

Poetica resemiotizării mitului jertfei pentru creație în dramaturgia românească a secolului al XX-lea: viziuni anamorfotice

Raluca-Denisa NICOARĂ

Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia, România
ralucanicoara2000@yahoo.com

Abstract: Assuming that the theatrical domain is essentially a symbolic and revelatory mirror of the phenomenal reality, this paper aims to examine several experimental movements and techniques that marked twentieth-century dramatic literature, with a central emphasis on the concept of the mythical imaginary. Thus, it becomes evident that, once regarded as the outcome of an aesthetic transfiguration of reality, dramatic literature acquires the capacity to articulate meanings profoundly interwoven with the mythical dimension of human existence. This paper sets out to construct a theoretical framework for understanding poetic drama, while also demonstrating the intrinsic correlation between reality and metaphor, wherein the poetic emerges as an experimental mode most notably within expressionist theatre. In parallel, the focus falls on the importance of dramatic inversion, interpreted as a source of fundamental sublimations of myth once translated into literature. Through this continuous re-semiotization of the cultural code, the mythical product undergoes a series of anamorphic transformations, enabling it to develop new layers of meaning. Finally, to exemplify these anamorphoses, the study will examine several dramatic adaptations of the myth of Master Manole, which exemplify both the concept of hereditary mito-poemism expressed in literature and the continuous re-semiotization of the local cultural tradition.

Keywords: *poetic drama, anamorphosis, mythical imaginary, metaphorization, re-semiotization.*

1. Teatrul – formă de metaforizare a realității

În studiul *Tradiția teatrală*, regizorul și actorul francez Jean Vilar oferă o succintă, dar concentrată definiție a teatrului, pe care îl consideră, în mod esențial, o prelungire a existenței fenomenale, trecută prin filtrul ficțiunii: „Teatrul, în însăși esența lui, e făcut din însăși esența noastră. [...] Teatrul este această oglindă. El reflectă, în capodoperele sale [...] viața noastră profundă” (Vilar 1968: 73-75). În acest sens, importanța acestui sector important al artei este reprezentat întocmai de capacitatea mecanismelor dramatice de a oferi o reprezentare a existenței înseși, o copie mai mult sau mai puțin revelatoare, în special dacă avem în vedere implicațiile conceptului de *catharsis*. În viziunea lui Emile Faguet din studiul *Drama antică. Drama modernă*, prin *catharsis*, „teatrul exploatează în noi tendința pe care o avem de a găsi plăcerea într-un fel sau altul, prin râs sau lacrimi, în nenorocirea altuia, fără ca noi înșine să

suferim” (Faguet 1971: 8). Prin urmare, ceea ce pare a se limita la o simplă imitare a unor situații din viața de zi cu zi ascunde, în subtext, semnificații profunde, motiv pentru care teatrul trebuie perceput, întotdeauna, în simetrie cu realitatea care ne înconjoară. Astfel, Jean Vilar este îndreptățit să afirme, în cadrul aceluiași studiu menționat anterior, faptul că teatrul, deși este receptat adeseori drept o „simplă iluzie a scenei”, se dovedește a fi mai mult de atât, și anume „realitatea visurilor noastre” (Vilar 1968: 79).

Valorificând acest paralelism absolut între teatru și realitate, Maria Vodă Căpușan notează în studiul *Pragmatica teatrului* faptul că, în ultimă instanță, fundamentul oricărei piese de teatru îl constituie ceea ce ar putea fi considerat drept o transfigurare estetică a realității: „Esteticul presupune un sens immanent sensibilului însuși, un mesaj oferit lumii.” (Vodă Căpușan 1987: 17). În alți termeni, odată manifestat asupra realității, esteticul de factură dramatică imprimă concretului noi semnificații, de ordinul imanentului, accentul căzând pe *esență*, pe mesajul ascuns, intrinsec. Teatralizate, structurile seculare ale realului ajung să oglindească un alt fel de lume, revelatoare, care, metaforic vorbind, îi permite individului, fie acesta spectator sau cititor, să depășească starea de pasivitate ontologică în care se află, devenind conștient de arhetipurile și miturile care alcătuiesc existența umană. Poate că în această idee regăsim, în fond, semnificația ultimă a oricărui univers dramatic, în sensul în care, dincolo de orice formă de alterare estetică a realului, fie că vorbim despre construcția imaginarului sau a personajelor, teatrul se află într-o legătură fundamentală, chiar organică am putea spune, cu structurile esențiale ale realității.

