar, totodată, motivul visului, prin raportare la secvența anterioară („Meșterii grăbea,/ Sforile-ntindea/ Locul măsura”) ce reține doar dimensiunea rațională a actului creator, înțeles ca meșteșug, este și o modalitate de a redefini arghezian creația și ca revelație, ca mod de comunicare cu un „dincolo” figurat de lumea visului. Este înțelegerea actului de creație din *Testamentul* arghezian: „Slova de foc și slova făurită/ Împerecheate-n carte se mărită”. Motivul visului, încă o dată, reia și pune sub accent distincția dintre adevăratul și falsul creator. Revelația nu este dată tuturor, ci doar unui ales.

Motivul jertfei, dincolo de implicațiile lui mitico-rituale, pare să dezvolte și o altă semnificație simbolică, aceea că actul de creație nu este unul autentic atâta vreme cât nu se sprijină pe viață. Numai ceea ce a adunat în sine viață este sortit să dureze.

Motivul jurământului reia, de fapt, explicit, distincția dintre adevăratul și falsul creator, o opoziție semnificativă în plan moral, dar încălcarea jurământului este și un mod de a desemna jertfa. Este o desemnare prin fraudă și situația ca atare ar fi putut da naștere la întrebări cu privire la calitatea jertfei. Întrebările sunt însă neutralizate de motivul următor, al probelor, care, depășite, în mod repetat, sunt de natură să pună în evidență exemplaritatea vieții ce urmează a fi jertfită. Obstacolele ridicate în calea soției își au cauza în rugămințile meșterului și pun sub accent o dramă a creatorului solicitat, simultan, într-o dublă și contradictorie direcție – vocația actului creator și iubirea ce-l leagă de soție. Este semnalată astfel o dualitate a spiritului superior ce aspiră să-și împlinească vocația creatoare, dar dorind, totodată, și împlinirea în ordinea imediată a vieții de care se dovedește a fi puternic legat. Sacrificiul care i se cere creatorului este însă cu mult mai mare și mai grav. Nu numai soția îi va fi jertfită, ci și copilul. Motivul orfanului amplifică ideea jertfei creatoare care, în cazul meșterului, cere tot ceea ce-l leagă de destinul lui pământean. Atunci când, cu mijloacele romanului, G. Călinescu a preluat tema baladescă, în *Bietul Ioanide*, a tratat motivul orfanului ca pe un motiv-cheie. Accepția urmărită, a cărei sursă pare a fi acest motiv, conotat de un anume cadru al vieții, ar fi aceea că, în mod dramatic, creația exclude sau ucide procreația. Mitul estetic, de altfel, a atras numeroși autori care au făcut ca tema să rămână vie și incitantă. Tema este de o mare gravitate și, desigur, mereu actuală, indiferent de tipul de lectură pentru care optăm. Trebuie, totuși, să acceptăm faptul că cele două tipuri de lectură, literară sau etnologică, sunt complementare. Deși la lectura literară a baladei putem face abstracție de implicațiile de ordin ritual ale temei, raportul operei literare cu mitul nu este, prin aceasta, anulat. Balada, ca operă literară este construită pe baza unui limbaj poetic, a unui sistem de imagini și simboluri. Sarcinile semantice pe care le deține acest limbaj, puterea conotativă

a imaginilor, semnificațiile pe care le dezvoltă simbolurile sunt absorbite din realitatea culturii care le elaborează și, cu precădere, din câmpul mitului. Limbajul poeziei nu este altul decât cel al mitului și, prin limbaj, opera literară rămâne legată, în mod fatal, de planul oricât de îndepărtat al mitului. Dar mitul, atunci când se manifestă prin rit, implică o angajare ontologică, în timp ce, atunci când se manifestă poetic, impune o angajare gnoseologică. Situația aceasta pare a fi mai ușor de urmărit în cazul celeilalte experiențe fundamentale, a erosului.

