

# Patru mituri fundamentale românești

---

**Bertović, Emily**

**Master's thesis / Diplomski rad**

**2022**

*Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj:* **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

*Permanent link / Trajna poveznica:* <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:677834>

*Rights / Prava:* [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

*Download date / Datum preuzimanja:* **2024-07-27**



Sveučilište u Zagrebu  
Filozofski fakultet  
University of Zagreb  
Faculty of Humanities  
and Social Sciences

*Repository / Repozitorij:*

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb  
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Universitatea din Zagreb  
Facultatea de Științe Umaniste și Sociale  
Departamentul de Romanistică  
Catedra de Limba și Literatura Română

## PATRU MITURI FUNDAMENTALE ROMÂNEȘTI

Lucrare de diplomă

Studentă ..... Îndrumătoare:  
Emily Bertović Troskot.....dr. Ivana Olujić

Zagreb, septembrie 2022

Sveučilište u Zagrebu  
Filozofski fakultet  
Odsjek za romanistiku  
Katedra za rumunjski jezik i književnost

ČETIRI TEMELJNA RUMUNJSKA MITA  
Diplomski rad

Studentica: .....Mentorica:  
Emily Bertović Troskot.....doc. dr. sc. Ivana Olujić

Zagreb, rujan 2022.

## IZJAVA O AUTORSTVU DIPLOMSKOGA RADA

Ovim potvrđujem da sam osobno napisala/napisao diplomski rad pod naslovom  
ČETIRI TEMELJNA RUMUNJSKA MITA  
i da sam njegova autorica.

Svi dijelovi rada, podaci ili ideje koje su u radu citirane ili se temelje na drugim izvorima (mrežni izvori, udžbenici, knjige, znanstveni, stručni članci i sl.) u radu su jasno označeni kao takvi te su navedeni u popisu literature.

Ime Prezime

Emily Bertović Troskot

---

---

Zagreb, rujan 2022.

## Cuprins

Introducere .....	1
1. Mitul transhumanței .....	3
1.2 Mihai Eminescu, <i>Mai am un singur dor</i> .....	6
1.3 Mihail Sadoveanu, <i>Baltagul</i> .....	8
1.4 Mircea Nedelciu, <i>Tânguire de mior</i> .....	11
1.5 Dan Lungu, <i>Bătrânul, Ceaușescu și planul</i> .....	13
Varietăți de tratare a mitului Mioriței .....	15
2. Mitul creației .....	16
2.1 Victor Eftimiu, <i>Meșterul Manole</i> .....	18
2.2 Lucian Blaga, <i>Meșterul Manole</i> .....	20
2.3 Octavian Goga, <i>Meșterul Manole</i> .....	24
Despre Meșterul Manole în lucrări analizate .....	25
3. Mitul erotic.....	26
3.1 Ion Heliade Rădulescu, <i>Zburătorul</i> .....	27
3.3 George Coșbuc, <i>Fata morarului</i> .....	31
3.4 George Coșbuc, <i>Cântecul fusului</i> .....	33
3.5 Tudor Arghezi, <i>Lingoare</i> .....	34
3.6 Tudor Arghezi, <i>Lingoare</i> .....	35
Despre mitul Zburătorului în opere alese.....	35
4. Mitul etnogenezei.....	37
4.1 Gheorghe Asachi, <i>Dochia și Traian</i> .....	38
4.2 Mihai Eminescu, <i>Decebal</i> .....	41
4.3 Mihail Sadoveanu, <i>Mărțișor</i> .....	41
4.4 Vintilă Horia, <i>Dumnezeu s-a născut în exil</i> .....	41
Dochia în operele analizate .....	42
5. Concluzie .....	44
Bibliografie .....	48

## Introducere

În diferite culturi, din cele mai vechi timpuri și până astăzi, istoriile originii anumitor popoare s-au păstrat prin tradiția orală. Mircea Eliade, un scriitor și istoric român care a studiat religiile și societățile antice din Australia, Africa și India, în cartea sa *Aspecte ale mitului* menționează aborigenii australieni Arunta care sărbătoreau anumite sărbători după modelul strămoșilor lor, apoi etnicii Kai din Noua Guinee și indienii Navajo, originari din America de Nord. Aceste popoare au încercat să-și descrie și să-și păstreze cultura, tradițiile și obiceiurile cu ajutorul miturilor (Eliade, 1978: 6-7). În literatură, una dintre formele prozei narrative se numește mit. Mitul, conform *Dicționarului limbii române*, provine din cuvântul grecesc *mithos* și denotă povești fantastice cu caracter sacru, prin care oamenii și-au explicat credința în originea universului și a oamenilor, dar și-au justificat și credința în diferiți zei.

Atât în literatura mondială, cât și în cea română, miturile au servit drept bază pentru crearea operelor literare. Mircea Eliade susține că pentru a înțelege rolul istoric și literar al miturilor este necesar să ne întoarcem la miturile din societățile arhaice unde și-au păstrat forma inițială până în zilele noastre. Potrivit lui Eliade, miturile sunt povești sacre care povestesc adevăratele fapte ale ființelor supranaturale despre cum ceva a luat ființă și cum a început să funcționeze (Eliade 1978: 5). Datorită acțiunii ființelor Supranaturale, lumea și omul au luat ființă.

Potrivit lui G. Călinescu, folclorul stă la baza literaturii române moderne, iar patru mituri sunt deosebit de importante: „Importanța capitală a folclorului nostru, pe lângă incontestabila lui valoare în măsura în care e rodit de culegătorul artist, stă în aceea că literatura modernă spre a nu pluti în vânt s'a sprijinit pe el în lipsa unei lungi tradiții culte, mai ales fiind foarte mulți scriitorii de origine rurală. Dar atenția n'a căzut asupra temelor celor mai vaste, mai adânci în sens universal, cum ar fi aceea a soarelui și lunii; ci dimpotrivă asupra acelor care puteau constitui o tradiție autohtonă. S'au creat astfel niște mituri, dintre care patru au fost și sunt încă hrănite cu o fervență crescândă, constituind punctele de plecare mitologice ale oricărui scriitor național” (Călinescu 1941: 62). Conform lui Călinescu, *Miorița* reprezintă Mitul mioritic sau mitul transumanței, *Meșterul Manole* reprezintă Mitul jertfei pentru creației sau Mitul estetic, *Sburătorul* șeste Mitul erotic sau Mitul puberal, iar *Traian și Dochia* înseamnă Mitul etnogenezei. Într-un fel, aceste patru mituri actualizează patru subiecte esențiale în cultura română: istoria, apartenența, creația și fizicul poporului român. (Călinescu 1941: 65).

Având în vedere că Călinescu nu a argumentat după ce criterii a decis importanța acestor mituri și de ce sunt fundamentale pentru poporul român, Ion Taloș în *România literară* își prezintă părerea în acest sens. După părerea lui Taloș (2019) *Miorița și Meșterul Manole*, cu siguranță aparțin grupului de mituri fundamentale românești pentru că au caracteristici comune: sunt cunoscuți în toate părțile României, sunt intriganți în egală măsură pentru scriitorii pe care i-au servit drept inspirație pentru crearea propriilor opere și pentru cercetătorii ai tradiției orale, este posibil să le analizăm din perspective diferite și putem spune că ele unesc în sine întregul spectru de emoții legate de poporul român în global (reconcilierea cu inevitabilul, credința într-un mâine mai bun, etc.). Același autor este de acord cu Călinescu și despre mitul *Zburătorul* care este larg răspândit în folclor, deși nu a făcut obiectul unor cercetări atât de mari ca *Miorița și Meșterul Manoleș*.

Cu toate acestea, Taloș nu este de acord cu afirmația lui Călinescu conform căreia Traian și Dochia este unul dintre miturile fundamentale, deoarece îi lipsește autenticitatea folclorică: „Poporul român a creat un mit propriu al genezei sale, mit care ar putea fi denumit Universul traianic, deci altul decât cel considerat de G. Călinescu, dar despre acesta nu s-a scris la noi“ (Taloș: 2019). Există numeroase însemnări adunate în zonele urbane ale României în secolul al XIX-lea în care românii pomeneau povești despre strămoșul lor, împăratul Traian. Potrivit acestor povestiri, împăratul Traian a fost un om respectabil, curajos, un cuceritor în război, iar caracterul său a influențat cultura dacică, și astfel, în ultimă instanță, România de astăzi. Poveștile despre Traian precum și rămășițele sale sunt vizibile pe tot teritoriul; de la lucruri monumentale precum podul lui Traian, ale cărui rămășițe se află în Turm Severin sau că ar fi fost peste râul Bistrița, din piele de bivoliță, și numai Traian și soția lui au mers pe el, până la numeroase cetăți despre care se pretinde că sunt a lui Traian, ca de exemplu cetatea din Celei. Influența sa se remarcă și în alte aspecte, precum expresia „Calea lui Traian”, care este cunoscută în toată Europa de Sud-Est, iar în unele părți ale României este numele pentru Calea Lactee, care îi arăta lui Traian drum de la Roma la Transilvania. (Taloș: 2019)

Din toate cele de mai sus, Taloș afirmă că versiunea G. Asachi a mitului Traian și Dochia pe care Călinescu îl citează drept unul dintre cele patru mituri de bază este de fapt „o contaminare a legendelor locale despre Dochia cu cele despre Traian”. (Taloș: 2019)

În această lucrare, vom prezenta fiecare dintre cele patru mituri fundamentale și le vom compara cu versiunile lor din literatura scrisă. Astfel, vom compara mitul Miorița cu balada *Miorița* a lui Vasile Alecsandri, poemul *Mai am un singur dor* a lui M. Eminescu, romanul *Baltagul* al lui M. Sadoveanu, nuvela *Bătrânul, Ceaușescu și planul* a lui Dan Lungu și *Tânguire de mior* a lui Mircea Nedelciu. Vom compara mitul Meșterul Manole cu trei piese diferite cu același titlu ale scriitorilor Victor Eftimiu, Lucian Blaga și Octavian Goga. Mitul erotic a fost o inspirație pentru realizarea unor opere literare precum *Zburătorul* de I.A. Heliade, *Luceafărul* de M. Eminescu, *Fata morarului* și *Cântecul fusului* de George Coșbuc și poemele *Lingoare* și *Buna vestire* de Tudor Arghezi. Vom oferi o analiză a mitul originii poporului român, sau Mitul etnogenezei, prin balada *Dochia și Traian* a lui Gheorghe Asachi, piesa *Decebal* a lui M. Eminescu, povestea *Mărțișor* al lui M. Sadoveanu și romanul *Dumnezeu s-a născut în exil* al lui Vintilă Horia.

## 1. Mitul transumanței

Potrivit lui G. Călinescu, mitul Mioriței a avut cea mai mare rezonanță în literatura română, fiind considerat și „Divina Comedie” românească: „, Aci e simbolizată existența pastorală a poporului român și chiar unitatea lui în mijlocul real al țării reprezentat de lanțul carpatin“ (Călinescu 1941: 62). Balada Mioriței, adunată prima dată de Alecu Russo în munții Vrancei, există în peste 1000 de variante.

*Miorița* povestește despre trei ciobani (vrâncean, ungurean, moldovean) care își conduc turmele la pășune. Totuși, ungureanul și vrânceanul, invidioși pe ciobanul moldovean care era mai bogat decât ei pentru că avea turme, cai și câini mai buni, hotărâsc să-l omoare și să-și împartă averea între ei. Acordul lor este auzit de Miorița, care se grăbește la ciobanul ei să-i dezvăluie ce se întâmplă, obligându-l să facă ceva urgent. Totuși, moldoveanul nu face altceva decât să dea instrucțiuni pentru cazul morții sale, pe care o înfățișează ca pe o nuntă în care se va conecta cu natura.



## 1.1 Vasile Alecsandri, Miorița

Balada Mioriței scrisă de Vasile Alecsandri<sup>1</sup>, publicată în 1852., este considerată o capodopera și o inspirație pentru mulți alți scriitori români. Tema de bază a acestei balade este soarta omului după moarte, adică unirea lui cu natura. În balada poate fi recunoscute elemente epice, lirice și dramatice.

Balada începe cu versuri care stabilesc atmosfera și locul acțiunii: „ Pe-un picior de plai, / Pe-o gură de rai, / Iată vin în cale, / Se cobor la vale”. Primul vers sugerează că decorul real este peisajul mioritic românesc, însă al doilea vers hiperbolizează frumusețea aceluia peisaj, dându-i un caracter aproape de basm. Perioada de timp poate fi citită și din ultimul vers – este toamna târzie când oile merg la văi. Scriitorul prezintă trei personaje reprezentând trei provincii românești diferite: un moldovean, un vrâncean și un ungurean, care în această baladă reprezintă de fapt un ardelean al cărui teritoriu era atunci sub stăpânire maghiară. Idila de basm și atmosfera pașnică care este descrisă este tulburată de următoarele versuri: „ Iar cel ungurean / Și cu ce-l vrâncean, / Mări, se vorbiră, / Ei se sfătuiră / Pe l-apus de soare / Ca să mi-l omoare / Pe cel moldovan”. creând o atmosferă întunecată și adăugând o notă serioasă întregii balade. Motivul pentru care vrâncean și ungurean vor să-l omoare pe moldovean este destul de simplu: moldoveanul era mai bogat. Avea mai multe oi, cai și câini buni, așa că, mânați de un blestem material, se hotărăsc să-și omoare compatriotul. Versul „Pe l-apus de soare” întunecă suplimentar atmosfera pentru că într-un anumit fel acel apus sugerează stingerea vieții ciobanului moldovean.

După stabilirea timpului și a locului real al acțiunii, precum și a atmosferei, în baladă apare un element fantastic; oaia Miorița personificată. Miorița, auzind planul ungureanul și vrânceanul de a-și ucide ciobanul, decide să-l avertizeze despre rezultatul situației. Miorița are și elemente de basm: spațiul mioritic, de basm, prezentat în versurile de deschidere ale baladei este unul dintre ele, urmat de numărul trei (care semnifică perfecțiunea, unirea micro și macro cosmosului). Potrivit lui Evseev, numărul trei este prezent în toate religiile, inclusiv în creștinismul legat de Isus Hristos; inscripția de pe crucea sa a fost scrisă în trei limbi, a atârnat pe cruce timp de trei ore, a

---

<sup>1</sup> Vasile Alecsandri ( 1818. Bacău – 1890. Mircești) a fost un proeminent scriitor pașoptist român.

făcut actul învierii la trei morți etc. (Evseev 1994: 188), dar și personificarea tuturor elementelor naturale.

În a doua parte a baladei, ea trece de la o natură epică la una dramatică, întrucât există un dialog între cioban și oaie, care începe după ce oaie: „ De trei zile-ncoace / Gura nu-i mai tace, / Iarba nu-i mai place”. Observând comportamentul ei ciudat, moldoveanul i se adresează aproape alintându-o cu diminutivele „Mioriță laie” și „Drăguță mioară”, iar oița îi povestește apoi despre uneltirea ungureanului și a vrânceanului. În versurile următoare, care sunt de natură lirică, moldoveanul se împacă cu soarta sa și spune oilor voința sa. Versuri: „ În strunga de oi, / Să fiu tot cu voi; / În dosul stâniei / Să-mi aud câinii” mărturisesc legătura lui cu turma și oile sale, dar și dragostea pe care o are pentru profesia sa. Moldoveanul vrea ca oasele lui să fie îngropate lângă oile lui, iar drama omului care acceptă moartea lui este sporită de replicile: Fluieraș de fag, / Mult zice cu drag; / Fluieraș de os, / Mult zice duios; / Fluieraș de soc, / Mult zice cu foc!” pentru că este singura cale de comunicare cu turma sa după moarte, care se realizează tocmai prin fluierul său, iar în felul acesta ar continua să trăiască printre ei chiar și în viața de apoi.

De o importanță excepțională este următorul segment liric legat de testamentul ciobanului, în care acesta cere oilor să-și înfățișeze moartea lui alegoric ca pe o nuntă: „ Iar tu de omor / Să nu le spui lor. / Să le spui curat / Că m-am însurat / Cu-o mândră crăiasă, / A lumii mireasă;” la care a participat toată natura: „ Soarele și luna / Mi-au ținut cununa. / Brazi și paltinași / I-am avut nuntași, / Preoți, munții mari, / Paseri, lăutari, / Păserele mii, / Și stele făclii!”. În acest fel, ciobanul vrea să arate că moartea nu este sfârșitul, ci o tranziție către o viață nouă în care se contopește cu întregul cosmos, doar într-un mod diferit, iar singurul vers care sugerează de fapt moartea este „A căzut o stea” care, potrivit lui Evseev, simbolizează moartea (Evseev 1994: 173).

Ultima parte, emoționantă, a testamentului se referă la bătrâna mamă a ciobanului, care îl va căuta în eventualitatea morții sale. În același timp, înfățișarea ciobanului este descrisă de o serie de diminutive și comparații care îi subliniază frumusețea și tandrețea și, pe de o parte, arată dragostea și afecțiunea unei mame pentru fiul ei, iar pe de altă parte arată amărăciunea și durerea ei: „ Cine-a cunoscut, / Cine mi-a văzut / Mândru ciobănel, / Tras printr-un inel? / Fețișoara lui, / Spuma laptelui; / Mustețioara lui, / Spicul grâului; / Perișorul lui, / Peana corbului; / Ochișorii lui, / Mura câmpului?”. Dorind să-și scutească mama de dureri suplimentare, ciobanul îi cere Mioriței, atunci când o anunță pe mama ciobanului despre moartea sa, să omite partea despre steaua

căzătoare și participarea elementelor naturale, deoarece aceasta ar fi un indiciu al morții sale. Moldoveanul îi spune Mioriței să spună că s-a căsătorit cu prințesa „Pe-o gură de rai”.