Adâncind incursiunea teoretică în universul dramaturgiei, un alt studiu relevant în dezvoltarea acestui demers îl reprezintă *Realism și metaforă în teatru* de Andrei Băleanu, în cadrul căruia, vorbind, la un moment dat, despre varietatea stilurilor interpretative din domeniul teatrului, regizorul român remarcă tendința recurentă a artei dramatice de a se debarasa de orice formă de naturalism, îndreptându-se către zona *metaforei*. Această opțiune estetică de învăluire a imaginariilor dramatice în structuri metaforice face ca teatrul să se definească, dintr-odată, drept un topos de reunire a „autenticității și a convenției într-un adevăr artistic de înaltă poezie” (Băleanu 1965: 227). Interesantă este pledoaria neștrămutată a lui Andrei Băleanu asupra conformației realiste a teatrului, în ciuda oricărui act de metaforizare existent la nivelul imaginarului. Unul dintre argumentele aduse este întocmai cel evocat în incipitul acestui capitol, și anume cel redat prin ideea că orice formă de manifestare artistică teatrală este chemată să dezvăluie, ca într-o oglindă, o dimensiune mai mult sau mai puțin profundă a realității: „Cred că realismul, orice mijloace ar folosi – concrete sau metaforice, raționale sau afective –, este chemat să clarifice mersul ideilor în lumea noastră și să așeze o piatră de temelie la construirea unui nou umanism.” (Băleanu 1965: 228). De remarcat opțiunea asocierii conceptului de *realism* atât cu ideea de *concret*, cât și cu ideea de *metaforă*, înțeleasă ca o formă de concretizare a implicațiilor imanentului. Bineînțeles, semnificația ultimă a acestei asocieri depășește granițele teoretice tradiționale, convenționale, care păstrau individul în zona realismului înțeles ca formă de redare concretă a realității, prin conturarea unor

situații veridice, prin modelarea unor personaje verosimile și prin expunerea obiectivă a subiectului abordat.

Percepând metafora mai ales în spiritul semnificațiilor blagiene, vom putea demonstra că, într-adevăr, aceasta poate propune o reprezentare ideală a unei realități de ordin mitic, întrucât orice mit este, de fapt, reflexia unei realități atemporale, mitul fiind nedespărțit, în mod esențial, de metaforă. În sprijinul acestei idei se situează studiul lui Mihai Coman, *Mitos și epos*, conform căruia realitatea și, în mod implicit, conceptul de realism nu se limitează numai la o pragmatică a obiectivității, a concretului. Pentru a consolida asocierea dintre realism și metaforă, vom cita următorul fragment din studiul lui Mihai Coman: „Realul arhaic este astfel un amestec de observație și proiecție simbolică, de acțiune practică și meta-acțiune rituală și magică” (Coman 1985: 103). Așadar, nu există nimic eronat în a poziționa realismul în simetrie cu ideea de metaforă, acest lucru fiind posibil numai în condițiile în care, după cum am putut demonstra în rândurile anterioare, realitatea nu se limitează numai la aparența sa obiectivă, concretă, existând și varianta mitică, tainică a acesteia, care nu poate fi redată – a se citi *revelată* – decât cu ajutorul metaforei.