Credința în existența unei ființe demonice, vrăjmaș al feminității, este atestată documentar începând cu Dimitrie Cantemir (*Descriptio Moldaviae*, 1714–1716). Demonul, purtând numele de Zburător, dar cunoscut și ca Zmeu, Lipitură, Crasnic sau, eufemistic, Al mai rău, este, ca înfățișare, destul de diferit, totuși, de multe ori, poate lua chip omenesc, atractiv, de „tânăr înalt și subțire”, care-i ascunde natura malefică. Dar demonul se manifestă adeseori și ca monstru – balaur sau șarpe de foc, ce pătrunde prin hornul casei la fata sau femeia bântuită.

Un mare număr de descântece, povestiri și legende atestă autoritatea acestui mit al zburătorului care, în zona oralității, nu a cristalizat într-o versiune poetică de valoare *Mioriței* sau a *Meșterului Manole*. Dar, ca și cele două balade, mitul erotic al zburătorului se află la originea unor opere literare ce s-au bucurat de o audiență deosebită. Situația aceasta explică de ce, atunci când s-a oprit asupra mitului, G. Călinescu l-a ilustrat printr-o operă de autor: *Zburătorul* lui I. Heliade-Rădulescu.

Studiile consacrate mitului erotic al zburătorului au subliniat faptul că acesta dezvoltă o viziune specifică asupra instinctului erotic, imaginat ca o boală provocată de acțiunea zburătorului, ființă mitică, fabuloasă, invazivă, de care te poți apăra numai prin mijloace magice. Mitul, astăzi încă, în mediile tradiționale, rămâne activ, după cum active rămân și măsurile profilactice, de natură magică.

În formula poetică adoptată de I. Heliade-Rădulescu, ceea ce atrage atenția este fidelitatea autorului față de mit, intenția urmărită fiind de a surprinde lumea satului și mentalitatea proprie acesteia, de natură să explice o concepție și o atitudine față de eros. Instinctul, neînțeleș, tulbură și neliniștește, fiind perceput prin efectele sale, efecte cărora li se caută o cauză în ordinea exterioară, dar nu și vizibilă, a vieții, acolo de unde ne pândesc demonii.

Aproape un secol mai târziu, regăsim mitul erotic al zburătorului în poezia lui Arghezi. Fătălăul, porecla unui deținut, tâlhar de drumul mare, analizat cu ochiul pervers al altui încarcerat, are parte de o surprinzătoare absolvire din perspectiva aceluiași mit al zburătorului: „O fi fost mă-ta vioară./ Trestie sau căprioară/ Și-o fi prins în pântec plod/ De strigoi de voievod?/ Că din oamenii de rând/ Nu te-ai zămislit nicicând./ Doar anapoda și spârc./ Cine știe din ce zmârc./ Morfolit de o copită/ de făptură negrăită/ Cu coarne de gheață./ Cu coama de ceață./ Cu uger de omăt –/ Iese așa fel de făt./ Din atâta împerechere și împreunare./ Tu ai ieșit tâlhar de drumul mare”.

O ereditate încărcată, ca urmare a unui erotism aberant, implicând, la generația anterioară, raporturi vinovate, interzise, cu formele sacralului malefic, care figurează o relație înregistrată de demonologi la rubrica *copula cum daemone*, ar explica deci

imperfecțiunea destinului, anunțată, și ea, printr-o înfățișare stranie, masculin-feminină. Mitul erotic al zburătorului, acuzând imixtiunea sacrului murdar în destinul uman, este corelat astfel cu elementele antropologiei tradiționale, folclorice, care avertizează că răul ascuns în om, predispoziția pentru crimă, ar fi denunțate, în primul rând, printr-o înfățișare aberantă față de normal. O formă coruptă, spune deținutul-analist, ascunde un fond corupt și vinovat, dar iresponsabil, deoarece culpa s-a produs într-un moment anterior, al generației trecute. Inocența astfel stabilită permite un gest final, de bunăvoință și apropiere: „Na! ține o țigare”.