Potrivit lui Mircea Eliade în cartea *De la Zalmoxis la Genghis-Han*, acceptarea morții de către cioban nu înseamnă fatalism pentru că ciobanul nu crede orbește în soarta lui, dar nu se poate apăra împotriva ei: Cât privește acceptarea morții, doar dintr-o perspectivă raționalistă poate fi considerată ca o probă de pasivitate sau de resemnare. În universul valorilor folclorice, atitudinea păstorului exprimă o decizie existențială mai profundă: «nu te poți apăra împotriva destinului cum nu te aperi împotriva dușmanului»; nu poți decât să impui o nouă semnificație consecințelor ineluctabile ale unui destin gata să se împlinească. Nu este vorba de un «fatalism», pentru că un fatalist nici măcar nu se crede capabil de a schimba semnificația a ceea ce i-a fost predestinat” (Eliade 1970:260).

A. Fochi (1964: 153) în cartea sa *Miorița* afirmă: „Ciobanul nu schițează nici cel mai mic gest de rezistență, nici cea mai mică intenție de a se apăra, ori de a se sustrage destinului său, ci îl acceptă cu resemnare. Singura lui consolare e că după moarte se va odihni în sânul naturii. El vorbește despre moartea lui ca despre ceva ce nu se putea petrece altfel și dacă nu are nici o putere împotriva forței care îl va nimici, ciobanul din Miorița are măcar curajul unei atitudini demne: nici nu se plînge și nici nu se revolta“. Păstorul întruchipează alte caracteristici pozitive, precum dragostea și grija față de mama sa, dar și capacitatea de a-și ierta dușmanii și, prin aceasta, evocă respect în cititor.

## 1.2 Mihai Eminescu, *Mai am un singur dor*

*Mai am un singur dor* este una dintre cele mai triste, melancolice poezii ale lui Mihai Eminescu<sup>2</sup>. Tema acestei elegii este dorința omului de reintegrare în natura, dispariția completă din această lume și contopirea cu cosmosul.

În poezia lui Eminescu, subiectul liric tânjește după dispariția lui liniștită și pașnică. El vrea să moară în tăcere, la marginea mării, și echivalează moartea cu un somn adânc: „ În liniștea serii / Să mă lăsați să mor / La marginea mării; / Să-mi fie somnul lin”. În felul acesta, poetul pare să vrea să spună că scapă de suferințele lumești, pentru că moartea pentru el înseamnă „somm veșnic”.

---

<sup>2</sup> Mihai Eminescu (1850. Botoșani – 1889. București) este cel mai important clasic românesc.

Potrivit lui Evseev (1994: 100), în multe națiuni, marea este un simbol ciclic al începutului și sfârșitului pentru că toată lumea se naște din apă, dar este și un simbol al morții pentru că există rituri în care plutirea pe mare simbolizează mersul la muritor. tărâm. Alături de apa și cerul care sunt menționate în cântec, pădurea, care este elementul central în această triadă, are și o simbolistică importantă. Pădurea marchează tranziția dintre lumea mondenă și iad (Evseev 1994: 131). Și în timp ce în *Miorița*, moartea este echivalată cu o nuntă la care participă trupuri cerești, munți și păsări, Eminescu își dorește moartea în cel mai simplu mod; nu vrea parade, nici spectacol, ci liniște și singurătate, iar măsura în care vrea să se contopească cu natura se arată și în versurile următoare, în care nu vrea nici măcar un sicriu obișnuit „ Ci-mi împlețiți un pat / Din tinere ramuri”. Ramurile tinere simbolizează tinerețea în care poetul a murit.

Spre deosebire de ciobanul moldovean din *Miorița*, care se bazează pe oile sale și pe mama lui să-l plângă, poetul nu vrea să-l plângă nimeni decât toamna pe care o personifică. Toamna este un simbol al morții naturii, momentul în care întreaga natură se pregătește de moarte, așa că nu este de mirare că poetul a ales acel anotimp: „Și nime-n urma mea / Nu-mi plângă la creștet, / Doar toamna glas să dea / Frunzișului veșted“.

În următoarele versuri, teiul este de mare importanță deoarece simbolizează viața de după moarte: „ Deasupra-mi teiul sfânt, / Să-și scuture creanga”. Evseev spune că în unele națiuni teiul este un simbol al sfințeniei și ca atare nu trebuie tăiat. Teiul avea și puteri magice de vindecare și era un simbol pentru prinderea spiritelor rele (Evseev 1994: 185).

Și în timp ce în primele două versuri poezia pare să aibă o traiectorie ascendentă menționând motivele mării, cerului și lunii, în versul al treilea are loc o coborâre treptată spre pământ. În versul al treilea, poetul învață calea vieții veșnice cu ajutorul Luceferiei, iar analog, în *Miorița*, ciobanului moldovean i se arată calea morții de lună și soare: „ Luceferi, ce răsar / Din umbră de cetini, / Fiindu-mi prietini, / O să-mi zâmbească iar”.

Poetul este dezamăgit de viață pentru că nu poate ajunge la absolut, de aceea, vede moartea ca pe o scăpare dintr-o viață neîmplinită și își încheie viața cu bucurie. Pentru el, moartea este doar un proces ciclic, unirea geniului cu elementele naturii și întoarcerea la infinit, la fel ca la *Miorița*.

Ceea ce leagă *Mai am un singur dor* și *Miorița* este dorința reciprocă atât a ciobanului, cât și a subiectului liric al acestei poezii de a se contopi cu natura.

### 1.3 Mihail Sadoveanu, Baltagul

*Baltagul* este un roman românesc inspirat din folclor care înfățișează viața satului și tradițiile sale: păstorit, botezuri, nunți, înmormântări ale morților. G. Călinescu în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* pentru *Baltagul* spune: „este prin reprezentare și desvârșit echilibru al expresiei, una din cele mai bune scrieri ale lui M. Sadoveanu“ (Călinescu 1941: 559).

Potrivit lui A. Fochi în cartea *Miorița*, versiunea lui Vasile Alecsandri publicată de Mihail Costachescu i-a servit lui Mihail Sadoveanu<sup>3</sup> ca bază pentru realizarea romanului *Baltagul*. Că Mihail Sadoveanu s-a ocupat temeinic de *Miorița* este dovedit și de faptul că, după ce a scris *Baltagul*, și-a scris propria versiune a *Mioriței* folosind cele două variante menționate ale mitului și propria experiență cu folclor. Ceea ce l-a inspirat pe Sadoveanu să-și creeze versiunea *Mioriței* sunt ilogicitățile din versiunea lui Alecsandri, de exemplu, oaia care este atât *laie* (culoare neagră punctată cu alb) cât și *plăviță* (albă ca zăpada) (Fochi 1964: 146).

Romanul este construit în jurul unei protagoniste feminine: Vitoria Lipan, soția ciobanului Nechifor, care este dispărut de când a plecat să cumpere oi în altă parte. Potrivit G. Călinescu, Vitoria „nu e o individualitate ci un exponent al speței” (Călinescu 1941: 559). În visele Vitoriei, soțul ei apare călare pe un cal cu spatele și traversând apa noroioasă, ceea ce Vitoria o interpretează ca un semn rău și o îngrijorează. Vitoria decide să ia dreptatea în propriile mâini și începe să reconstituie drumul pe care l-a parcurs soțul ei pentru a afla ce i s-a întâmplat. Premonițiile ei devin realitate și Vitoria află că soțul ei a fost ucis. Văduva caută cu insistență pe autorii crimei în dorința ei de a-și răzbuna soțul, de aceea titlul este simbolic: *Baltagul* este o unealtă arhaică cu care țărani trăiau și câștigau bani, iar Sadoveanu îl folosește în roman ca pe un instrument mortal care i-a dat lovitură finală lui Nechifor Lipan, iar atunci și ucigașului lui. Romanul este povestit la persoana a treia de un narator omniscient.

*Baltagul*, spre deosebire de lucrările analizate anterior inspirate de *Miorița*, are în centrul intrigii un personaj feminin. Deși romanul este construit în jurul ciobanului tragic martir Nechifor, despre care aflăm prin roman că a fost un om vesel și cinstit căruia îi plăcea să povestească diverse

---

<sup>3</sup> Mihail Sadoveanu (1880. Pașcani— 1961. Neamț) unul dintre cei mai importanți scriitori realiști români, excelent romancier, academician și povestitor.

anecdote, accentul se pune totuși pe soția grijulie. Vitoria Lipan poate fi analizată pe trei planuri, ca să zicem așa: ca țărancă, ca femeie și ca mamă. Ca săteancă, Vitoria Lipan este o femeie foarte muncitoare care, în ciuda absenței soțului ei, își ține gospodarie sub control. Ca mamă, are grijă de cei doi copii ai săi. Fiicei Minodora îi interzice să-l vadă pe fiul profesorului și să imite „noua modă”. Vitoria Lipan este o femeie tradițională care aderă la obiceiurile românești. Ca soție, este extrem de devotată soțului ei Nechifor și este dispusă să-l urmeze până la moarte dacă este necesar: "Ea însă se socotea moartă, ca și omul ei, care nu era lângă dânsa. Abia acum înțelegea că dragostea ei se păstrase ca-n tinerețe. S-ar fi convenit să-i fie rușine, căci avea copii mari; însă nu mărturisea asta nimănui, decât numai sieși, nopților și greierului din vatră" (p. 13). Vitoria nu este educată, dar intuiția ei o ghidează prin roman. Totul începe cu vise urâte: „Se făcea că vede pe Nechifor Lipan călare, cu spatele întors către ea, trecând spre asfințit o revărsare de ape” (p. 3). După vise, condițiile meteorologice au dat semne că ceva nu a mers prost: „Soarele bătea de cătră amiază de pe tancul Măgurii. Ridicând ochii și clipind, Vitoriei i se păru că brazii sunt mai negri decât de obicei”. Potrivit *Dicționarului de simboluri și arhetipuri culturale*, bradul are un sens ambivalent al arborelui vieții, dar și al arborelui morții și al tristeții (Evseev 1994: 24). Semne se găsesc și în natură: „Dar cucoșul se întoarse cu secera cozii spre focul din horn și cu pliscul spre poartă. Cântă o dată prelung și se miră el singur” (p. 5).

Vitoria este atât de hotărâtă să-și găsească soțul, încât chiar decide să o viziteze pe baba Maranda, despre care se spunea că este vrăjitoare și lucrează cu diavolul. Ea îi spune că Nechifor a părăsit-o pentru o altă femeie: „Lumea-i rea, draga mătușii, se tângui ea cu jale, făcându-și gura pungă și clătinând din cap. Am înțeles despre soțul dumitale, Nechifor Lipan, că a ajuns cu bine în locul acela la Dorna, unde trebuia să cumpere oi de la niște ciobani. Dar după aceea s-a găsit una cu ochii verzi și cu sprâncenele îmbinate, care s-a pus prag și nu-l lasă să treacă” (p. 10). Motivul femeii cu ochi verzi de care pomenește bunica Maranda poate fi legat de mesajul pe care ciobanul moldovean îl lasă Mioriței. Ea este de fapt „o mândră crăiasă” cu care se căsătorește ciobanul, adică motivul căsătoriei cu moartea, prin care Sadoveanu sugerează deja în acea parte a romanului că Nechifor Lipan este de fapt mort. Vitoria Lipan decide să plece într-o călătorie lungă împreună cu fiul ei Gheorghita în căutarea soțului ei și să-i refacă drumul. Pe parcurs, ea întâlnește diferiți oameni și se întreabă despre soțul ei. Într-un han, află că Nechifor Lipan a cumpărat trei sute de oi și că a vândut o sută de oi la doi ciobani care s-au prezentat drept prietenii săi alături de care și-a continuat călătoria. Totuși, de la Dorna până în orașul Suha, află că pe drum au rămas doi

ciobani: Calistrat Bogza și Ilie Cuțui. În acel moment, Vitoria înțelege că soțul ei a fost ucis și găsește corpul ei cu ajutorul câinelui ei credincios și informează autoritățile despre asta, dar ia lucrurile în propriile mâini încercând cu ingeniozitate să-i forțeze pe ucigașii soțului ei să-și mărturisească vinovăția, deoarece crede că doar ea își poate rezolva chinul.

Tema centrală a romanului conține un motiv mioritic: Doi ciobani, de invidie, hotărăsc să-l omoare pe al treilea în romanul *Baltagul* ca și în *Miorița*. În ambele opere este prezent și un personaj feminin. În *Miorița*, mama are grijă de ciobanul moldovean, în timp ce în *Baltagul*, soția sa îl caută pe ciobanul ucis. Unul dintre motivele mioritice este credinciosul câine Lupu al lui Nechifor. Așa cum oaia Miorița își avertizează stăpânul despre crima iminentă pentru că îl iubește, tot așa și în *Baltagul* avem un animal credincios. Câinele lui Lipan, printre altele, nu numai că l-a apărut pe Nechifor după ce a primit o lovitură fatală în cap, dar a continuat apoi să se întoarcă la cadavrul său și, în cele din urmă, a arătat calea către nefericitele Vitoria și fiul ei și l-a ucis (împreună cu Gherghiță) pe ucigașul stăpânului său. Un alt motiv evident preluat din *Miorița* este descrierea de către Vitoria a modului în care Nechifor a fost de fapt ucis în care menționează că uciderea a avut loc la apus, așa cum este descris în *Miorița*: „Unul dăduse călcâie calului și grăbise spre pisc, ca să bage de samă dacă nu s-arată cineva. Al doilea venea în urma lui Lipan, pe jos, și-și ducea calul de căpăstru. Să știți că nu era noapte. Era vremea în asfințit. Unii cred că asemenea fapte se petrec noaptea. Eu am știința că fapta asta s-a petrecut ziua, la asfințitul soarelui. Când cel din deal a făcut un semn, adică să n-aibă nici o grijă, că locu-i singuratic, cel care umbla pe jos a lepădat frâul. Și-a tras de la subsuoara stângă baltagul și, pășind ferit cu opincile pe cărare, a venit în dosul lui Nechifor Lipan” (p. 55).

Pe lângă elementele mioritice, Sadoveanu folosește și mitul lui Osiris, zeul egiptean care a fost ucis de propriul său frate, și al cărui trup este căutat de soția sa Isis. După ce Isis îl găsește, ea are grijă de corpul lui și Osiris devine astfel prima mumie egipteană, iar împreună cu ei îl concepe pe fiul lor Horus. Așa că și la *Baltagul*, Vitoria Lipan, după ce a găsit trupul soțului ei, se ocupă să-i organizeze un adevărat ritual creștin pentru ca sufletul său să-și găsească liniștea veșnică. Îi invită la înmormântare pe ucigașii săi Calistrat Bogza și Ilie Cuțui, cărora le descrie în detaliu moartea soțului său, spunând: „Eu n-am fost de față, dar știu. Mi-a spus Lipan, cât am stat cu dânsul, atâtea nopți, în râpă” (p. 54), care arată puterea iubirii lor. Soții sunt legați atât prin căsătorie în viață, cât și după moarte în vise.

Dragostea pentru Nechifor Lipan este simțită și de fiul său Gheorgiță, care se maturizează din tânăr într-un bărbat adevărat în drum spre căutarea tatălui său. Un moment special în roman are loc când Gheorgiță veghează la oasele tatălui său. Sadoveanu creează o atmosferă întunecată care evocă frică: „Era o liniște neclintită, parcă toate împietriseră în asfințitul de soare. Statu și el neclintit că toate, ascultându-și bătăile inimii“ (p. 45) și „Auzi în prăpăstie un scâncet de dihanie. Poate i s-a părut. O neliniște fierbinte i se porni din măruntaie și-l fulgeră în creștet“ (p. 45). Un alt eveniment care a influențat formarea personalității lui Gheorgiță este cu siguranță momentul în care acesta îl lovește în cap cu un baltagul pe Calistrat Bogza și își îndeplinește astfel răzbunarea pe tatăl său. Pe tot parcursul romanului, Gheorghita își urmează mama și îi ascultă instrucțiunile. Îi observă îngrijorarea și tristețea și înțelege tot ce i se cere ca capul casei. Aceasta călătorie fiind pentru Gheorgiță una inițiativă.

*Baltagul* este o capodopera care imbină diverse elemente ale romanului. Sadoveanu arată într-un mod inedit viața rurală a ciobanilor din România, obiceiurile și tradiția lor creștină, dar și cea precreștină (plecarea Vitoriei Lipan la baba Maranda), care conferă romanului un stil tradițional. În plus, *Baltagul* conține referiri la două mituri: Miorița și Osiris, ceea ce îl face un roman mitic.

#### 1.4 Mircea Nedelciu, Tânguire de mior

În textul său satiric, Mircea Nedelciu<sup>4</sup> a îmbinat mitul Mioriței cu evenimentele reale dinaintea de căderea regimului comunist. Textul este despre ciobani care lucrează ca parte a cooperativelor, darucid sau revind oile și prezintă acest fapt ca un accident care nu a fost cauzat de uneltirile lor.

Povestea începe cu o conversație între doi bărbați, iar mai târziu trei, care beau și povestesc cum au câștigat banii furând oi de la cooperativă și au atribuit „dispariția” lor fie condițiilor meteorologice (că au murit sub baloți de paie într-un furtuna) sau problemelor de sănătate (erau

---

<sup>4</sup> Mircea Nedelciu (1950. Fundulea – 1999. București) este unul dintre cei mai importanți reprezentanți ai generației optzeciste a literaturii române.



bolnave) sau împrejurării nefericite (au fost lovite de un tren). Cu toate acestea, nu numai ciobanii sunt implicați în această afacere; există și un medic veterinar și administrația locală (Olujić 2018: 97).

*Tânguire de mior* este scris în proză în versuri și acest ritm este întrerupt doar atunci când scriitorul inserează în text fragmente de articole de ziar reale care sunt paragrafe separate și sunt evidențiate în continuare printr-un tip de literă și aliniere diferite (Olujić 2018: 97).