În studiul *Formă și idee în teatrul modern*, John Gassner afirmă că cele mai însemnate forme de reprezentare teatrală a realității cu ajutorul metaforei au avut loc în expresionism, idee susținută pe convingerea că acest curent „decurgea dintr-o viziune asupra vieții și a artei care pretindea nimicirea configurației exterioare a realității” (Gassner 1972: 120). În acest sens, devine clar faptul că orice operă dramatică expresionistă miza, mai presus de toate, pe o reîntoarcere la dimensiunea mitului. În viziunea expresioniștilor, singurul tip de teatru capabil să redea tensiunile ontologice ale omului modern era nu teatrul epic, ci cel *poetic*: „Pentru expresioniști, reprezentarea scenică urma să devină o proiecție a dezintegrării omului modern și a societății secolului 20”. (Gassner 1972: 121). Motivația principală a acestei opțiuni are în vedere funcționalitatea strict socială a teatrului epic, care se limitează la simpla expunere a unor situații de viață și a unor tipologii predilecte societății timpului, în timp ce funcționalitatea teatrului poetic este una care depășește orice cadru exterior, obiectiv, cuprinzând esențele ascunse ale existenței și conferind, astfel, profunzime temelor abordate. De asemenea, în ceea ce privește zugrăvirea personajelor în expresionism, acestea figurează într-o plenară opoziție cu cele din teatrul epic, funcționând, la nivelul imaginarului dramatic, drept niște individualități simbolice – adevărate ipostaze ale antropologicului. Astfel, personajul dramatic expresionist suferă ceea ce John Gassner numește „un proces de deformare” (Gassner 1972: 131), care își găsește justificarea în intenția de revelare a unui adevăr ascuns despre lume și om prin intermediul mișcărilor sufletești ale personajului-simbol.

2. Implicațiile mitului la nivelul dramei poetice

După cum am afirmat anterior, odată cu expresionismul, teatrul începe să fie preocupat de dimensiunea mitică a existenței, motiv pentru care ia naștere teatrul poetic, una dintre ramurile fundamentale ale acestuia fiind întocmai *drama poetică*. În studiul *Motive și structuri dramatice*, Constantin Măciucă

definește drama poetică drept o formă de creație artistică teatrală, aflată sub auspiciile unui *mythos* reminiscent al tragediei antice, „esențialmente imaginativ și metaforizant, reflex al unei «cunoașteri» mitice” (Măciucă 1986: 9). Astfel, Constantin Măciucă punctează un element constitutiv esențial al dramei poetice, și anume mitul, care este asociat, din nou, în mod organic, cu conceptul de metaforă. Din acest motiv, relevanța centrală a mitului, în această situație, este ilustrată de eseistul teatrolog român prin afirmarea faptului că „drama poetica prelungește interesul pentru marile mituri sau pentru mitizarea unor experiențe umane și estetice fundamentale” (Măciucă 1986: 26). În plus, pe lângă mit, arhitectura dramei poetice prezintă și alte câteva elemente constitutive definitorii, printre care se regăsesc: conflictul de ordin metafizic, personajul-simbol, viziunea proteică asupra lumii, dimensiunea trans-istorică a cronotopului și secvențele de discurs liric. În ceea ce privește concretizarea acestui discurs liric, este de la sine înțeles faptul că dialogul dramatic nu mai apelează la mijloacele lingvistice ale registrului colocvial, precum se întâmpla în teatrul epic, ci își extrage seva din registrul poetic, fapt pentru care replicile personajelor se construiesc, în mod constant, prin elemente de versificație, metafore, repetiții, ritm, cadență, pauze sau elipse. Astfel, poeticul devine modalitate experimentală la nivelul procesului de instituire a imaginariilor mitice din drama expresionistă, deoarece, în cuvintele lui Simion Mioc din studiul *Anamorfoză și poetică*, „fichțiunea poetică nu se reduce doar la o redescoperire, ci implică și redescoperiri de noi raporturi, printr-o «compoziție», o «intrigă» și o «ordine» ce lipsesc din viața psihologică obișnuită.” (Mioc 1988: 184). Probabil întocmai această idee constituie punctul de identificare a poeticului cu ceea ce presupune, bunăoară, metafora revelatorie, și anume capacitatea de a inaugura trans-semnificații ale ordinii fenomenalității.