Mitul continuă să-și exercite fascinația asupra literaturii contemporane, dar în forme mult mai subtile care, uneori, capătă statutul unor elemente de sugestie cu rolul de a face posibilă și o altă înțelegere a faptelor reținute. Cauzelor raționale, ținând de ordinea imediată a vieții, li se opun alte cauze, iraționale, care deschid înțelegerea spre o altă ordine, metafizică, ideală, spre zone ale sacrului. Semnificativ devine recursul la mit în romanele lui Marin Preda. Primul volum al *Moromeților* este o incursiune în lumea satului care consemnează, mai mult decât s-ar crede, puterea ordonatoare/modelatoare a mitului. Declinul și destrămarea familiei rurale a Moromeților implică o dublă și contradictorie explicație. Prima, atent semnalată, își are cauzele în ordinea imediată a vieții, în conflictele și tensiunile sociale, în licențele morale la care oamenii recurg, în mod voit sau constrânși de împrejurări. Cea de a doua cauză, surprinsă discret, trimite, de fapt, către o ordine mitică alterată. Adevăratul declin al Moromeților începe în clipa în care este doborât și vândut vechiul și uriașul salcâm din grădină, un simbol al arborelui celest, *axis mundi*, resimțit ca atare de toți locuitorii satului, chiar și de copii. Fapta lui Moromete este blamată de întreaga comunitate care ar părea că acuză o formă de lezare a sacrului. Salcâmul, în legătură cu care, insistent, autorul atrage atenția că stabilea adevăratele dimensiuni ale oamenilor și lucrurilor, prăbușindu-se, redimensionează lumea: „Din înălțimea lui, salcâmul se clătină, se împotrivi, bălăbănindu-se câteva clipe, ca și cum n-ar fi vrut să părăsească cerul, apoi deodată porni spre pământ, stârnind liniștea dimineții ca o vijelie; se prăbuși și îmbrățișă grădina cu un zgomot asurzitor. Văile clocotiră și toți câinii de prin împrejurimi începură să latre. [...] Salcâmul tăiat străjuia însă prin înălțimea și coroana lui stufoasă toată partea aceea a satului; acum totul se făcuse mic. Grădina, caii, Moromete însuși arătau bicisnici. Cerul deschis și câmpia năpădeau împrejurimile”. (*Moromeții*, vol. I)

Retras din ordinea metafizică, omul devine, asemenea lui Moromete, mai mic și mai nesemnificativ, „bicisnic”. Valorile ideale ale oamenilor sunt, acum, alterate și, nu întâmplător, exemplele de natură să ilustreze maladia vechilor valori, a miturilor de altădată, se aglomerează. Vechiul motiv mitic al câinelui credincios, prezență episodică în balada *Miorița*, însă figură centrală în *Dolca*, dar și în *Baltagul* lui M. Sadoveanu, este întors pe negativ – Duțulache, spre disperarea Catrinei, fură brânza de pe masa familiei. Miorița capătă în roman un alt nume, Bisisica, și un alt comportament. Este oaia nebună, cauză a coșmarului și violențelor lui Niculae, păstorul care, și el, și-a pierdut chemarea pentru viața păstorească. Calul, care în

basme intra în scenă ca o mârțoagă ce-și relua adevărata înfățișare de bidiviu îndată ce era hrănit cu jărat, este și în romanul lui Marin Preda tot o mârțoagă. Vechiul simbol totemic, ucis cu sălbăticie, are aceeași soartă ca și salcâmul uriaș. Sugestia, sistematic urmărită de autor, este că reperatele se prăbușesc sau se prefac și, fără să înțeleagă de ce, omul, asemenea lui Moromete, pare a fi, într-o lume pe care n-o mai înțelege, tot mai singur și mai confuz. De fapt, Marin Preda se folosește de ceea ce André Jolles, în *Forme simple*, numea „modulația demonică”, o întoarcere pe negativ a mitului, a temei, a eroului, pentru a impune un antimit, o antitemă, un antierou. Toate acestea erau cerute de imaginea din finalul romanului a unei lumi în disoluție, în care izbucnește războiul și în care timpul nu mai are răbdare.