În povestea lui Mircea Nedelciu, principala victimă este o oaie personificată care simte soarta rea a turmei sale și îi întreabă pe ciobani de ce le fac asta: „Acu de ce voi, frații amîndoi vreți să ne beliți, să ne urgisiți, mieii să ni-i știți și să-i mîncăți fripți? Au nu vă gîndiți că-n lege greșiți și păcătuiți?”. Însăși descrierea oilor în raport cu *Miorița* este drastic diferită. În timp ce *Miorița* este descrisă cu o serie de diminutive frumoase, Nedelciu își „recompensează” oile cu o descriere nu chiar frumoasă: „Iar neagra mioară, slabă, sprinteioară, plină de ciulini hrănită cu spini, plină de gălbează, hrănită cu pleavă, mîncată de rîie și groasă-momîe”.

În mod analog, ciobanii ucigași din proza lui Nedelciu sunt descriși satiric (în contrast cu *Miorița*, unde înfățișarea ciobanului este aproape ireal de frumoasă): „gingași ciobănei, grași și arătoși și la pungă groși“, și, de asemenea, anumite părți ale *Mioriței* sunt parafrazate sub formă de parodie atunci când descriu exigența unuia dintre ciobani: „bea și să strofoacă, țuica cică-i acră, uischiul ce-l mai gustă, băutura justă” (Olujić 2018: 98).

Oaia personificată, deși ucisă anterior, apare în ultimul paragraf. Ea se adresează din nou ciobanilor acum deja beți, iar descrierea ei de data aceasta poate fi făcută ca o paralelă cu descrierea ciobanilor din *Miorița*: „Lînișoara ei, spini și ciulinei, ugerașul ei, nici cît un ardei, gîtușorul ei, parcă-i retevei“, iar întregul text se termină cu un cuvânt rostît de oaie: "Punct" (Olujić 2018: 99).

Mircea Nedelciu îmbină situația socială actuală cu elemente folclorice și creează o operă cu totul inedită în mod satiric. Cuvîntul principal este oaia care este victima, spre deosebire de *Miorița* unde este ciobanul. Motivul atît în *Miorița*, cît și în Nedelciu este același: lăcomia umană. Singura diferență este că în *Miorița* ciobanii se unesc împotriva unuia dintre ei, împotriva unui cioban, în timp ce la Nedelciu ciobanii se unesc împotriva oilor.

## 1.5 Dan Lungu, Bătrânul, Ceașescu și planul

Dan Lungu<sup>5</sup> își găsește inspirația pentru această proză scurtă cu titlu enigmatic tocmai în *Miorița*. Titlul este doar simbolic: un bătrân din sat aduce brânză în oraș pentru fiul său, iar planul său este să-și vândă oile și să cumpere un bloc unde să poată locui cu copiii și nepoții săi. Ceașescu este menționat simbolic într-o singură propoziție: „Doar n-a venit Ceașescu să-i zică, »Uite, bădie Vasile, ia din partea mea și a partidului trei sute de oi!” și reprezintă viața de după căderea regimului comunist, care a lăsat în urmă consecințe economice și economice (de la clădiri de beton prost construite până la schimbarea scenei politice și a tuturor susținătorilor acesteia (Olujić 2018:100). Totuși, pe măsură ce textul avansează, legătura cu mitul *Miorița* devine din ce în ce mai evidentă. Complotul începe *in medias res* în casa fiului bătrânului, iar Dan Lungu alege ca stil de scriere limbajul colocvial al fluxului de conștiință (Olujić 2018: 99).

Sunt multe referiri la *Miorița*. Bătrânul a fost implicat în creșterea oilor toată viața și reprezintă totul în viața lui și, de fapt, privește lumea prin oi. Astfel, în timp ce se uită prin fereastra din apartamentul fiului său, observă căruțe care îi amintesc de oi: „Vagoane cafenii, unul după altul, ca niște oi mai grase, care așteaptă la muls. O oaie așa de mare ar putea să dea și 20 de kile de lapte. Înmulțit cu trei sute. O-ho! Șase mii de kile de lapte. Asta la o mulsoare. Dar ori trei? Optășpe mii de kile de lapte. O-hoho! Ți-ar trebui cisternă și încă un om-doi la muls” (Olujić 2018: 100).

Totuși, bătrânul simte că este bolnav și că îngrijirea de oile lui este o povară tot mai mare pentru că nu poate avea grijă de ele atât de bine cum a putut cândva, iar tinerii păstori care îi îngrijesc oile îl fură: „Doar toată viața numai cu asta se ocupase: cu păscutul și cu mulsul. Acum îl cam dureau degetele. Mai ales pe frig. Îl dureau toate oasele și-l cam furau ciobanii tineri. Nu mai avea încredere în nimeni”. Pentru un bătrân, viața la oraș este, în esență, total opusă vieții la țară, cu care nu este obișnuit: „Toată viața a tras de țâța oii, a îndurat frig și a stat la stână. I-au mâncat și urechile. La urma urmei, altfel vorbind, poate era mai bine într-o garsonieră, oricât de amărâtă, decât la stână, când dă ploaia, glodul sau frigul”, totuși, bătrânul vrea să-și vândă oile pentru a fi din nou împreună cu copiii și nepoții săi și ar ține o singură oaie ca să aibă grijă de el.

---

<sup>5</sup> Dan Lungu (1969 Botoșani) este un scriitor român contemporan, celebru romancier, dramaturg și critic literar.

Acea oaie reprezintă ceva familiar păstorului care renunță la scopul său în viață: „S-o scoată la păscut pe lângă B.J.A.T.M. sau, dacă nu, în partea cealaltă, pe lângă IUPS sau la MAT. Doar o oaie să-și mai țină pentru el, să aibă ceva treabă” (Olujić 2018: 100).

De departe cea mai evidentă legătură cu *Miorița* este ascunsă în partea de text în care bătrânul descrie coșmarul care îl bântuie. Visează oile vorbitoare și dealurile în care oile albe și negre sunt adunate fie pentru o înmormântare, fie pentru o nuntă. Aici asocierea cu *Miorița* este complet clară – ciobanul mioritic își prezintă moartea ca o nuntă de moarte la care participă chiar și Soarele și Luna (Olujić 2018: 101). Aceste corpuri cerești sunt menționate și în povestirea lui Dan Lungu unde îi aduc bătrânului o coroană de spini și vor să-l căsătorească cu una dintre oi: „Ăla e soarele, îi orăcăie un pitic cu fălci de broască. Iar aceea e luna. Luna e una cu țâțele goale, întinse până la buric, slabă ca o cute. Dansează cu chilugul“. Dan Lungu o menționează și pe *Miorița* printre oile albe și negre, deși subtil, fără să i se adreseze direct: „o oaie, de fapt o mielușică. Sau un mieluț. Nu se vede bine. E ceva de rău cu el sau cu ea. Simte el asta, acolo, în vis” (Olujić 2018: 101). Putem interpreta acest vis și ca pe un avertisment către bătrânul care se pregătește să plece în călătorie cu ciobanul Costică Petrea Ungureanu și nașul său, că îl așteaptă o soartă rea. Iar acest „ungur” este o referire la unul dintre ciobanii din *Miorița* care, unindu-și forțele cu un vrâncean, a vrut să omoare din lăcomie un cioban moldovean (Olujić 2018:102). Moartea lui se poate ghici și mai devreme în text când bătrânul menționează că alții sunt invidioși pe moșia lui și faptul că a fost în relații bune cu guvernul comunist: „Și lumea îl vorbea de rău. Cel puțin unii. Așa i-a ajuns lui la urechi. Că-i prea bogat...Că are oile cele mai grase și mai bune...că ce-i trebuie lui atâta avere... că are pășunea cea mai bună... că tot el și pe timpul comuniștilor, tot el și acum... Dar ce-i vinovat el că primarul vine să ia brânză de la el? Că brânză lui e mai bună?“ (Olujić 2018: 101). Totuși, bătrânul recunoaște în continuare că a furat din cooperativă și că s-a îmbogățit așa: „Că a furat de la CAP... Dar cine n-a furat de la CAP? Ce, e vreunul în sat care n-a băgat mâna? Că a fost bine cu toți ștabii comuniști... Și ce dacă?“, iar trecutul lui suspect este confirmat de sentința fiului său, care spune că în copilărie le era frică de privirea lui: „Relu își aminti de privirea lui de altădată. Se cutremură. Când erau mici, îi trecea pișarea, așa niște ochi avea“.

Dan Lungu își încheie povestea lăsând cititorul cu un final deschis: Bătrânul este pe cale să se îndrepte spre vânzarea oilor, și doar cei care au citit-o înainte pe *Miorița* și știu ce soartă îl

așteaptă pe ciobanul moldovean pot concluziona că un asemenea lucru soarta îl așteaptă potențial pe bătrân și acea lăcomie umană este cu adevărat cel mai rău blestem.

### Varietăți de tratare a mitului Mioriței

Faptul că Adrian Fochi a adunat în cartea sa 825 de variante vorbește despre prevalența Mioriței. Ultima variantă poartă numărul DCXCV (roman 695), urmat de „variante și fragmente de mioritica nestudiată” și „variante externe”, care sunt numerotate de la I la CXXX.

Vasile Alecsandri desăvârșește și modelează *Miorița* ca pe o perlă, care devine fundament și inspirație pentru numeroși scriitori. În analizele anterioare, am văzut cum Dan Lungu, Mircea Nedelciu, Mihai Eminescu și Mihail Sadoveanu au introdus elementul mioritic în lucrările lor.

Mircea Nedelciu scrie un text satiric în care Miorița devine principala victimă, spre deosebire de versiunea scrisă de Vasile Alecsandri. Oaia slabă, neagră și dolofană a lui Nedelciu se adresează ciobanilor lacomi care o omoară pentru bani. În Mircea Nedelciu, ciobanii se unesc împotriva oilor. În felul acesta, scriitorul îmbină elementul istoric cu situația socială reală din acea perioadă, care a fost marcată de regimul comunist.

Dan Lungu privește și societatea postcomunistă combinând-o cu elemente miorițice în *Bătrânul, Ceășescu și planul*. Sunt multe asocieri cu *Miorița*: un bătrân al cărui scop în viață este păstoritul are coșmaruri în care visează la o oaie vorbitoare, iar Soarele și Luna încearcă să-l căsătorească cu una dintre oile albe și negre de pe munte. Nu acestea sunt însă singurele griji care îl chinuiesc: tinerii păstori care îi îngrijesc turma îi fură, iar el îmbătrânește și îmbătrânește. Se pregătește să călătorească cu doi ciobani pentru a-și vinde oile și pentru a cumpăra o clădire în oraș. Dan Lungu introduce subtil cititorului referințe din *Miorița*, unde, pe un drum asemănător, doi ciobani l-au ucis pe al treilea, sugerând astfel că bătrânul ar putea avea aceeași soartă ca și nefericitul cioban moldovean.

Și în timp ce principalele victime în operele lui Mircea Nedelciu și lui Dan Lungu sunt un bătrân și o oaie, Eminescu pune accent pe experiențele interioare ale subiectului liric care așteaptă cu nerăbdare moartea pentru că vrea să se contopească cu natura într-un singur tot. De subliniat că Eminescu este cel mai îndepărtat de complotul concret al Mioriței: reține doar momentul liric al ciobanului care se confruntă cu moartea. Subiectul liric al poeziei lui Eminescu *Mai am un singur dor* nu vrea un rămas-bun spectaculos de la această lume precum ciobanul lui Alecsandri care

descrie magic o nuntă-moarte la care participă toată natura: vrea să moară fără nimeni, iar singurii martori ar fi marea, vântul și pământul. Subiectul liric al lui Eminescu este de fapt un geniu care tinde spre perfecțiunea în viață, pe care nu o poate ajunge, de aceea, vede moartea ca o ieșire dintr-o viață neîmplinită și o așteaptă cu nerăbdare.

Mihai Sadoveanu are cu siguranță cea mai interesantă abordare a tratamentului Mioriței, al cărei element mioritic al crimei ciobanului este construit în jurul protagonistei feminine Vitoria Lipan, care, ca un detectiv, îi caută pe ucigașii soțului ei. *Miorița* are și un personaj feminin care îl plânge pe cioban, însă, Sadoveanu își analizează în profunzime caracterul: teama pe care o simte din cauza dispariției soțului, momentul în care se împacă cu faptul că soțul ei a fost ucis, hotărârea și puterea care o însoțește pe tot parcursul romanului în timp ce ea îl caută pe rămășițele lui, soțul ei și ciobanii care l-au ucis și, în cele din urmă, își găsește liniștea sufletească în ea și își continuă viața. La Sadoveanu, spre deosebire de oia personificată pe care o întâlnim la Vasile Alecsandri, avem prietenul fidel al omului – câinele Lupu, care își răzbună răposatul stăpân mușcându-și ucigașul de gât. A. Fochi în studiul său despre *Miorița* spune: „Este însă de reținut faptul că Mihail Sadoveanu vorbește totuși despre resemnarea și fatalismul ciobanului, într-un fel care face din ele caracteristicile sufletești ale poporului nostru, dar care sînt temperate de o înțelepciune cu rădăcini în observarea naturii“ (Fochi 1964: 146).

*Miorița* este o operă estetică adânc înrădăcinată în cultura românească și ea: „exprimă umanismul profund al poporului și, de aici ecoul pe care l-a trezit în cultura românească (Fochi 1964: 552).

## 2. Mitul creației

Mitul jertfei pentru creație este larg răspândit în rândul popoarelor balcanice și este prelucrat în diverse formule (epic, liric, dramatic), și reprezintă un ritual arhetipal: „Potrivit unor credințe străvechi, noile edificii, îndeosebi cele mari, importante pentru o mare categorie de oameni, nu puteau dîinui dacă la temelia lor nu era zidită o ființă omenească. Semnificațiile ritualului erau multiple. Cel mai adesea, sacrificiul reprezenta ofranda adusa „spiritului locului“ care urma să devină duhul ocrotitor al edificiului“ (Bărbieru 2003: 12). Varianta românească a poveștii meșterului care ridică o mănăstire cu prețul vieții iubitei sale, pe care o zidește la temelie ca ofrandă

pentru stihii potrivnice, a fost popularizată de Vasile Alecsandri, întâlnită cel mai frecvent sub numele „Monastirea Argeşului”. Potrivit lui Jean Chevalier (1996: 818), sacrificiul este o dovadă a credinţei şi un garant al iubirii necondiţionate pentru Dumnezeu, iar cel mai faimos exemplu este povestea biblică a lui Avraam şi a fiului său Isaac, şi putem compara această poveste biblică cu Meşterul Manole. Când facem o paralelă cu sacrificiul din mitul Mesterul Manola, vedem că arta se realizează prin sacrificiul lui Manola a caracterului unei femei, a unei mame şi, în cele din urmă, prin sacrificiul propriei sale vieţi.

Balada *Monastirea Argeşului* poate fi definită din punct de vedere al spaţiului şi al timpului: este atribuită în principal construcţiei mănăstirii Curtea de Argeş, care a fost construită de către voievodul valah Neagoe Basarab între anii 1512 şi 1517. În balada Negru-Vodă (construit după personajul lui Neagoe Basarab) determină locul pentru ridicarea unei mănăstiri cu ajutorul unui cioban care îi spune că există: „Un zid părăsit / Şi neisprăvit. / Câinii cum îl văd, / La el se repăd / Şi latră-a pustiu / Şi urlă-a morţiu“ ceea ce indică faptul că locul este asediat de „forţele malefice” şi acest motiv reprezintă expunerea compoziţională a baladei. Motivul zidului abandonat poate fi interpretat şi „...că orice creator trebuie să-şi caute un punct de sprijin într-un efort anterior, să îşi asume o tradiţie, al cărei simbol devine imaginea unui „zid părăsit / Şi neisprăvit“” (Bărbieru 2003: 13). Fondul construcţiei mănăstirii este material: Neagoe vrea cea mai frumoasă mănăstire din lume, totuşi, „forţele malefice” împiedică construirea ei. Orice ar construi Manole şi zidarii săi, nimic nu poate supravieţui în acel loc. În vis, Manole primeşte viziunea că finalizarea cu succes a construcţiei mănăstirii necesită un sacrificiu uman, şi anume una dintre soţiile lor care le apare prima în faţa lor. Ana, soţia însărcinată a lui Manole, ajunge în faţa mănăstirii, iar Manole, disperat pentru că îşi dă seama că este nevoit să-şi zidească dragostea vieţii pentru a duce la bun sfârşit mănăstirea, cheamă la Dumnezeu în speranţa că o va împiedica. Dumnezeu aude rugăciunile lui Manole şi trimite vreme rea, dar, în ciuda tuturor, Ana ajunge în faţa mănăstirii care îi este locul destinat morţii şi îşi acceptă soarta din dragoste pentru soţul ei. Zidirea ei reprezintă punctul culminant al acestei balade. Mănăstirea este construită cu succes, iar domnitorul Basarab, încântat de deznodământul situaţiei, de teamă că Manole şi zidarii săi ar putea depăşi această creaţie prin construirea unei mănăstiri şi mai bune şi mai frumoase pentru altcineva, îl surprinde pe Manole şi pe zidarii de pe acoperişul mănăstirii, de unde ei, neputându-şi salva propriile vieţi, sar la moarte. Apare motivul lui Icar (Bărbieru 2003: 14-15), specific versiunii româneşti a mitului,

când Manole „ca Icar, încearcă să zboare „cu aripi de șindrilă“, dar saltul are ca rezultat moartea lui, iar în locul în care a sărit apare o fântână simbolizând viața veșnică.

Varietatea simbolurilor și motivelor acestui mit i-a încurajat pe mulți scriitori români să-și încerce mâna la reinterpretarea lui. În acest sens, sunt semnificative piesele intitulate *Meșterul Manole* ale scriitorilor români Lucian Blaga, Victor Eftimiu și Octavian Goga.

## 2.1 Victor Eftimiu, Meșterul Manole

Piesa de teatru în versuri *Meșterul Manole* de Victor Eftimiu<sup>6</sup>, publicată în 1925, oferă o actualizare a mitului *Monastirii Argeșului*. Se remarcă prin lărgirea coordonatelor în plan temporal și prin îmbogățirea poveștii cu scena inițială, a vizitei meșterilor la Veneția, și cu slujba finală în biserică, ce ilustrează finalitatea înălțătoare a muncii și a sacrificiului. Acțiunea este plasată în același timp mitic: actul I, intitulat „Mirul”, debutează cu un ritual de inițiere, când meșterii veniți din Țara Românească sunt primiți de Marele Maestru în templul lui Hiram, arhitectul templului Regelui Solomon.