O altă particularitate a dramei poetice derivă din inserția de simboluri la nivelul imaginarului mitic. Accepțiunea simbolului, în acest context, este una de ordin vizionar, care face ca întregul imaginar dramatic să se poziționeze în prelungirea ritului, întrucât teatralizarea activității umane ajunge să dobândească, într-o astfel de situație, semnificații ritualice. În esență, se învederează raportul intrinsec dintre mit și rit. Orice activitate umană reprodușă la nivelul dramei poetice primește valențe simbolice, aflate în strânsă legătură cu dimensiunea mitică a existenței, caracterizată prin exemplaritate ontologică și prin nevoia reiterării ritualice a acesteia: „Narațiunea nu mai este o *mimesis praxeos*, imitare a unei acțiuni, ci un ritual al activității general umane, semnificația rezultând din contradicția dintre realitate, experiență, aspirație, visare.” (Mioc 1988: 52). Așadar, personajele dramei poetice sunt antrenate în diverse acțiuni și activități prin care se urmărește refacerea raportului cu lumea mitului, de vreme ce, într-un imaginar mitic, orice gest ajunge să fie receptat în termeni de exemplaritate și de reificare a unui model ontologic primordial. În acest aspect rezidă, de fapt, esențialitatea mitului la nivelul conturării imaginariilor dramatice din expresionism, cu precădere în cazul în care receptăm mitul în termenii filosofiei culturale blagiene. Astfel, ne putem aminti faptul că Blaga vorbea, la un moment dat, în cadrul lucrării *Despre mituri* din *Trilogia culturii*, despre *miturile trans-semnificative*, și

anume acele mituri care mizau pe o revelație de ordin metaforic a sensurilor existenței. În fapt, orice imaginar mitic are nevoie de acest tip de mituri pentru a putea ilustra, cu succes, semnificațiile arhaice ale unei lumi primordiale, ieșite din parametrii cronologicului. Prelucrând mituri în spirit *trans-*, creatorul inserează, la nivelul imaginarii dramatice, accente de exemplaritate ontologică: „Exemplaritatea iradiază din primordialitatea experienței sintetizate în mit [...], din caracterul ei arhetipal, iar universalitatea este conferită de acceptarea acesteia de colectivitate și transformarea într-un precept comportamental” (Mioc 1988: 61).

Pe lângă această dimensiune a exemplarității ontologice, ceea ce predomină într-o dramă poetică este, în mod absolut, dimensiunea meditativă, aspect subliniat și de Constantin Măciucă:

Drama poetică [...] încheie o meditație asupra unor trăiri și a unor procese fundamentale, care surprinde elementele funciare ale condiției umane, dar și anamorfozele acesteia pe stepenele evoluției omenirii; aliază istoricul și metaistoricul într-o metaforă ce dezvoltă simultan Timpul și temporalitatea, Omul și manifestările lui particulare social-istorice. (Măciucă 1986: 63).

Putem recepta acest crez în potențialitatea culturală a dramei poetice prin raportare la viziunea lui Lucian Blaga asupra *gândirii mitice*, dat fiind faptul că o astfel de gândire presupune, în sens liminar, o reflectare de ordin vizionar asupra existenței atât prin interpretarea sensurilor, cât și prin inculcarea unei anumite concepții filosofice care să facă dovada capacității mitului de a declanșa un proces profund de investigare ontică a individului transpus în pielea personajului-simbol: „A gândi mitic nu înseamnă a relua trama fabulatoare a unui mit, a adopta mentalitatea omului arhaic, ci a reface istoria unui mit, interpretându-i sensurile, inculcându-i semnificații rodnice de o concepție filosofică, critică” (Mioc 1988: 63).

Nu în ultimul rând, întrucât orice mit reprezintă, de fapt, povestea unei deveniri ontologice exemplare, drama poetică poate fi urmărită și din prisma elementelor prezentate în detaliu de către Justin Ceucă în studiul *Despre constituirea dramei*, cel mai important dintre toate dovedindu-se a fi, însă, toposul *voinței*. Definită drept „energie [...], desfășurare de forțe” (Ceucă 1995: 45) – bineînțeles, o energie arhaică, de natură mitică –, voința ilustrează acel mecanism esențial manifestării intrinsece a personajului: „Apariția ei, a unei noi forțe, produce criza, declicul, pune în mișcare energiile latente, structurează situația dramatică, conflictul, organizează sensurile” (Ceucă 1995: 5). Aflându-ne în acest context al imaginării mitice, este de la sine înțeles faptul că voința este acel element care conectează personajul la o dimensiune *meta-*, după cum putem deduce din cazul personajului dramatic aflat în ipostaza simbolică a creatorului, pentru care voința se poate manifesta atât ca forță creatoare, cât și ca forță distrugătoare. Dominat de o intuiție profundă și având o perspectivă simbolică asupra întregii existențe, personajul creator reifică acea existență atemporală, exemplară, a miturilor, prin intermediul impulsului intrinsec declanșat de voința creației. Personajul asupra căruia se manifestă voința, afirmă Justin Ceucă, „vede mai departe și mai adânc, înțelege ceea ce multora