Dar mitul, în care autorii au aflat un conotator al construcțiilor literare, a fost folosit și în forme contrase, cum ar fi titlul. Exemplul, prin excelență, îl aflăm în opera unuia dintre cei mai moderni autori ai epocii interbelice – Camil Petrescu. Două dintre operele autorului, un roman și o dramă, prin titluri sunt puse sub autoritatea mitului – *Patul lui Procust* și *Jocul ielelor*. Titlul, în aceste cazuri, ar reprezenta forma contrasă de folosire a mitului. Titlul este căutat astfel încât să rezume subiectul și, totodată, să deschidă o comparație între realitatea observată și lumea mitului, ca teritoriu al adevărilor generale și, desigur, ideale la care, într-un mod propriu, ar participa orice adevăr particular.

Cazul Camil Petrescu ne atrage atenția și asupra altui aspect referitor la modul în care literatura și-a extins teritoriul în lumea mitului. *Jocul ielelor* este o trimitere la un cunoscut mit autohton care spune că cel ce se va prinde în hora ielelor își va pierde mințile, situație pe care ar ilustra-o și eroul dramei, Gelu Ruscanu. Celălalt titlu, *Patul lui Procust*, nu mai trimite la un mit autohton, ci la un mit din vechea cultură greacă, un mit exotic.

Apelul la mitul exotic este mai vechi, începând cu Mihai Eminescu. *Avatarii faraonului Tlă*, manuscrisul eminescian care i-a servit lui G. Călinescu spre a-și susține doctoratul, este, poate, cel mai vechi exemplu de recurs la un mit exotic. Înțelegerea iubirii ca o constantă ce însoțește și definește suita întrupărilor noastre succesive l-a fascinat, jumătate de secol mai târziu, și pe Liviu Rebreanu care a dedicat temei un roman. *Adam și Eva*, romanul la care, după cum mărturisea, ținea mai mult decât la toate celelalte, este nu un roman al cuplului primordial, ci al cuplului etern, destinat să se caute pretutindeni și mereu.

Doi autori din generația imediat următoare, Mircea Eliade și Vasile Voiculescu, au trăit, mai mult decât oricare alții, această dublă solicitare a miturilor autohtone, dar și a miturilor exotice. Adeseori, însă, ceea ce conotează unul printr-o sursă exotică, M. Eliade, *Nopti la Serampore*, celălalt, V. Voiculescu, află într-o sursă autohtonă – *Lipitoarea*. Și într-un caz, și în altul, un loc anume, unde, mai demult, s-a întâmplat ceva, face posibilă o experiență tulburătoare, din ordinea nefirescului, provocând întâlniri cu oameni care au fost, dar nu mai sunt. Genul acesta de literatură, cultivând o viziune fantastică, își are strategiile lui, producătoare de ezitări, de incertitudini, în planul mai larg al cunoașterii, în care mitul joacă un rol fundamental. Concluzia

că mitul nu este deloc o valoare obosită, ci rămâne, încă, un creator de sens, păstrându-și puterea de expansiune, își are argumentele în câmpul artelor, începând cu literatura.

BIBLIOGRAFIE

- Barthes, Roland, *Mythologies*, Paris, 1958;
Brunel, P., *Dictionnaire de mythes littéraires*, Paris, 1994;
Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*, București, Editura Univers, 1978;
Gusdorf, Georges, *Mythe et métaphysique*, Paris, 1953;
Jolles, André, *Einfache Formen*, Tubingen, 1930 (tr. fr. *Formes simples*, Paris, Éditions du Seuil, 1972);
Lévi-Strauss, Claude, *Mythologiques*, Paris, Plon, 1964;
Perrot, Jean, *Mythe et littérature*, Paris, PUF, 1976.