Titlul secvenței dezvăluie și motivul deplasării: discipolul Manole, „meșteșugar de frunte” (p. 352), însoțit de alți nouă zidari, bate la ușa templului și cere de la Marele Maestru binecuvântarea să înalțe în „Argeș biserică de preț / Făr-de pereche templu” (p. 355). După legile unui cod nescris, „mirul” sfânt, „lumina” (p. 357), secretul sacru al meșteșugului este însoțit de o instruire temeinică și de întâiul legământ, față de „superiori”, care îl dublează pe cel din mitul original, dintre meșteri: „...și jertfă și elan / E singura chemare și singura iubire, / Înseamnă renunțare la viață, umilire, / Uitarea bucuriei, visării pământești (...) Jurați că niciodată – și orice ar fi să vină – / Nu veți trăda secretul acestui loc sfințit...” (p. 356). „Cuvântul magic” (p. 360 – „zidim!”) este repetat ca un refren, iar textul jurământului este rostit din nou de meșteri când Manole vrea să renunțe la monastire de dragul soției, pentru a-i aminti că și-a asumat zidirea ca unic scop al vieții, și-a dăruit existența pietrei: „Zidește-ți în piatră iubirea / Și ura sub piatră zidești! (...) Cu piatră, cu var și cu sânge / Prin viață, prin moarte, zidim!” (p. 362-363).

Cel de-al doilea act, „Darurile”, aduce o altă abatere de la conținutul variantei lui Alecsandri: dacă Negru-Vodă cere o „Monastire naltă / Cum n-a mai fost altă”, fiind dispus să dea „averi” și

---

<sup>6</sup> Victor Eftimiu (1889. Boboștița – 1972. București) a fost dramaturg, poet, traducător și povestitor de origine aromână.

să-i facă „boieri” pe lucrători, Neagoe Basarab din drama lui Eftimiu îl îndeamnă pe Manole să nu ridice „biserica de fală”, ci să fie chibzuit, „Cu gând pios, fără prea mare cheltuială”, căci „Săracă este țara, dar omul credincios” (p. 365). Manole se opune constrângerilor impuse de vodă și de vistier, dorind să primească „aur și daruri mii și mii” pentru a ridica „cea mai strălucită lui Dumnezeu podoabă” (p. 366). Cererea îi este îndeplinită prin sacrificiu colectiv, „oameni cu porturi fel și neam” (p. 376) aducând la curte cele necesare pentru lăcașul sfânt, „a opta, cea mai mare” minune (p. 370). Acest detaliu mărește responsabilitatea meșterului Manole față de mulțime și față de călugări, care cârtesc nemulțumiți când construcția se prăbușește („Atâta cheltuială și doar dărâmături! (...) de toate le-am dat (...), sporul nu se vede!”), p. 385). Călugărul Theodosie bănuiește că e un blestem la mijloc, iar egumenul propune jertfa salvatoare. Dar când Sofronie, unul dintre zidarii, îi măsoară umbra să o tragă „la cărămidă, în legea strămoșească” (p. 391), starețul sare speriat, spunând că trebuie o jertfă, însă firește că nu a lui. Baba Sura, simbol al înțelepciunii străvechi, susține ideea sacrificiului prin exemplul zidarului Oprea, rămas văduv și fără copil. Stâlpul la care lucrează acesta rămâne în picioare, nemișcat, ori de câte ori „eclisia” cade la pământ. Întrebat de Manole care este secretul muncii sale, Oprea spune că iubita lui „trăiește zidită-ntr-o coloană”, iar sufletul din stâlp „îl ține neclintit” (p. 403). Același meșter îi sfătuiește pe ceilalți: „Or dragostea, prieteni, or zidul ce nălțați! De vreți să-nvingă unul – pe celalt dărâmați!” (p. 415).

Alt element de noutate adus de V. Eftimiu în raport cu mitul original vizează modul în care soția lui Manole (rebotezată Rândunel) ajunge să fie zidită. În *Monastirea Argeșului*, Ana nu știe inițial finalitatea ucigașă a jocului, căci Manole „glumește”, în timp ce Rândunel consimte cu bună știință să fie imolată, să împlinească destinul. Suflet nobil, moare cu demnitate, ca o martiră, murmurând rugăciuni către Născătoarea de Dumnezeu: „deschide-mi cerul! Primește-mă în el!” (p. 431). În ochii meșterilor e o sfântă, datorită cununii de lumină care se ivește deasupra capului său.



## 2.2 Lucian Blaga, Meșterul Manole

Lucian Blaga<sup>7</sup> tratează balada populară a lui V. Alecsandri într-un mod expresionist cu totul original, creând 5 acte care au o traiectorie ascendentă a dramaturgiei care duce la deznodământul în actul al V-lea. La începutul fiecărui act, Lucian Blaga pune scena cu instrucțiuni scurte.

Drama începe cu descrierea personajelor, iar apoi scriitorul pune timpul mitic românesc în Argeș ca loc și timp al acțiunii. Primul act pune la început atmosfera dramei și prezintă problema actuală: biroul lui meșterul Manole este luminat de lumânări, este noapte, iar pe masă este un tablou din lemn cu o biserică care trebuie construită. Meșterul Manole nu este singur în sală. Alături de el sunt personajele Starețul Bogumil și ciudatul bătrân Găman, care stă întins pe podeaua camerei și are viziuni înspăimântătoare în somn. Meșterul Manole cere ajutor pentru că biserica pe care o construiește este avariata: „, socotelile sunt bune, tăiate în cremene toate. Și cele pentru arcuri, și cele pentru laturi, deopotrivă spre miazăzi și miazănoapte“ (p. 209-210). Bogumil propune sacrificiul uman ca singura soluție posibilă: „Sufletul iese din trupul hărăzit viermilor albi și păroși și intră învingător în trupul bisericii, hărăzit veșnicei. Pentru suflet e un câștig. Manole, fă-și cruce largă și picură-și pe inimă ceara aceasta topită: numai jertfa cea mare poate să ajute!“ (p. 214). Starețul Bogumil afirmă că toată țara pare blestemată pentru că „Tot atât adevărat e că în sat copii nu mai cresc și țâța femeilor nu mai dă lapte. Printre oameni umblă vântul cu veștile. Zidurile tale s-ar prăbuși, fiindcă le clatină strigoi neliniștiți“ (p. 211). În acest fel, Lucian Blaga creează o puternică pictură expresionistă apocaliptică.

*Meșterul Manole* respinge o astfel de idee pentru că este împotriva mentalității creștine: „A fost odată săpat în piatră: să nu ucizi. Și alt fulger de atunci n-a mai căzut să șteargă poruncile!“ (p. 211). Suferința interioară a lui Manole, sfâșiată între un creator care își iubește cu pasiune opera și un om care refuză să-și compromită sufletul, este descrisă de sentința „ Doamne, Doamne, de ce m-ai părăsit?“ (p.212) care se referă indirect la povestea biblică a suferinței lui Isus pe cruce. Totuși, aceasta nu este singura referință biblică din lucrare. A doua referire se referă la Bogumil și la momentul în care Meșterul îl avertizează pe Manole că pentru reușita construirii bisericii pur și simplu nu există altă opțiune decât a oferi un sacrificiu uman, la care Manole răspunde: „ Că

---

<sup>7</sup> Lucian Blaga (1895. Alba – 1961. Cluj) a fost o personalitate plurivalentă a culturii române, poet, filozof, dramaturg, eseist, traducător, jurnalist și diplomat.

suntem drepti și ni se răspunde strâmb. Și fără nădejde suntem ținuți în tinda înfăptuirii“ (p.215) și întruchipează astfel vocea lui Iov, care în Biblie este un simbol al suferinței. Meșterul Manole nu poate înțelege care dintre cele două forțe ale binelui și răului ar căuta acest sacrificiu inimaginabil: „Din lumină, Dumnezeu nu poate s-o ceară, fiindcă e jertfă de sânge, din adâncimi, puterile necurate nu pot s-o ceară, fiindcă e împotriva lor” (p.216). Răspunsul lui Bogumil sustine logica binară („cât timp cântărești...”), propunând „credința sângeroasă”, bazată pe o idee eretică, aceea a unei coincidențe între Dumnezeu și Satana: „Poate unul slujește celuilalt” (p. 216). Coexistența lui Dumnezeu și Satana se bazează pe credința eretică dualistă că lumea este condusă de două zeități: binele și răul. Acest crez „bogomilist” justifică transferul de viață atât de crud și în nepotrivire cu firea „Meșterului Nenoroc”, care mărturisește: „Inima mea speriată nu e pentru asemenea fapte” (p. 215).

În actul al doilea, zidarii lui Manole spun că pentru a se ridica o biserică ar fi nevoie să se găsească o altă locație. Cu toate acestea, domnitorul Voda nu este entuziasmat de această idee și o respinge. Problema destinului revine obsesiv în frământările lui Manole, care se resemnează și se alină cu gândul că nu se poate sustrage sorții: „Trăim în neștire și poate că totul se întâmplă la fel.” (p. 215), idee nuanțată în actul II, scena III, când se adresează „celor nouă”, nebotezați, astfel: „Sunteți surzi și orbi. N-ați simțit încă nici azi că fără puțința de a ne împotrivi, un destin se împlinește în noi? Încet, sigur și fără abatere?” (p. 236-237). Manole acceptă ideea că sacrificiul uman este necesar pentru finalizarea construcției bisericii, spunând: „O viață scumpă de om se va clădi în zid, jertfa va fi o soție care încă n-a născut, soră sau fiică“ (p. 242). După ce este legat printr-un jurământ, Meșterul Manole se predă unei voințe mai înalte pentru a-și reduce frica și vinovăția pe care o simte. În lumina „răsăritului sângeros” Manole spune: „... în toți neliniște și cutremur. Dar alt ce ne rămâne, când nicio ieșire nu este? Să ne pătrundem de gândul că prin ițele vrerilor noastre o altă vrere cu mult mai mare se țese, singură, trudnică, puternică și neînțeleasă.” (p.243). Ca o confirmare a faptului că aceasta este voia lui Dumnezeu, actul se încheie cu prezicerea evenimentelor printr-o „voce ireală”: „Pentru soție, care încă n-a născut, pentru soră curată sau fiică luminată / care întâi va veni bărbat să-și vadă / frate să-și vadă / tată să-și vadă“ (p. 245).

În actul al treilea, așteptăm apariția victimei care va face posibilă construirea bisericii. Atmosfera este extrem de tensionată, după cum se vede de la zidarii lui Manole: „Zidarii sunt în

așteptarea celei dintâi care va veni. Fețele lor sunt trase, palide, slăbite. Mult timp tăcere. Numai câte un tușit s-aude. Fiecare pe câte o piatră“ (p. 148). Zidarii sunt supărați, iar apariția lui Manole stârnește și mai mult sentimente, iar aceștia îl acuză că a încercat „să facă pentru soția lui drumul întors“ (p. 248). Sosirea soției lui Manole, Mira, marchează punctul culminant al lucrării. Numele ei din piesa lui Blaga provine etimologic fie de la proto-slav *mirъ*, care înseamnă ‚lume’, dar și ‚pace’ așa că numele ei denotă simbolic suferința generată de existența lumii, care își are originea în pânțele unei femei, fie din grecescul moira, o zeităte care personifică soarta, tema centrală a piesei. Totuși, motivul pentru care Mira apare la locul de jurământ al lui Lucian Blaga este diferit de varianta lui Alecsandri: Ana (numele soției lui Manole în varianta lui Alecsandri) vine aducând feluri de mâncare, iar Mira vine cu intenția de a împiedica jertfa umană propusă de starețul Bogumil, spunând că împotriva spiritului creștin: „Astăzi când nu mai este păgân, și până și copacii și dobitoacele sunt creștine?“ (p.255). „Femeia adusă de peste apă” (p. 221) cunoaște echivalența sa cu biserica din ochii creatorului, abia apoi soțului Manole, care afirmă: „Între voi două nicio deosebire nu fac, pentru mie sunteți una” (p. 221).

Mira este păcălită de Manole cu un joc al „mortii” și din dragoste i se supune fără rezistență, acceptând cu ușurare vestea că sacrificiul propus de starețul Bogumil nu a avut loc și nebănuind că a devenit o adevărată victimă: „Îți amintești, Mira, o dimineață ca asta era. Când ne-am întâlnit cu stângăcie întâi, am fost aproape numai copii și-am început în neștire să ne jucăm de-a viața. Acum tot așa ne vom juca, de-a moartea. Atunci te-am culcat în iarbă, acum te voi culca în zid. Va trebui tot timpul să zâmbești și chiar, de va fi rece zidul, să te silești să glumești. Să pară în adevăr că moartea e un joc”(p. 263). Scena zidirii ei din interiorul bisericii incepe „la umbra” (p. 257) a lui Dumnezeu, care pare să fi întors spatele, indiferent la oroarea jertfei femeii. Conflictul din Manole este teribil: pe de o parte, se confruntă cu dragostea pe care o are pentru construcție, iar pe de altă parte cu soția sa Mira, care este un simbol al vieții. Mira își acceptă soarta, pe care Manole i-o aduce cu cuvintele: „Tu ai venit să scapi un om dela moarte... astfel sufletul tău se vedește cel mai curat. Te potrivești în ceruri și te-ai rătăcit între noi, oameni de glumă rea. Mira, ce să-ți mai spun? De atâtea ori ai fost căprioara neagră când sui ai drumul la noi. De-atâtea ori ai fost izvor de munte, când coborai de la noi. Acum ești aici încă o dată: nici căprioară, nici izvor, ci altar.“ (p. 261).

În scena următoare, pereții au fost deja înălțați, iar locul în care Mira este zidită este iluminat de lumină. Manole recunoaște că a crezut că Dumnezeu „va opri cu un semn lucrarea” (p. 272), dar i se cerea cea mai mare suferință. Aici, Manole își învinge durerea pentru a-și construi capodopera, care este construită în doar 7 zile, exact în numărul de zile în care i-a luat lui Dumnezeu să creeze lumea. Manole află că ultima cărămidă cu care Mira a fost închisă pentru totdeauna în biserică a fost pusă de al șaselea zidar. Meșterul Manole își pune la îndoială credința în acel moment, spunând: : „Temeliile lumii sunt fără de noimă. Când El a clădit, ce a jertfit?” (p. 277), și își dă seama ce păcat au comis el și zidarii săi, așa că le poruncește: „Aprindeți pădurile, să se vadă de departe că aici zece draci clădesc o biserică lui Hristos!” (p. 276).

După construirea bisericii, Manole încearcă cu disperare să spargă zidul pe care îl lovește de mai multe ori pentru a-și recupera iubita soție, dar ceilalți stăpâni îl opresc și îi spun: „Ceea ce faci e în zadar. Ea nu mai trăiește.” (p.280). M. Eliade (2004: 96), în schimb, afirmă că „„însuflețirea” unei clădiri prin jertfirea unei ființe presupune însă trecerea sufletului acelei ființe din corpul său de carne în corpul de piatră al clădirii. Cu alte cuvinte, fiind jertfa, prin moartea sa rituală își schimbă corpul. Ea nu vine să „locuiască” în clădire, ci se „întrupează” în ea. Tocmai de aceea a fost jertfită printr-o „moarte violentă”, ca să-și continue viața — și pentru mult mai multă vreme decât i-ar fi fost ursit să și-o continue în corpul său de carne — într-un nou corp, arhitectonic”.

Toată lumea vine să vadă minunea lui Manole, iar Găman aduce vestea că Manole ar putea fi condamnat pentru că a făcut un sacrificiu uman pentru a construi biserica, totuși, Vada îl îndreptățește înaintea lui Dumnezeu. Boierii și călugării se răzvrătesc împotriva lui Manole pentru că ei cred că prin actul său a transformat un lăcaș de cult creștin într-un lăcaș al Antihristului. Meșterul Manole este preocupat de durerea din cauza faptei sale și urcă pe acoperișul bisericii de unde se aruncă la moarte pentru că o vede ca singura modalitate de a fi din nou alături de iubita lui soție în viața de apoi: „ Era singurul său mijloc de a-și regăsi soția. Nu pentru că a murit și el; ci pentru că și-a întâlnit o „moarte violentă”, care i-a îngăduit, fie sub forma izvorului care a început să curgă pe locul unde s-a prăvălit el, să rămână aproape de soția sa; mai precis, să existe pe același nivel cosmic în care exista și soția lui (Eliade 2004: 95)

În balada *Monastirei Argeșului* Negru-vodă, fermecat de frumusețea arhitecturală a bisericii de teamă ca meșterul Manole și zidarii săi să construiască o biserică și mai frumoasă pentru altcineva, îl prinde în capcană pe acoperișul bisericii pe Manole și pe zidari, și se aruncă la moarte.

Există o fântână la locul în care a căzut Manole. În piesa lui Blaga, Manole nu se aruncă cu disperare la moarte. Alungarea lui din biserică înseamnă sacrificiul suprem pentru lucrarea sa: „ Pentru că noțiunea de creație este legată, în universul mental popular, de noțiunea de jertfa și de moarte. Omul nu poate crea nimic desăvârșit, decît cu prețul vieții sale. Numai Dumnezeu poate crea fără să-și sărăcească sau să-și diminueze ființa. Omul fiind făptură, fiind el însuși creat, este steril atîta timp cît nu-și însuflețește creația mîinilor sale cu jertfirea sa sau a aproa-pelui” (Eliade 2004: 43).

### 2.3 Octavian Goga, Meșterul Manole

Publicată în 1928, piesa de teatru *Meșterul Manole* de Octavin Goga<sup>8</sup>, este o reinterpretare modernă a mitului jertfei pentru creație, sub forma unei drame psihologice care aduce în prim-plan relațiile conjugale dintr-o societate burgheză, menirea artistului, iubirea și prietenia. Scena inaugurală se desfășoară în „holul unui hotel de la Sinaia” (p. 145), într-o atmosferă intimă, iar „acțiunea se petrece în zilele noastre” (p. 145), astfel că subiectul baladei lui Alecsandri nu reprezintă decît un punct de pornire pentru a ilustra condiția creatorului din toate timpurile, rezumată prin replica: „Artistul, înainte de a fi creator, e întotdeauna un călău” (p. 152). În discuția de salon este menționat personajul legendar Manole, simbolul artei creatoare, al artei care devorează și învie, iar de aici pornește o întreagă dezbatere referitoare la „ideea sacrificiului”, pe care doamna Ana Brăneanu nu o înțelege, căci e „dusă la absurd” (p. 152).

Din tabloul de personaje se distinge și sculptorul Andrei Galea, care intră în scenă de pe terasă, unde se refugiază când Ana Brăneanu cântă la pian o arie din *Moartea Isoldei*. Nenea Iancu îi face o descriere sumară, afirmă că s-a ivit la momentul oportun, căci „e de-ai lui Manole” (p. 154), și le avertizează pe doamne să se ferească de el. Portretul artistului împătimit este întregit prin evocarea vizitei la Vatican, când Galea, extaziat, „atingea o pulpă de granit și îi străluceau ochii” (p. 154). Dacă idealul lui Manole este Monastirea Argeșului, Andrei Galea lucrează la bustul doamnei Ana, căsătorită cu Vlad Brăneanu, pe care l-a numit Atlantida, după insula mitică. Sculptorul refuză asocierea cu meșterul din legendă, declarându-se „zguduit” (p. 156) mai degrabă de poveste unui popă din Mestecăniș: preotul se îndrăgostește de Rafira, o cârciumăreasă păgână

---

<sup>8</sup> Octavian Goga (1881. Rășinari – 1938. Cluj) a fost reprezentant al mișcării sămănătoriste.

din Moinești, revoltând credincioșii din sat, care îi distrug căminul. Țăranii se oferă să-i construiască o altă casă, cu condiția ca popa să renunțe la „strigoaică”. Acesta refuză despărțirea și se mută în pivniță, sub pământ, cu iubita lui. Auzind această „strașnică poveste”, nenea Iancu întreabă care dintre cei doi, Manole și popa din Mestecăniș, și-a iubit mai mult soția, de vreme ce amândurora le-a fost cerut să o sacrifice. Când interlocutorii răspund în unanimitate că popa iubea mai mult, Balteș spune: „Nu pricepeți nimic... Nu pricepeți Mănăstirea de la Argeș... Nu-l pricepeți pe Manole...” (p. 158).

În altă ordine de idei, planul existenței mondene, cu partide de vânatoare urmărește relația adulterină dintre sculptorul Andrei Galea și modelul său, Ana Braniște, o „dualitate dezonorantă” (p. 177) ce provoacă tulburări interioare puternice și oscilații sufletești. Se formează clasicul triunghi amoros, compus din Ana, Andrei Galea și Vlad Braniște. Când sculptorul îi propune Anei să fugă împreună, să trăiască o iubire absolută, intervine neașteptat soțul, care bănuia că legătura dintre cei doi nu este doar de natură artistică. În urma unui duel, Ana și Galea sunt obligați să se separe, căci Braniște iese învingător. Îndurerat, sculptorul se retrage la țară, unde finalizează Atlantida, vindecându-și rănilor. Ulterior, îi mărturisește doamnei Caramfil: „arta câteodată e un azil pentru infirmii vieții” (p. 199). După câteva săptămâni de la despărțire, Ana îl vizitează cu prilejul expoziției în care Atlantida ocupă locul central. Cutremurată, află de la Andrei că dragostea lor a fost transpusă în operă, în Atlantida, sugrumată în sculptura în piatră (nuanță desprinsă din mitul lui Pygmalion care se îndrăgostește de creația sa - Galatea. În acest mit, zeița Afrodita, văzând dragostea pe care Pigmalion o simte pentru Galatea, decide să o reînvie. De aceea paralela Galea – Galatea apare.): „Unde-i dragostea noastră, mă întrebi? Acolo, sub perdeaua de stambă închisă în piatră, ferecată cu mii de lacăte.” (p. 207). Numele sculpturii nu este întâmplător: simbolizează dragostea „pierdută” dintre Andrei Galea și Ana. În finalul dialogului dintre cei doi, Ana înțelege cuvintele bătrânului Iancu, înțelege că povestea lui Manole i-a bântuit neîncetat.

#### Despre Meșterul Manole în lucrări analizate

În fine, observăm cum mitul *Monastirii Argeșului* a lăsat o amprentă puternică asupra literaturii culte, fiind înscris, în consecință, în tradiția culturală din spațiul românesc. Nucleul pieselor de teatru scrise de Lucian Blaga, Victor Eftimiu și Octavian Goga este comun, coerentizându-le în jurul aceluiași spectru artistic. Tema jertfei pentru creație, condiția creatorului, sacrificiul feminin, ideea despre necesitatea morții și credințele strămoșești se concretizează în formule estetice diferite, dar care converg spre un adevăr ultim: arta înseamnă și se hrănește din

suferință. În piesa lui Lucian Blaga, sacrificiul marchează trecerea la metafizic, de la lumesc, trecător, la eternitate. La Eftimiu, sacrificiul este necesar pentru a atinge perfecțiunea sub forma artei. Cu Goga, conceptul de victimă se schimbă. Sacrificiul nu este marcat de moartea fizică a unei femei, ci de moartea sentimentelor, renunțarea la iubire. Eroul lui Goga trăiește pentru arta lui.

### 3. Mitul erotic

În acest capitol ne vom ocupa de mitul erotic al Sburătorului, pe care G. Călinescu îl descrie drept „un demon frumos, un Eros adolescent, care dă fetelor pubere turburările și tânjirile întâiei iubiri” (Călinescu 1941: 65). Potrivit acestui critic român, mitul Sburătorul, în literatura română, începe să fie tratat în diverse opere lirice după scrierile lui I. Heliade Rădulescu. Călinescu mai subliniază că este important să se distanțeze valoarea culturală a mitului de conceptul romantic.

Pentru a înțelege mitul în sine, este necesar să definim ce este Zburătorul. În folclorul românesc, Zburătorul este o ființă mitologică care, conform credinței populare, intră în casele fetelor tinere printr-un horn, fereastră sau gaura cheii și o chinuie și o tulbură în diverse moduri, provocându-i uneori vânătăi pe corp sau mușcături de gât. Deoarece Zburătorul își vizitează victimele doar noaptea, ziua se ascunde în copaci. Fetele care intră în contact cu Zburătorul se îmbolnăvesc de o boală numită „lipitură”, care le provoacă să slăbească continuu, să tremure, pielea este palidă și au vise neliniștite, care pot fi vindecate doar prin farmece (Someșan 2020: 2-3). O definiție asemănătoare o face și scriitorul și istoricul moldovean Dimitrie Cantemir, numindu-l pe Zburător un spirit care zboară noaptea sub forma unui tânăr frumos și vine la fetele necăsătorite să le chinuie toată noaptea (Cantemir 2001: 200). Romulus Vulcănescu, scriitor și etnolog român în cartea sa *Mitologie româna*, definește Zburătorul ca pe un tip de demon numit Incubus care deranjează sexual femeile adormite și, având în vedere actul pe care îl îndeplinește, aspectul său joacă un rol important în seducerea victimei sale. El este de obicei prezentat ca un tânăr atrăgător și se poate transforma într-un șarpe, un dragon sau un inel de foc. (Vulcănescu 1987: 338-339).

Versiunea folclorică a Zburătorului a stat la baza scriitorilor pentru a trata mitul în basme, cântece, balade și legende, iar în acest capitol ne concentrăm asupra versiunilor mitului care i-au inspirat pe scriitorii Rădulescu, Eminescu, Coșbuc și Arghezi.

### 3.1 Ion Heliade Rădulescu, *Zburătorul*

După G. Călinescu, poemul *Zburătorul*, scris în 1843, este capodopera scriitorului Ion Heliade Rădulescu<sup>9</sup>: „Invazia misterioasă a dragostei e surprinsă în plină agresiune, fără furiile unei Sapho sau ale Phedrei. Criza de pubertate se explică mitologic și se vindecă magic” (Călinescu 1941: 70).

Compoziția *Zburătorului* are la bază un mit folcloric despre o creatură nocturnă care vine să deranjeze fetele. Tema este o emoție umană de bază, țesută în miezul omului – iubirea. Rădulescu descrie preocupările și problemele amoroase ale unei adolescente pe nume Florica, care visează la ființa mitică *Zburătorul*, ceea ce îi provoacă consecințe fizice și psihologice. Florica, slabă și obosită de durerea iubirii, își cheamă mama să o ajute să găsească un leac și să-și scurteze suferința. Totuși, nu există leac pentru această iubire, nici magie sau rugăciune care ar putea să o vindece pe Florica, așa cum aflăm la sfârșitul acestei poezii. Compoziția piesei este formată din trei părți, adică trei narațiuni. Prima parte este scrisă la persoana I singular, adică prin ochii unei fete pe nume Florica. Rădulescu subliniază starea ei generală. Acțiunea începe „in medias res”. Florica se plânge mamei sale de simptomele bolii de care suferă: îi apar vânătăi pe piept, febră care alternează, palpitații, crize de plâns. Rădulescu folosește un oximoron ca mijloc stilistic de exprimare pentru a arăta clar amărăciunea fetei: „Un foc s-aprinde-n mine, răcori mă iau la spate”, „Și cald, și rece, uite, că-mi furnică prin vine”. Pentru a sublinia și mai mult durerea Floricăi, Rădulescu intervine invocarea mamei sale: „Vezi, mamă”, „Că uite, mă vezi, mamă?”, „Ia pune mână, mamă”, „Aleargă la ei, mamă, că doar mi-or da de leac”. Scriitorul lasă și propozițiile neterminate, creând iluzia de fluiditate a conversației, despre care vrea să arate că însăși Florica nu poate descrie durerile amoroase pe care le suferă pentru că nu găsește cuvintele care să le descrie: „Îmi cere... nu -ș' ce-mi cere ! și nu știu ce i-aș da”, „Obrajii... unul arde și altul mi-a răcit!”. Cu toate acestea, răspunsul mamei nu este arătat, sugerând că mama înțelege suferința fetei, dar nu știe cum și nu o poate ajuta deoarece simptomele nu pot fi vindecate.

Geniul recreării mitului folcloric de către Rădulescu se exprimă și în această primă parte a poeziei cu repetările „... și plâng, măicuță, plâng” și „Oar' ce să fie asta? Întrebă pe bunica: / O ști

---

<sup>9</sup> Ion Heliade Rădulescu (1802. Târgoviște – 1872. București) este unul dintre cei mai importanți scriitori romantici români, excelent traducător, om politic și lingvist.



vrun leac ea doară... o fi vrun zburător. / Ori aide l-alde baba Comana, ori Sorica, / Ori du-te la moș popa, ori mergi la vrăjitor”, care completează compoziția și arată dorința și scopul final al Floricăi, care este vindecarea. Florica este atât de disperată încât atinge atât farmece, cât și magie pentru a se vindeca. Rădulescu preia și din folclor anumite caracteristici ale Zburătorului. În prima parte a poeziei, Florica, ducând vitele în câmp, așteaptă sosirea Zburătorului. Își închipuie sosirea pentru că aude foșnetul tufișurilor și pocnitul crenguțelor, dar Zburătorul nu vine, iar fata disperă.

În timp ce prima parte a cântecului este scrisă sub forma unui monolog, a doua parte este o parte de tranzit între prima și a treia parte a cântecului – reprezintă atmosfera și anunță sosirea Zburătorului. Cu toate acestea, această descriere de tranzit a timpului și spațiului poate fi interpretată și mai profund ca tranziție de la zi la noapte, de la trezire la somn, de la pământesc la cosmic. Rădulescu folosește gradația pentru a evoca contextul temporal în care se plasează acțiunea – care este probabil un sat românesc al secolului al XIX-lea: vitele se întorc în sat și mugesc în timp ce beau apă, se lasă ușor seara, fântânile scârțâie. Această gradație a sunetului trece treptat în tăcere în strofele următoare, care oferă baza momentului apariției lui Zburătorul când cade steaua: „Începe să s-audă ca șoaptă în susur”, Tăcere pretutindeni acuma stăpânește, / Și lătrătorii numai s-aud neconținut”, „Nici frunza nu se mișcă, nici vântul nu suspină,/Și apele dorm duse, și morile au stat”. Potrivit *Dicționarului de simboluri și arhetipuri culturale* de Evseev, steaua este un simbol important al multor popoare. Steaua ghidează în mare parte omul și îi guvernează destinul (apariția unei stele înseamnă naștere, în timp ce căderea unei stele înseamnă moarte). Stelele sunt și ele un mijloc între această lume și ceea ce ne așteaptă după ce murim; prin ele trec sufletele celor care nu mai sunt printre cei vii (Evseev 1994: 173).

Rădulescu dedică cea de-a treia și ultima parte a poeziei înfățișării Zburătorului, care prezintă căderea stelei. Această parte este descrisă prin ochii a două țărânci care, văzând că steaua a căzut, cred că este sosirea Zburătorului la Florica. Rădulescu hiperbolizează această ființă mitică și o descrie ca pe un dragon cu o coadă în flăcări înfășurată într-o mantie neagră. Chiar în strofa următoare, Zburătorul se transformă într-un tânăr chipeș, iar nasul îi este comentat cu umor, ceea ce rupe tensiunea și culmea care l-a precedat: „Bălai, cu părul d-aur! dar slabele lui vine / N-au nici un pic de sânge, ș-un nas --ca vai de el!”. Poezia se încheie cu concluzia că nu există leac pentru acest tip de dor pentru că sentimentele nu pot fi controlate. Dragostea nu este rațională și nici nu poate fi schimbată.

Rădulescu creează o capodoperă inspirată din folclor. Pentru a atinge autenticitatea timpului în care se desfășoară poezia, folosește și niște expresii populare specifice: vrun, alde, surato, leicuțo, lipitură.

### 3.2 Mihai Eminescu, *Luceafărul*

Poezia *Luceafărul* a fost publicată pentru prima dată în 1883 în almanahul România Juna. Trebuie menționat că înainte de *Luceafărul* Eminescu a explorat mitul Zburătorului în *Călin (file din poveste)*. Spre deosebire de Coșbuc și Arghezi, în poeziile cărora legăturile cu șpoemul *Zburătorul* al scriitorului I. H. Rădulescu sunt clare, Mihai Eminescu își găsește inspirația în primul rând în basm *Fata în grădina de aur*. Fata din acest basm este închisă în castelul tatălui ei, dar un dragon totuși o vede și se îndrăgostește de ea. Fata, fiind o ființă umană care are un început și un sfârșit, nu vrea să fie cu un dragon care este nemuritor. Dragonul decide să-și sacrifice nemurirea în numele iubirii, dar află că fata a găsit un bărbat „pământesc”. Revoltat, el decide să-i omoare pe amândoi. Poezia *Luceafărul* nu tratează doar o temă erotică, ci poate fi analizată și ca o temă filozofică despre starea de geniu. Eminescu spune despre capodopera sa poezia *Luceafărul*: „Aceasta e povestea. Iar înțelesul alegoric ce i-am dat este că dacă geniul nu cunoaște nici moarte și numele lui scapă de noaptea uitării, pe de altă parte aici pe pământ nici e capabil a ferici pe cineva, nici capabil de-a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc“ (citată după Boghici, Dinu, Șindrilaru 2006: 88).

Mihai Eminescu folosește elemente de lirică, epopee și drama pentru a crea această capodoperă compusă din 98 de catrene, așa că pe parcursul întregului poem liric urmărim o linie narativă spusă la persoana a III-a singular care tratează un personaj de mare importanță cosmică. Putem combina aceste elemente într-o formă narativă-dramatică. *Luceafărul* poate fi împărțit în patru tablouri structurale.

Tabloul întâi se concentrează pe dor/dragoste dintre *Luceafărul*, o ființă nemuritoare, și fiica împăratului, deci o fată muritoare. Cei doi reprezintă contrarii pe mai multe planuri: cosmic-terestru, nemuritor-muritor. Poemul începe cu o formulă din basm: „A fost odată ca'n povești,/A fost ca niciodată“. În acest fel, scriitorul creează un timp și un spațiu mitologic dincolo de granițele pământului și cosmicului. *Luceafărul* îi apare fetei de două ori, cu aspectul său variind de la un tânăr frumos cu părul auriu: „Părea un tânăr voievod/Cu păr de aur moale,/Un vânăt giulgi se-

ncheie nod/Pe umerele goale” la demonic, îngrozitor: „Din negru giulgi se desfășor/Marmoreele brațe,/El vine trist și gânditor/Și palid e la față”. La Rădulescu, descrierea este asemănătoare: Zburătorul apare mai întâi ca un dragon cu coada arzătoare care este învelit într-o mantie neagră, iar apoi se transformă într-un tânăr chipeș. Luceafărul o invită pe fată să-și părăsească casa pământescă și să meargă cu el, dar fetei îi este frică de nemurirea lui: „O, ești frumos, cum numa-n vis/Un înger se arată,/Dară pe calea ce-ai deschis/N-oi merge niciodată;”. Deși dragostea lor părea idilică la începutul poemei, acum este clar că este doar o atracție între doua personaje esențial opuse. Fiica Împăratului își explorează fizicul și ființa prin Luceafărul.

Tabloul al doilea este concentrat pe tot ceea ce este pământesc. Aflăm că fiica împăratului se numește Cătălina, iar Eminescu introduce și un nou personaj, un servitor de curte pe nume Cătălin care se opune a tot ceea ce este Luceafărul. Cătălin este un muritor și un slujitor, iar Eminescu îi atribuie caracteristici negative și ironice: „Viclean copil de casă”; „Băiat din flori și de pripas”; „îndrăzneț cu ochii”; „obrăjei ca doi bujori”. Cu aceste rânduri, Mihai Eminescu îl descrie pe Cătălin drept o ființă pretențioasă, un ticălos insolent. Cătălin tânjește după Cătălina și o vrea cu orice preț, totuși, ezită, dar până la urmă tot decide să fie alături de el. Nu trebuie să uităm de simbolismul numelor Cătălina și Cătălin, prin care scriitorul sugerează că unirea lor este sortită, predestinată. Numele Cătălin este o invenție de Mihai Eminescu și nu a existat până în acel moment.

Tabloul al treilea se concentrează pe Luceafărul și călătoria sa prin cosmos până la creatorul cosmosului, demiurg, pentru a-i cere să-l transforme într-un muritor (ambele denumiri le ia Eminescu din mitologia greacă. Demiurgul este creatorul absolut al întregului cosmos, iar Hyperion, uneori identificat cu soarele, este unul dintre fiii lui Uranus și Gaia): „Din chaos, Doamne,-am apărut/Și m-aș întoarce-n chaos.../Și din repaos m-am născut,/Mi-e sete de repaos.” Demiurgul îi respinge dorințele și îi reamintește că o astfel de acțiune ar provoca un cataclism; Luceafărul nu are loc printre muritori. Dacă ar fi lipsit de mortalitatea sa, ar fi lipsit de funcția și identitatea sa, iar acest lucru ar provoca consecințe atât în cosmos, cât și pe pământ: „Îți dau catarg lângă catarg,/Oștiri spre a străbate/Pământu-n lung și marea-n larg,/Dar moartea nu se poate...”. Cu toate acestea, această călătorie trebuie înțeleasă ca o metaforă. Hyperion ajunge în adâncul său, călătorind în subconștientul său, care este nemuritor. Ca motiv al respingerii cererii sale,

Demiurgul citează evenimentele care au început să se petreacă pe pământ în paralel, și anume dragostea dintre Cătălina și Cătălina.

Ultimul tablou este un amestec de viziune pământească și cosmică. Atmosfera este intimă și întunecată. Luceafărul le găsește pe Cătălina și Cătălin. Din dialogul care are loc între Luceafărul și Cătălina există un mare decalaj pentru că Cătălina îi cere lui Luceafărul, ca simbol al stelei norocoase, să protejeze dragostea dintre ea și Cătălin: „Cobori în jos, luceafăr blând,/Alunecând pe-o rază,/Pătrunde-n codru și în gând,/Norocu-mi luminează!”. Luceafărul își acceptă în cele din urmă soarta singurătății ca un geniu nemuritor: „Trăind în cercul vostru strâmt/Norocul vă petrece,/Ci eu în lumea mea mă simt/Nemuritor și rece.”.

### 3.3 George Coșbuc, Fata morarului

Poemul *Fata morarului* este un fel de lamentare a unei adolescente care, din cauza problemelor amoroase și a situației în care se află, se gândește să se sinucidă. Poezia lui George Coșbuc<sup>10</sup>, ca și cea a lui Rădulescu, este formată din trei părți. Primele două strofe sunt partea introductivă în care fata, fiica morarului, stă în cameră cu lacrimi în ochi și cântă un cântec. Scriitorul nu include acel cântec, dar lecturile ulterioare sugerează că este vorba despre un fel de vrăjitorie, o poezie magică pentru amanți ghinionști. Astfel, M. Olinescu în cartea sa *Mitologie* afirmă că tipurile de iubire se deosebesc clar în poporul român și în folclorul românesc: de la iubirea interzisă, cărei se opun cel mai adesea părinții, la iubirea neîmpărtășită, care este probabil subiectul poeziei *Fata morarului*. Oamenii care se găsesc în acest gen de luptă amoroasă se spune că sunt vizați de spiritul rău Zburătorul (Olinescu 2004: 231-233). Următoarele 2 strofe oferă o perspectivă asupra întregii situații a nefericitei fete: „O, stânge-te, lampă, te stânge!/Că brâul de-ncins mi-a fost lung,/Dar brâul meu astăzi mă strânge,/La copcii cu greu îl ajuns!”. Aici adevărata problemă este mascată de o metaforă care poate fi interpretată în două moduri. Cureaua fetei este îngustă pentru că dragostea neîmpărtășită o înnebunește într-o măsură atât de mare încât nu mai poate respira. Dorul ei de cineva este atât de puternic încât îi provoacă presiune și probleme de sănătate. Totuși, cel mai probabil nu e vorba de o metaforă ci de o aluzie la faptul că fata este de fapt însărcinată. Având în vedere că fata plânge și are gânduri sinucigașe, o putem interpreta în

---

<sup>10</sup> George Cosbuc (1866. Hordou – 1918. București) este un scriitor român, sămănătorist, critic literar și traducător proeminent.

așa fel încât acest copil să nu fie rodul iubirii dintre un bărbat și o femeie, ci rodul atracției și dorului exclusiv sexual. Având în vedere timpul în care a fost scrisă această poezie și drepturile femeilor în sensul modern inexistente atunci, ne este clar că fata se confruntă cu o mare provocare în viață. Fata simte nu numai tristețe, ci și rușine, iar următoarele versuri mărturisesc acest lucru: „Obrazul ascuns sub năframă/E martur păcatului meu./E martur amarului meu“.

Fetele a căror viață nu se potrivea cu un model imaginar a comportamentului (ceea ce „ar trebui” să fie și cum ar trebui să se comporte, au fost supuse presiunii mari a mediului în care se aflau. Ținând cont de normele sociale a acestui timp (valabile, din păcate, până în prezent), a fi o mamă singură era rușinos și pentru femeia și pentru familia ei. Ne putem imagina reacția vecinilor fetei pe care ne-o dă și scriitorul în versurile următoare prin personificarea ploului și apei: „Scot hohote parcă să-mi spună,/În răs, ce nemernică sânt!/Ce rea, ce nemernică sânt,/Iar apele-mi strigă: – „Nebună!”.

Deși aceste versuri pot fi într-adevăr interpretate ca nume în batjocură pe care fata a fost numită în satul ei, le putem privi și dintr-o altă perspectivă. În folclorul românesc, iubirea (fie ea interzisă sau neîmpărțită) este adesea confundată cu dor, totuși, în mitologie dorul precedă apariția iubirii. În mitologie, dorul este o ființă care poate apărea în fața unei fete, dar apariția lui nu aduce alinare necazurilor ei amoroase. Dorul o face pe fată doar să-și spună problemele, dar nu-i oferă o soluție, ci își bate joc de ea (Olinescu 2004: 234). Având în vedere că în versurile precedente fetei i se părea că aude ploii și apă bătând joc de ea, am putea spune că era de fapt ființa mitologică a Dorului. Presiunea socială, necazurile amoroase și problemele vieții culminează în ultimul vers când fata vede că singura cale de ieșire din această situație este să-și ia viața dorind să se arunce sub roata morii: „Aș vrea să fiu, roată, supt tine!”.

Aici este important de comentat simbolismul morii, mai ales în versuri: „O, macină grâul mai bine / Și-nvârte-te, roată, mereu!”. Moara are un simbolism ambiguu. Pe de o parte, întruchipează întregul cosmos (micro și macro), iar pe de altă parte, datorită prelucrării semințelor (care prin actul măcinării își pierd esența) poate fi interpretată ca un instrument al diavolului. Sămânța simbolizează începutul vieții și al nașterii, iar zdrobirea ei în moară simbolizează moartea. Astfel, Evseev în *Dicționarul de simboluri și arhetipuri culturale* menționează și conotația demonică și negativă a morii: „În tradiția românească și balcanică, moara a fost dăruită de Dumnezeu, dar la invenția ei s-a folosit de iscusința Dracului”. Deși morile sunt locuri în care sunt

atașate forțele malefice, ele sunt și sanatorii pentru bolnavi (Evseev 1994: 107), de aceea ambele interpretări se încadrează în acest poem.

Deși poemul întruchipează elemente ale unui mit erotic, sensul său este de fapt mult mai profund. Zburătorul este întruchiparea răului își epuizează și își abuzează victimele nu doar psihologic, ci și fizic. Fetele care sunt victimele lui sunt de obicei un grup vulnerabil de fete care cedează unei emoții umane de bază – care este dragostea. Cu toate acestea, sensul acestui cântec nu este doar despre erotism în sensul poftei sexuale și al iubirii neîmpărtășite. Putem spune că Coșbuc a vrut să sublinieze poziția femeii în societate și normele care i se impun prin acest poem. O fată care poartă în ea o viață care s-a născut dintr-un fel de pasiune și poftă, crede că nu este în măsură să aducă acel copil pe această lume, deoarece societatea i-a impus un astfel de punct de vedere. Pentru ea, moartea pare a fi singura cale de ieșire din această situație. Într-un mod foarte creativ, Coșbuc îmbină mitologia, folclorul și o problemă socială actuală care, din păcate, este și astăzi prezentă în lume.

### 3.4 George Coșbuc, *Cântecul fusului*

Poezia *Cântecul fusului* pare ca varianta mai perfectă a poeziei analizate *Fata morarului*. Ambele poeme conțin același simbolism al morii și se concentrează pe tema iubirii neîmpărtășite. Totuși, ceea ce le deosebește este că în poemul *Cântecul fusului* problema sarcinii este doar insinuată și poemul poate fi interpretat și doar prin simbolismul fusului.

De aceea chiar la începutul analizei, ar trebui să atingem simbolismul fusului. Fusul are mai multe semnificații. Rotația fusului poate fi interpretată ca o forță care mișcă totul în jurul său. Nu trebuie uitat că fusul aparține în primul rând universului femeiesc (inclusiv că a fost folosit cândva pentru a induce avortul), iar Evseev enumera câteva alte funcții: „în popor fusul se folosea în vrăji de dragoste și acte magice de fertilitate sau de apărare împotriva forțelor malefice” (Evseev 1994: 67). De asemenea, forma fusului are conotația organelor genitale masculine, iar inul folosit tradițional simbolizează sperma (Hogstad, 2011). Tema poemei este asemănătoare cu poema analizată anterior. Fata a rămas însărcinată după un act de poftă și nu vede o ieșire din situație. Moara și morarul au un simbolism important și în acest cântec: „Am stat la roata morii, / Și roata umbla des, / Și roata morii cânta / Cuvinte cu-nteles. / Ea cânta înainte; / Cânt si eu după ea / Moraru-si face cruce / Privind în urma mea“. Cum am descris deja, moara în miturile populare are în general o conotație negativă și este considerată un instrument al diavolului, dar poate fi și un

loc în care oamenii bolnavi vin să se vindece. Potrivit lui Evseev, morarul este în mare parte identificat cu răul. El are capacitatea de a se transforma, astfel încât se poate transforma într-un urs sau chiar în diavolul însuși Evseev (1994:107). Așadar, fata vine la moară cu intenția de a se sinucide, ceea ce se vede din ultimele două versuri în care scriitorul afirmă că morarul face cruce în timp ce se uită la fată.

### 3.5 Tudor Arghezi, Lingoare

Scriitorii Rădulescu și Coșbuc nu sunt singurii care și-au găsit inspirația tocmai în mitul Zburătorului. La acel grup ar trebui adăugat și Tudor Arghezi<sup>11</sup> cu poemele sale *Lingoare* și *Buna vestire*. Însuși cuvântul „lingoare” din titlul poemei nu trebuie luat literalmente ca febră tifoidă, deși nici acest sens nu trebuie exclus. Scriitorul dorește ca lingoarea să fie înțeleasă ca orice boală ale cărei simptome misterioase provoacă moartea. Subiectul liric al acestui cântec este tatăl: „Fata noastră e bolnavă, / Fata mea și-a dorului, / În vârful piciorului / A-nțepat-o cu otravă/Spinul prins de crini și laur”. Prima strofă ne face să știm că fata a fost creată ca rod al dorului, care poate fi înțeles și ca dor erotic. Simbolismul otrăvii este de asemenea important aici. Crinul simbolizează inocența și puritatea, iar dafinul simbolizează nemurirea (Evseev 1994:50;87).

Înjunghierea fetei marchează de fapt trecerea ei de la inocență la carnalitate. În partea următoare a poeziei, tatăl neagă ființa ei sensual, dorind să o închidă într-un turn, ca în basme. Toate lucrurile pe care le menționează sunt de fapt elemente ale unui basm: Ghetele cu bot de aur, turnul, dar și numărul trei. Numărul trei în mitologie simbolizează ordinea, dar și perfecțiunea în creștinism: Sfânta Treime. Este folosit și în basme și legende ca număr care asigură succesul unei acțiuni (Evseev 1994: 188).

Următoarea strofă vorbește despre gravitatea stării de sănătate a fetei: „Fate zace-n pat bolnavă,/Gingașă și somnoroasă,/Ca pe-o tavă/De argint o chiparoasă”. Ca un copac veșnic verde, chiparosul simbolizează atât viața, cât și moartea și este un ingredient binecunoscut în pregătirile magice pentru nemurirea în Asia (Evseev 1994: 37).

Ultima parte a poemului subliniază dorința tatălui de a reprima erosul fiicei sale. El, ca și Pigmalion, dorește să o creeze din materie neînsuflețită pentru a fi o operă de artă: „Ți-aș fi pus,

---

<sup>11</sup> Tudor Arghezi (1880. București – 1967. București) este un simbolist și poporanist român proeminent.

ca să nu suferi,/Pleoape zmulse de la nuferi,/Ochi cîte un bob de rouă,/Licurici în lună nouă./Sîinii, ca doi pui de mierlă,/I-aș fi pus în cîte-o perlă./Și de fiecă obraz/Un rubin ori un topaz.“, dar în cele din urmă vede inutilitatea acestei idei. Symbolismul perlei este de asemenea important aici, deoarece reprezintă feminitatea și fertilitatea (Evseev 1994: 137).

Cu toate acestea, indiferent de elementele romantice ale poeziei și de dorința tatălui său de a crea o operă de artă perfectă, sfârșitul poemului sugerează în continuare că preferă această versiune „obișnuită”: „Dar de stai și te gîndești,/Mai bine să fii cum ești,/Să te-nțepi, să te strivești/Prin bucate pămîntești“.

### 3.6 Tudor Arghezi, *Lingoare*

Lui Tudor Arghezi, mitul Zburătorul nu i-a servit doar ca inspirație pentru poema *Lingoare*. *Buna vestire* este un titlu ironic. Sarcina la care se face aluzie nu este o veste bună pentru că nimeni nu o așteaptă cu nerăbdare. Subiectul liric al acestei poezii este o fată care are un dialog imaginar cu mama (din care, spre deosebire de Zburătorul lui Rădulescu, lipsesc replicile mame) și această poezie menționează și fusul care creează o cusătură: „Fusul scapă dintre dește,/Firul răsucit, din furcă,/Mi se-nnoadă și se-ncurcă,/Acul floarea vrea s-o-nceapă/Și se-ntoarce și mă-nțeapă.” Cu aceste rânduri, scriitorul dă indicii subtile că fata este de fapt însărcinată și confirmă acest lucru cu următoarele rânduri: „Mamă dragă, mamă dragă,/Parcă-mi crește-n sîn o fragă.” Cu alte cuvinte, fata vrea să spună că poartă în ea un „fruct”, un copil care s-a născut din dorul erotic.

Tudor Arghezi se referă indirect în poeziile *Lingoare* și *Buna vestire* la Zburătorul scris de I. H. Rădulescu. În poezia sa, nu întâlnim o ființă mitologică diabolică care seduce și deranjează femeile. Este punctul de plecare pentru crearea poeziei lirice. Gîndul lui central este dragostea tragică care se transformă într-o boală pentru care nu există leac.

### Despre mitul Zburătorului în opere alese

În mitul original Zburătorul este prezentat ca o ființă mitologică de natură erotică, iar aspectul său poartă în mare parte o conotație negativă. El bîntuie noaptea fetele adormite și apare sub forma unui tânăr atrăgător, deși se poate transforma și într-un șarpe, un dragon sau un inel de foc. Ființa Zburătorul a inspirat numeroși scriitori români care au remodelat mitul și l-au încorporat în operele lor. Ion Heliade Rădulescu a scris cea mai cunoscută variantă a mitului, care a servit altor scriitori drept bază pentru realizarea propriilor opere.



Spre deosebire de Zburătorul lui Rădulescu, Coșbuc și Arghezi care este descris ca o ființă mitologică diabolică, Eminescu face contrariul – aluzia la Zburătorul care vine noaptea la fată în visele ei erotice este clară în versuri: „Căci o urma adânc în vis” și „Iar ea vorbind cu el în somn,”. Aceste versuri indică o legătură cu *Zburătorul*. El este o ființă cerească, iar ea o muritoare. El este o stea care cade din cer în camera ei: „cum numa-n vis un demon se arată”.

Rădulescu se ține de descrierea folclorică originală a Zburătorului și înainte de a introduce personajul în opera sa îi creează o atmosferă întunecată potrivită – tăcerea. În poemul lui I. H. Rădulescu, Zburătorul vine ca o stea căzătoare care simbolizează moartea, și ia forma unui dragon cu o coadă în flăcări acoperită într-o manta neagră, care ulterior se transformă într-un tânăr frumos. Transformarea într-o ființă umană atrăgătoare are loc și în Zburătorul lui Eminescu, dar el capătă și o formă demonică în timp.

Indicația bolii lipiturii este prezentă în toate poeziile analizate, cu excepția lui Eminescu. La Rădulescu, fata are simptome clare, despre care se spune că ar fi rezultatul vizitelor nocturne la Zburătorul: slăbiciune generală, amețeli, febră etc. Totuși, atât la Coșbuc, cât și la Arghezi, se face aluzie la o sarcină născută din dor. În poemele Cântecul fusului și Buna Vestire important este și simbolismul fusului. La Coșbuc, în ambele cântece apare instrumentul diavolului care simbolizează moartea – moara.

În afară de fus, al cărui simbolism este multiplu (poate simboliza forța care mișcă totul în jurul lui, dar a fost folosit și ca instrument pentru provocarea avortului, pentru a face vrăjitorie și există și o conotație de organele genitale masculine), Tudor Arghezi folosește și simbolismul otrăvii din crini și lauri, care simbolizează trecerea de la inocență la ființa carnală, senzuală.

Deși toți scriitorii din mitul Zburătorul îi preiau aspectul și scopul, Eminescu face un pas mai departe; Luceafărul lui nu este o ființă rea, ci un geniu singuratic care în cele din urmă își acceptă soarta: ca ființă nemuritoare, el nu poate cunoaște fericirea. De asemenea, este interesant că dragostea neîmpărtășită la Eminescu, spre deosebire de alți scriitori, capătă o poziție circulară; la început Cătălina este nefericită îndragostită și îl invită pe Luceafărul să o viziteze în vis, iar în final Luceafărul este cel care nu primește reciproc, dar înțelege esența existenței lui și se împacă cu soarta lui.

## 4. Mitul etnogenezei

Mitul lui Traian și Dochia este un mit despre originea poporului român. Potrivit lui Robert Merlo (2010: 357) „Nel caso dei romeni, tale processo di legittimazione e di costruzione identitaria acquista proporzioni verso la fine del XVIII secolo, per divenire nel corso del XIX (e, in modo diverso, fino a tutta la prima metà del XX secolo e persino oltre) una delle principali ossessioni delle élite culturali romene, sotto forma dell'affermazione dell'antichità d'origine, della continuità e dell'unità del popolo romeno, della sua lingua e (in misura minore) dei suoi costumi“.

Romulus Vulcănescu în cartea sa *Mitologia română* (1987: 269) menționează două variante mitului despre Dochia, legat de originea mitului etnogenezei românești. Prima versiune vorbește despre curajoasa Dochia care, în fruntea armatei sale din orașul dacic Sarmizegetusa, vrea să-și salveze tatăl înțemnițat, regele Decebal. Dochia ajunge însă prea târziu și este învinsă de armata romană condusă de Traian. Dochia fuge la munte cu soldații săi. Traian, fermecat de frumusețea și curajul Dochiei, pornește în căutarea ei. Dochia, vrând să-și salveze poporul, poruncește soldaților săi să continue fără ea, iar ea se roagă zeului Zamolxis să o protejeze. Zeul Zamolxis o transformă apoi într-o păstoriță bătrână care întâlnește armata romană căutând-o pe Dochia. Dochia, acum cu o altă înfățișare, arată armatei drumul pe care trebuie să o meargă, iar păstorița Dochia rămâne să-și conducă pământul în acest mod metaforic.

A doua variantă se găsește în opera lui Cantemir și este legată de muntele Ceahlău. În vârful muntelui se află o statuie reprezentând-o pe Baba Dochia. Legenda spune că zeul dac al tunetului și ploii, Gebeleizis, a transformat-o în piatră pentru că l-a sfidat (Vulcănescu 1987: 269-270).

Pe de altă parte, Dumitru Almaș, istoric și scriitor român de seamă, în cartea sa *Povestirii Istorie* (1982: 14) confirmă o versiune în care Dochia este de fapt sora regelui Decebal de care împăratul Traian s-a îndrăgostit după cucerirea Daciei. Cu toate acestea, Dochia nu vrea să-și părăsească țara și spune că preferă să moară ca fratele ei Decebal decât să meargă la Roma. După ce Dochia ia oile și pleacă la munte, Traian, supărat, merge după ea și vrea să o ducă cu forța la Roma. În acel moment, Dochia rostește propoziția: „Stană de piatră mă fac și rămân aici în țara mea!”, transformându-se în piatră în fața lui Traian și a armatei sale. Împăratul Traian își dă atunci seama în ce măsură dacii sunt legați de pământul lor.

Există și o legendă asociată cu Baba Dochia care spune că a avut un fiu Dragomir care s-a căsătorit. Babei Dochia nu i-a plăcut mireasa și a vrut să scape de ea prin orice mijloace. Ea a decis să-i dea miresei lână neagră și să o trimită la râu să o spele până când lâna să devină albă. Biata mireasă a spălat lâna trei zile, apoi Dumnezeu și Sf. Peter și au înălbit lâna. Baba Dochia, furioasă că mireasa nu a căzut în cursa ei, trimite din nou mireasa la râu, dar de data aceasta îi ordonă să nu se mai întoarcă până când lâna albă se înnegrește. Mireasa spală din nou degeaba lâna trei zile, care nu vrea să se înnegrească, apoi îi vin în ajutor Dumnezeu și Sf. Petru. De data aceasta îi dau fetei o chită de flori de fragi și îi spun să îi prezinte lui Baba Dochia. Când Baba Dochia a văzut fragii, s-a îndreptat spre munți cu fiul ei Dragomir și oile lor pentru că era semn că trebuie luate la „măsuratul oilor”. Pe măsură ce soarele strălucea pe drum și vremea era caldă, Baba Dochia a început să-și dea jos cele 9 cojoace, rămânând în cămeșoi și poale când a urcat în vârf. Atunci Dumnezeu a trimis vreme rece și rea, transformând astfel Baba Dochia împreună cu fiul ei și oile lor într-o figură de gheață (Olinescu 2004: 275).

Conform lui Roberto Merlo (2010: 357) nu orice protagonist sau orice operă poate deveni un mit: „una «storia» può diventare un mito se la sua «sintassi» narrativa è suscettibile di farsi portatrice di una carica «semantica» di natura particolare“. Mitul Dochiei a fost potrivit pentru definirea originii românești datorită temei, motivelor și simbolurilor, care au fost folosite de scriitorii români în secolul al XIX-lea pentru a „formulare una risposta propria, con l'«accento» specifico del luogo e del tempo, all'interrogativo universale delle origini“ (Merlo 2010: 358).

*Dochia și Traian* a fost o inspirație pentru mulți scriitori români, iar în acest capitol ne vom atinge de cea mai cunoscută variantă scrisă de Gheorghe Asachi, care, potrivit lui G. Călinescu, „simbolizează constituirea însăși a poporului român”. În plus, vom analiza și drama lui Mihai Eminescu *Decebal*, povestea lui Mihail Sadoveanu *Mărțișor* și romanul lui Vintilă Horia *Dumnezeu s-a născut în exil*.

#### 4.1 Gheorghe Asachi, Dochia și Traian

Poemul *Traian și Dochia* îmbină elemente istorice și cele mitologice. Provincia istorică Dacia, condusă de împăratul Decebal, a reprezentat o amenințare pentru Imperiul Roman, prin urmare două războaie dacice au fost purtate sub conducerea împăratului Traian între 101 și 106 d. Hr. După primul război dacic, Traian l-a învins pe Decebal. Dorind însă să-și recâștige provincia,

Decebal își adună aliați în anul 105, dar nu reușește să aducă Dacia sub stăpânirea sa și se sinucide. Dacia cade apoi complet în mâinile Imperiului Roman și devine provincie.

Exact versiunea de G. Asachi<sup>12</sup> „rappresenta la prima variante, il testo fondante, del mito letterario di Dochia; esso può essere considerato tale perché successivamente ad esso é esistita una serie di testi letterari che hanno ripreso elementi dell'intreccio asachiano, arricchendolo e/o modificándolo in varia misura. In termini più tecnici, la ballata di Asachi mette in circolazione un certo numero di «temi» caratteristici, tessuti su un ordito di «motivi» e «simboli» specifici caratterizzati dalla presenza di determinati personaggi, intorno ai quali, attraverso successive riprese, si coaguleranno i «mitemi» distintivi del mito letterario di Dochia” (Merlo 2010: 355).

Poema este împărțită în 5 strofe egale. În prima strofă, Asachi prezintă locul acțiunii – muntele Ceahlău: „ Între Piatra Detunată / Ș-al Sahastrului Picior”. Conform *Dicționarului de simboluri și arhetipuri culturale*, munții sunt locuri care leagă pământul și cerul, Axis Mundi. Simbolismul lor este multiplu; poate însemna un loc religios în care trăiesc zeii și apoi au un rol ritual pentru că oamenii mergeau la munți pentru a îndeplini ritualuri care să le asigure viața de apoi în rai, să depășească obstacolele sau să se cunoască pe ei înșiși. Având în vedere că România acoperă o parte din Carpați, Alpii Transilvaniei și Bihorul, munții din viața românilor au avut sensul de refugiu în timpul pătrunderii altor națiuni cuceritoare (Evseev 1994: 110).

În centrul poemului se află fiica împăratului Dochia, care a fost pietrificată pe muntele Ceahlău „Vezi o stâncă ce-a fost fată” împreună cu cele 10 oi ale sale „ Acea doamnă e Dochia, / Zece oi, a ei popor, / Ea domnează-n vizunie / Peste turme și păstori”. Potrivit lui Robert Merlo, folosirea verbelor la timpul perfect are funcția de a schimba timpul într-un timp mitic în care acțiunea continuă (Merlo 2010: 353). Aici ar trebui să fim atenți și la simbolismul numărului 10, care semnifică perfecțiunea cu care a fost creat cosmosul. Perfecțiunea numărului 10 este compusă din primele patru numere care denotă principii; o zeitățe, diada bărbat-femeie, triadă cer-pământ, pământ-cer-iaed și patru elemente din care a fost creat cosmosul: apă, foc, pământ, aer (Evseev 1994: 205).

---

<sup>12</sup> Gheorghe Asachi (1788, Herța – 1869, Iași) a fost proeminent scriitor român și fondator de nuvele istorice în România.

În strofa următoare urmează descrierea lui Dochia care „présenta infatti Dochia com'era in origine, con gli attributi classici dell'eroina tragica“ (Merlo 2010: 353): „La frumusețe și la minte / Nici o giună-I samana, / Vrednică de-a ei părinte / De Decebal, ea era”. Împăratul Traian, fermecat de frumusețea ei, se îndrăgostește de Dochia și vrea să o cucerească: „Traian vede astă zână;/Deși e învingător,/Frumuseței ei se-nchină,/Se subgiugă de amor”. Aceste versuri le putem înțelege și ca pe o metaforă care se referă la interesul de a cuceri și ocupa provincia Dacia. Dochia nu-i întoarce însă dragostea împăratului Traian, care i-a furat pământul și oamenii, așa că hotărăște să fugă în munți, unde își înlocuiește hainele regale cu îmbrăcămintea de cioban: „A ei haină aurită/O prefață în șăiag. /Tronu-i iarba înverzită, /Schiptru-i este un toiag”. Alegerea Dochiei de a fi cioban reprezintă dragostea ei pentru Dacia. Figura ei pietrificată în munți poate fi interpretată și ca o reprezentare a comuniunii dintre om și natură.

Dochia, conștientă că nimeni nu o poate ajuta, se îndreaptă către divinitatea ei supremă, zeul Zamolxis, iar în momentul în care Traian o întinde, se transformă în piatră „Când întinde a sa mână/Ca s-o strângă-n braț, Traian,/De-al ei zeu scutita zână/Se preface-n bolovan”. Fosilizarea Dochiei indică faptul că Traian și Dochia „non possano esistere nel medesimo universo”. Traian își continuă viața pământească, în timp ce Dochia transcende limitele vieții umane și „essa muta radicalmente la propria natura tramite un processo palingenetic che prevede il progressivo allontanamento della dimensione «umana» della storia e il graduale avvicinamento alia dimensione «sovrumana» del mito (insenso etnoreligioso), popolata di spiriti, numi ecc.” (Merlo 2010: 354). Invocarea lui Zamolxis mărturisește puterea credinței Dochiei și a poporului ei. Dochia crede în nemurirea sufletului său, de aceea nu se teme de moarte, ci îndură cu curaj jertfa pentru că crede în viața de apoi.

Indiferent de figura pietrificată, Traian nu încetează să iubească Dochia și: „Pre ea pune-a sa coroană”, care poate fi interpretată și ca cucerirea definitivă a Daciei, care devine provincie romană.

Deci, în viziunea lui Asachi, mitul despre etnogeneza poporului român arată procesul care a precedat romanizarea dacilor și arată astfel dualitatea poporului român.

## 4.2 Mihai Eminescu, Decebal

În piesa neterminată a lui Eminescu *Decebal*, Dochia este nepoata regelui Diurpaneu, cunoscut și sub numele de Duras, care a condus Dacia între anii 69 și 87 și a cucerit zona de la sud de Dunăre, aflată la acea vreme sub Imperiul Roman. Succesorul său a fost Decebal. „Dochia, vara primară a lui Boris (principe dac), are rostul de a pregăti în tratarea dramaturgică impietrirea. Desigur, în dramă se conturează ca personaj, aici, în legenda, ca portret-simbol. Dochia, văzută ca o zână în ambele opere, reprezintă fața antitetica a lui Decebal.” (Crainic 2014)

## 4.3 Mihail Sadoveanu, Mărțișor

Povestea lui Mihail Sadoveanu *Mărțișor* este un nume simbolic care se referă la sărbătorirea zilei de 1 martie. Este un simbol al renașterii sau al trezirii naturii. Spre deosebire de portretizarea sus-menționată a Babei Dochia în cartea *Mitologia românească* de Marcel Olinescu, Sadoveanu o înfățișează într-o cu totul altă lumină. Baba Dochia, o vrăjitoare de pe Muntele Ceahlău găsește o fată părăsită într-o colibă și decide să o ia și să o crească. Când fata crește, află că oamenii trăiesc sub dealul din vale. Curiozitatea o stăpânește și ea decide să meargă în acel sat. Cu toate acestea, din moment ce fata nu s-a întors pe munte, Baba Dochia pleacă în căutarea fetei, dar află că aceasta nu are de gând să urce înapoi. Devastată, Baba Dochia se întoarce singură pe muntele unde a cunoscut bătrânețea și a murit, și „Au prefăcut-o în sloi și stâncă nopțile reci de mărțișor...” (Crainic 2014).

## 4.4 Vintilă Horia, Dumnezeu s-a născut în exil

Romanul *Dumnezeu s-a născut în exil* face parte dintr-o trilogie scrisă în 1960 în limba franceză. Romanului i s-a acordat premiul Goncourt, însă Horia<sup>13</sup> nu l-a acceptat niciodată pentru că a fost acuzat că simpatiza cu mișcarea legionară, fapt pentru care a fost în cele din urmă alungat din țară.

Naratorul acestei opere este celebrul poet roman Ovidiu, care povestește ultimii 8 ani din viața sa petrecuți în exil în orașul provincial roman Tomis, care este astăzi celebrul oraș românesc Constanța. Împăratul Augustus l-a trimis în exil pentru că Ovidiu nu era de acord cu modul erotic de a scrie al scriitorilor de atunci, susținând că ele corupă tineretul.

---

<sup>13</sup> Vintilă Horia (1915. Segarcea – 1992. Madrid) a fost un scriitor, eseist, diplomat și filozof român.

Accentul este pus pe contopirea a două lumi: romană și dacică prin anumite personaje. Scriitorul introduce în roman o femeie pe nume Dochia, pe care Ovidiu a cunoscut-o prin Honorius, comandantul roman. Dochia are o fiică pe care o întâlnește și Ovidiu și observă o față cunoscută asupra ei, însă, întrucât nu-l cunoștea pe tatăl copilului, nu a putut spune exact de ce fața ei îi era familiară. După ceva timp, Ovidiu află că Honorius este soțul Dochiei și că copilul lor, micuța Dochia, este rodul iubirii. (Crainic 2014)

Datorită iubirii sale interzise, Honorius își păstrează viața privată secretă pentru că la acea vreme o căsătorie între un dac și un roman era considerată trădare. Horia reînvie evenimentul istoric al creației națiunii române cu simbolismul numelor și personajelor: „Nici simbolistica numelui nu este de neglijat. Oarecum facil, personajul feminin poartă numele Dochia, trimitând direct la mitul etnogenezei și la toate implicațiile etnogonice și literare ale acestuia. Mai mult, dincolo de rânduri, se simte intenția autorului de a face trimitere la etnogonia daco-romană, fundamentală pe „simbioza poporului dac cu populația română, legionari și veterani, oameni din administrația provinciei Dacia.” (Crainic) Copilul lor, micuța Dochia, simbolizează fuziunea a două popoare; dacica și romana, din care se nasc romanii. Ovidiu însuși spune despre limba română că este un amestec de cuvinte dacice și latine „... făcând un fel de limbă secretă”. (Crainic 2014)

### Dochia în operele analizate

Mitul lui Traian și Dochia este un mit despre etnogeneza poporului român. Există mai multe variante ale mitului în care Dochia este fie fiica, fie sora regelui Decebal, care preferă să moară în țara ei decât să se căsătorească cu împăratul roman Traian. În mit, Dochia este un simbol al curajului poporului dac, iar transformarea ei într-o păstoriță de piatră nu este doar un simbol al contopirii omului cu natura, ci și o credință puternică în zeul Zamolxis și în viața de apoi.

Deși varianta despre păstorița Dochia a cărei figură de piatră se află în vârful muntelui are o conotație pozitivă, Dochia este legată și de mitul lui Baba Dochia, care este o bătrână rea care a fost transformată în piatră de zeul Gebeleizis pentru că l-a sfidat. Este important de menționat că există și alte variante ale mitului, în care Traian nu apare, iar Dochia nu este urmărită de o frumusețe. Sadoveanu mizează pe astfel de variante.

Potrivit lui George Călinescu, cea mai cunoscută versiune a mitului este varianta lui Gheorghe Asachi, care în poemul său îmbină elemente de folclor cu elemente istorice ale războiului dacic. Asachi creează un cadru mitic – Muntele Ceahlău, care simbolizează Axis Mundi.

Potrivit lui Robert Merlo (2010: 356), în baladă sunt descrise două linii tematice, și anume cea epico-eroică, care semnifică conflictul dintre romani și daci, care se desfășoară „în fundal” la Asahci, și tema liric-dragoste, care este mai răspândită: „Il testo asachiano indaga maggiormente, connotándola in senso tragico, la linea tematica lirico-amorosa, sulla quale l'autore innesta i motivi della «metamorfosi» e, soprattutto, del «genio protettore» - importante per il collegamento al tema del «legame con la terra» e del genius loci sviluppato compiutamente da autori successivi— nonché i simboli dell'«aquila» e, soprattutto, del «bosco» e del «monte», il cui valore iniziatico sarâ ripreso da altri autori in immagini come quelle emineschiane del, "bosco-fortez" (codru-cetate) e del «monte sacro» „jumătate-n lume jumătate-n infini”. La Asachi, dragostea lui Traian pentru Dochia poate fi interpretată și ca dragoste pentru Dacia și dorința de a o cuceri. Aici, Dochia are o conotație pozitivă a unui regat curajos care își sacrifică viața pentru poporul ei și pentru țara ei. Personajul de zână Dochia are o conotație pozitivă, aproape mitică, în piesa Decebal a lui Mihai Eminescu. Un personaj oarecum diferit al lui Dochia este prezentat în lucrarea lui Mihail Sadoveanu Mărțișor, unde Dochia este de fapt Baba Dochia, o bătrână care trăiește la munte și care tânjește după dragoste, iar în cele din urmă moare în singurătate. În romanul al Vintilă Horia, Dochia și Honorius se căsătoresc și își perpetuează dragostea cu un copil – micuța Dochia. Copilul este un simbol al unirii a două popoare; romani și daci, din care se nasc românii.



## 5. Concluzie

Din punct de vedere istoric, miturile au avut o importanță esențială pentru oameni, deoarece în acest fel au încercat să explice și să-și păstreze istoria, cultura, tradițiile și obiceiurile. În evoluția ulterioară, miturile au servit drept inspirație pentru crearea diferitelor opere literare datorită răspândirii și atractivității lor largi. În această teză, am tratat patru mituri fundamentale românești după opinia criticului literar român George Călinescu: Mitul mioritic, Mitul jertfei pentru creației, Mitul erotic și Mitul etnogenezei. Aceste mituri oferă răspunsuri la întrebări despre originile și cultura românească. Analizând cronologic operele literare, în fundamentele cărora sunt amintite miturile amintite, ele arată modalitățile inovatoare în care scriitorii le-au adoptat: unii au urmat cu consecvență miturile, alții au avut abateri clare.

Primul mit pe care l-am analizat este cel mai cunoscut mit românesc al Mioriței. Cea mai cunoscută versiune a fost publicată de Vasile Alecsandri, iar această versiune a servit drept inspirație multor alți scriitori: M. Eminescu, M. Sadoveanu, D. Lungu și M. Nedelciu. În versiunea lui Vasile Alecsandri, lăcomia umană orbește doi păstori care decid să comită unul dintre cele mai mari păcate – crima. Accentul baladei este pe acceptarea calmă a soartei de către păstor și pe acordarea de instrucțiuni oilor personificate în cazul propriei sale morți.

Starea interioară a subiectului liric este elaborată de Mihai Eminescu în *Mai am un singur dor*. Geniul lui Eminescu în această viață pământească nu își poate îndeplini sarcina – atingerea perfecțiunii, de aceea el vede moartea ca singura soluție și, ca și ciobanul moldovean din *Miorița*, nu rezistă, și putem spune că chiar o așteaptă cu nerăbdare. Mihail Sadoveanu lucrează și la dezvoltarea psihologică a personajului în jurul protagonistei Vitoria Lipan. Romanul *Baltagul* conține mai multe motive mioritice: motivul uciderii unui cioban, motivul unui personaj feminin și motivul unui animal credincios. Uciderea ciobanului Sadoveanu o construiește identic cu evenimentul de la Miorița, în timp ce motivul personajului feminin este elaborat și scos în prim-plan. La Sadoveanu, crima este complotul, dar accentul principal este pus pe protagonista feminină. Spre deosebire de *Miorița*, în care o oaie personificată îi dezvaluie stăpânului intenția celor doi ciobani în speranța de a-l salva, în romanul *Baltagul* apare un câine loial care să răzbune uciderea lui Nechifor Lipan.

Urmărind evoluția cronologică a mitului *Mioriței*, Dan Lungu și Mircea Nedelciu abordează cu totul altfel mitul, alunecând în ironie. Amândoi își scriu lucrările despre regimul comunist,

care era amenințat cu prăbușirea, și îmbină astfel problemele sociale actuale cu elementele folclorice. Mircea Nedelciu scrie un text satiric și spre deosebire de Sadoveanu și Eminescu, personajul său principal este o oaie. În *Bătrânul, Ceaușescu și planul* de Dan Lungu, există un indiciu subtil de legătură cu Miorița: prezența elementelor cosmice (soare și lună) care vor să-l căsătorească pe bătrân cu o oaie, o oaie vorbitoare, dar poate cea mai evidentă legătură cu Miorița este un bătrân care a păstorit oi toată viața, plănuiește să plece într-o călătorie cu doi ciobani pentru a-și vinde oile și a cumpăra o clădire în oraș pentru a putea locui în ea împreună cu familia. Cititorul nu știe ce se poate întâmpla pe drum, dar cunoscătorii mitului Mioriței pot ghici finalul călătoriei sale.

Spre deosebire de *Miorița*, care este un mit original românesc, *Meșterul Manole* este cunoscut în multe țări din sud-estul Europei. Sensul acestui mit, care poate face o paralelă biblică cu Avraam și Isaac, este că pentru fiecare mare efort uman este necesar să se facă un sacrificiu. Meșterul Manole face sacrificiul suprem pentru că își sacrifică soția pentru artă și, în cele din urmă, își ia viața pentru că abia atunci, la un alt nivel cosmic, poate fi alături de soția lui. În drama lui Eftimiu, soția lui Manole este conștientă de sacrificiul pe care trebuie să-l facă pentru a finaliza construcția și își acceptă moartea ca un destin pe care trebuie să-l împlinească, în timp ce în drama de Lucian Blaga Mira nu își dă seama decât la un moment dat că moartea ei marchează succesul a construcției bisericii. Acesta nu este singurul element care se abate de la mitul originar – la Eftimiu, Neagoe Basarab nu cere zidarului să ridice cea mai frumoasă mănăstire pe care a văzut-o lumea vreodată, ci îi cere să fie modest pentru că piatra nu este o reflectare a fidelității. Cu toate acestea, Manole este obsedat de construcție și Eftimiu introduce în dramă jertfa societății colective: soția lui Manole este zidită într-o mănăstire, jertfa construcției o fac și zidarii care lucrează neobosit, iar oamenii aduc la curte totul ce este necesar pentru construirea mănăstirii. Cu Lucian Blaga, situația este inversă: domnitorul vrea să ridice cea mai frumoasă biserică din lume și așteaptă cu nerăbdare construirea ei, iar el justifică supunerea unui sacrificiu uman în fața lui Dumnezeu pentru că crede că este necesar. Octavian Goga își schimbă însă viziunea asupra victimei, care nu este reprezentată de moartea fizică, ci de moartea sentimentelor pentru că personajul principal renunță la iubire. Atlantida, bustul pe care sculptorul Galea îl face Anei, este modul artistului de a încerca să-și proceseze dragostea pentru ea. Goga nu a ales din întâmplare numele Atlantida – este un simbol al ceva pierdut. Atlantida nu este singurul element din mitologia greacă pe care Octavian Goga îl exploatează în piesa sa: sculptorul Andrei Galea, care vindecă dragostea neîmpărtășită prin

imaginea sculptată a femeii pe care o iubește, ne amintește de legenda lui Pigmalion și Galatea (și există și o paralelă între Galea și Galatea).

Un rol semnificativ în folclorul românesc îl joacă și mitul ființei mitologice Zburătorul, care vine noaptea la fete, iar întâlnirea cu el este fatală. Fetele pe care le vizitează Zburătorul suferă de o boală numită „lipitura”, care include simptome precum dureri de cap, insomnie, tremor și paloare. Aspectul fizic al Zburătorului variază, iar acest lucru ni l-au arătat scriitorii de care ne-am ocupat în capitolul precedent despre Zburătorul. La Rădulescu, sosirea lui Zburătorul este anunțată prin căderea unei stele, iar el este înfățișat inițial sub forma unui dragon, care ulterior se transformă într-un tânăr chipeș. O portretizare ambivalentă are și Hyperionul lui Eminescu, care apare inițial ca un tânăr cu părul auriu, iar apoi aspectul său devine demonic și terifiant. Spre deosebire de Rădulescu, unde se pune accentul pe fata Florica și pe starea ei fizică și psihologică cauzată de iubirea neîmpărtășită, Eminescu creează o compoziție circulară – inițial Cătălina tânjea după Hyperion, dar decide să trăiască pe acest pământ cu o ființă muritoare, și de aceea Hyperion, care tânjește după iubirea ei, este dispus să-și arunce nemurirea pentru a fi alături de ea, dar ea între timp și-a ales un alt logodnic, de origine mult mai simplă. Eminescu nu însă doar atinge mitul Zburătorului, ci soarta geniului. Geniul nemuritor al lui Eminescu nu poate cunoaște fericirea pământească.

În timp ce Rădulescu și Eminescu se ocupă clar de mitul *Zburătorului* în lucrările lor, Coșbuc și Arghezi dau în poeziile lor doar indicii subtile. Pentru ambii poeți, problema iubirii neîmpărtășite a dus la sarcină, care este reprezentată simbolic de o înțepătură pe fus. Mitul *Zburătorului* a servit drept inspirație pentru Coșbuc și Arghezi, care în cântecele lor au atins o temă mai profundă: fizicul feminin și normele sociale.

Ultimul mit românesc analizat este *Traian și Dochia*, care este sursa multor dezbateri despre dacă este într-adevăr un mit fundamental al etnogenezei românești, așa că am menționat și opinia lui Ion Taloș care crede că mitul Traian și Dochia este de fapt o combinație a miturilor despre Baba Dochia și împăratul roman Traian. Mitul în sine a fost popularizat de Gheorghe Asachi și reprezintă prima variantă a mitului literar despre Dochia, ale cărui elemente au fost preluate ulterior de alți scriitori. Cucerirea Daciei de către Traian a dat naștere națiunii române, totuși, protagonistă principală Dochia își sacrifică viața, arătându-și astfel loialitate față de poporul și țara ei. Și în timp ce în poemul Asachi Dochi reprezintă un personaj puternic și loial, există și alte variante care o

arată într-un mod cu totul diferit, de care ne am atins și noi. Astfel, în opera lui Eminescu, *Decebal*, este înfățișată ca o zână care reprezintă chipul antitetic al lui Decebal, iar în *Mărțișor* lui Mihail Sadoveanu, este o nefericită vrăjitoare tânjitoare de iubire care moare în singurătate. În romanul lui Vintilă Horie *Dochia* este soția comandantului roman Honorius, iar copilul lor *Dochița* este un simbol al contopirii popoarelor dac și roman, care are ca rezultat crearea poporului român.

Analizând patru mituri fundamentale românești, am văzut cum au fost adaptate de-a lungul anilor în funcție de spiritul vremurilor și de nevoile publicului. Am văzut cum elementele mitului au fost realizate într-un mod complet diferit de către anumiți scriitori. Ele reprezintă o sursă inepuizabilă de inspirație în literatura română.

## Bibliografie

Almaș, D. (1982) *Povestiri istorice: pentru copii și școlari șoimi al patriei și pionieri*.

București: Casa scînteii. Disponibil pe:

[https://www.academia.edu/36956285/Docslide\\_net\\_54444398\\_povestiri\\_istorice\\_de\\_dumitru\\_al\\_mas](https://www.academia.edu/36956285/Docslide_net_54444398_povestiri_istorice_de_dumitru_al_mas) (10 septembrie 2022)

Bărbieru, M. (2003) *Comentariul literar: Ghid de abordare volumul II*. București: Aramis Print srl.

Blaga, L. (1927) *Teatru: Meșterul Manole*. Disponibil pe:

<https://www.scribd.com/doc/125073597/Lucian-Blaga-Mesterul-Manole-pdf> (10 septembrie 2022)

Boghici, C.; Dinu, G.; Șindrilaru, F. (2006) *Poezia românească: Antologie de texte comentate și aprecieri critice*. Pitești: Paralela 45.

Cantemir, D. (2001) *Descrierea Moldovei*. București – Chișinău: Litera Internațional. Disponibil pe: [https://www.academia.edu/9715075/Cantemir\\_Dimitrie\\_Descrierea\\_Moldovei](https://www.academia.edu/9715075/Cantemir_Dimitrie_Descrierea_Moldovei) (10 septembrie 2022)

Călinescu, G. (1941) *Istoria literaturii române: dela origini până în prezent*. București: Fundația regală pentru literatură și artă. Disponibil pe: <https://archive.org/details/george-calinescu-istoria-literaturii-romane-de-la-origini-pana-in-prezent/mode/2up> (10 Septembrie 2022)

Chevalier, J., Gheerbrant, A. (1996) *A Dictionary of symbols* [traducere John Buchanan-Brown]. South Boston: The penguin. Disponibil pe:

<https://archive.org/details/dictionaryofsymb00chev/mode/2up?view=theater> (10 septembrie 2022)

Crainic, S. (2014) „Reprezentări ale Babei Dochia în literatură”. *Interferențe în educație*.

Disponibil pe: <http://www.asociatia-profesorilor.ro/reprezentari-ale-babei-dochia-in-literatura.html> (10 septembrie 2022)

Dicționare ale limbii române. Disponibil pe: <https://dexonline.ro/> (10 septembrie 2022)

Eftimiu, V. (1969) *Opere: Teatru – Legendele românești*, vol. I. Editura pentru Literatură.

Eliade, M. (1970) *De la Zalmoxis la Genghis-Han: Studii comparative despre religiile și folclorul Daciei și Europei Orientale* [traducere Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu]. Paris: Humanitas. Disponibil pe:

[https://monoskop.org/File:Eliade\\_Mircea\\_De\\_la\\_Zalmoxis\\_la\\_Genghi\\_Han\\_1995.pdf](https://monoskop.org/File:Eliade_Mircea_De_la_Zalmoxis_la_Genghi_Han_1995.pdf) (17 septembrie 2022).

Eliade, M. (1978) *Aspecte ale mitului: colecția eseuri*. București: Editura univers. Desponibil pe: [https://www.academia.edu/17945802/Mircea\\_Eliade\\_Aspecte\\_ale\\_mitului](https://www.academia.edu/17945802/Mircea_Eliade_Aspecte_ale_mitului) (10 septembrie 2022)

Eliade, M. (2004) *Comentarii la legenda Meșterului Manole*. București: Humanitas. Disponibil pe:

[https://www.academia.edu/5538821/143654730\\_Mircea\\_Eliade\\_Comentarii\\_La\\_Legenda\\_Mest\\_erului\\_Manole](https://www.academia.edu/5538821/143654730_Mircea_Eliade_Comentarii_La_Legenda_Mest_erului_Manole) (10 septembrie 2022)

Evseev, I. (1994) *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*. Timișoara: Editura Amarcord. Disponibil pe:

[https://www.academia.edu/6052429/Dictionar\\_de\\_simboluri\\_si\\_arhetipuri\\_culturale](https://www.academia.edu/6052429/Dictionar_de_simboluri_si_arhetipuri_culturale) (10 septembrie 2022)

Fochi, A. (1964) *Miorița: tipologie, circulație, geneză, texte*. Editura Academiei Republicii Populare române.

Goga, O. (1972) *Opere – Teatru*, vol. III. București: Minerva.

Hogstad, G. (2011) „Archetypal Interpretation of Sleeping Beauty: Awakening the Power of Love”. *Mythological Studies Journal* vol. 2. Pacifica Graduate Institute.

Merlo, R. (2010) „I volti di Dochia. Genesi e metamorfosi di un mito letterario nella letteratura romena del XIX secolo”. În *Concepte în mișcare: Studii despre stadiul actual al criticii și istoriei literare românești* (ed. Ichim O., Axinte Ș.). București: Editura Academiei române p. 347-378.

Disponibil pe:

[https://www.academia.edu/17523628/I\\_volti\\_di\\_Dochia\\_Genesi\\_e\\_metamorfosi\\_di\\_un\\_mito\\_letterario\\_nella\\_letteratura\\_romena\\_del\\_XIX\\_secolo](https://www.academia.edu/17523628/I_volti_di_Dochia_Genesi_e_metamorfosi_di_un_mito_letterario_nella_letteratura_romena_del_XIX_secolo) (10 septembrie 2022)

Olinescu M. (2004) *Mitologie românească: Cu desene și xilogravuri de autor*. București: Editura 100+1 GRAMAR.

Olujić, I. (2018) „Miorița u novijoj rumunjskoj pisanoj književnosti – Mircea Nedelciu, Dan Lungu“. În: *Poglavlja iz romanske filologije: u čast akademiku Augustu Kovačecu o njegovu 80. rođendanu* (ed. Ljubičić M., Šoštarić S., Lanović N., Musulin M., Radosavljević P.). Zagreb: FF press, p.91-103.

Sadoveanu M. *Baltagul*. Disponibil pe: [https://kupdf.net/download/mihail-sadoveanu-baltagul\\_58f85f02dc0d601f39da982a\\_pdf](https://kupdf.net/download/mihail-sadoveanu-baltagul_58f85f02dc0d601f39da982a_pdf) (10 septembrie 2022)

Someșan, L.-A. (2020) *Motivul zburătorului în literaturile greco-latină și română*. Teză de doctorat. Târgu Mureș: Universitatea de medicină, farmacie, științe și tehnologie „George Emil Palade”.

Taloș I. „Mitul etnogenezei românilor: universul traianic”. *România literară*. 33/2019.  
Disponibil pe: <https://romanaliterara.com/2019/08/mitul-etnogenezei-romanilor-universul-traianic/> (30 iulie 2022)

Vulcănescu R. (1987) *Mitologie română*. Editura Academiei Republicii Socialiste România.  
Disponibil pe:  
[https://www.academia.edu/78518748/Romulus\\_Vulc%C4%83nescu\\_Mitologie\\_rom%C3%A2n%C4%83\\_1987](https://www.academia.edu/78518748/Romulus_Vulc%C4%83nescu_Mitologie_rom%C3%A2n%C4%83_1987) (10 septembrie 2022)