scapă, aduce viziunea unei alte lumi, propune noi valori și o altă scară a acestora, vrea să instaureze ordinea unei alte lumi” (Ceucă 1995: 12). Acesta este întocmai scenariul ontologic generat prin practicarea ritualică a mitului, care aduce cu sine transfigurarea identitară a individului prin desprinderea de realitatea fenomenală și inițierea într-o lume primordială, unde orice gest primește valențe simbolice. De menționat că, aproape întotdeauna, această voință se va manifesta metafizic în măsura în care devenirea eroului implică, în mod ritualic, transcenderea realului, depășirea „ordinii existente atât pe verticală, spre spiritualitate, cât și în adâncuri, spre întunecimile umanului” (Ceucă 1995: 40). Este vorba, în fond, de acea dihotomie a voinței, menționată anterior, conform căreia impulsul se poate dezvolta într-o acțiune pozitivă, având semnificații creatoare, sau poate degenera într-o acțiune negativă, prezentând semnificații distrugătoare, care atrag după sine și *hybris-ul*.

De asemenea, valorificând același studiu al lui Justin Ceucă, putem afirma că implicațiile mitului la nivelul dramei poetice se resimt și în ceea ce privește conturarea cronotopului. Precum în mit, spațiul dramei poetice este „spiritualizat, simbolizat, semiotizat” (Ceucă 1995: 43), amintind de toposurile mitice descrise de Mircea Eliade în studiul *Sacral și profanul*, printre care spațiul mănăstirii - „imaginea sanctificată a Cosmosului” (Eliade 2005: 49). Trecute prin filtrul gândirii mitice despre care vorbea Blaga, întregul decor este repudiat de semnificațiile sale comune, inițiale, formând un întreg simbolic prin care se concretizează implicațiile acelei voințe metafizice. Întrucât nu se poate vorbi de imaginar mitic în absența metaforei, se subînțelege că toate elementele constitutive ale spațiului mitico-dramatic dobândesc noi semnificații – *trans-semnificații* – prin intermediul metaforizării revelatoare. În funcție de tipul voinței, spațiul poate cunoaște și el două interpretări, fiind ori *spațiu al construirii*, ori *spațiu al demolării*: „Adesea voința vrea să construiască altceva, o altă temelie a lumii, dar se demolează pe sine însăși” (Ceucă 1995: 44). Din nou, aceste aspecte au fost punctate de către Mircea Eliade în studiul *Sacral și profanul* prin raportare exclusivă la mit, atunci când se discuta despre posibilitatea spațiului mitic de a fi unul sacru, luminos, al înălțării, sau unul profan, întunecat, al decăderii spirituale: „[...] pentru omul religios, lipsa de omogenitate spațială se reflectă în experiența unei opoziții între spațiul sacru, singurul care este real, care există cu adevărat, și restul spațiului, adică întinderea informă care-l înconjoară” (Eliade 2005: p.19). De asemenea, temporalitatea dintr-o dramă poetică în care predomină un imaginar mitic este și ea dezbărată de semnificațiile comune, funcționând ca *illo tempore* și concretizându-se printr-o relație de interdependență absolută cu spațialitatea dramatică. Astfel, iau naștere acei cronotopi care, în perspectiva lui Justin Ceucă, reprezintă niște „componente ale spațiului [...], niște suporturi de care timpul se află ancorat” (Ceucă 1995: 45).

3. Dinamica mitului și inversiunea

În acest punct al lucrării, accentul cade asupra modului în care mitul și artele – cu precădere *arta dramatică, teatrală*– au relaționat de-a lungul timpului. Întrucât întreaga existență obiectivă este guvernată de această demonie

a transformării perpetue, timpul profan caracterizându-se în special prin dimensiunea sa dinamic-trecătoare, este de la sine înțeles că orice mit suferă, odată cu trecerea timpului, diverse transformări în funcție de anumite aspecte culturale, cum ar fi epoca, geografia sau mentalitatea unui popor într-un anumit moment al istoriei. Cu alte cuvinte, vorbim despre ceea ce Romulus Vulcănescu ar considera un „mitopeism ereditar” (Vulcănescu 1978: 41), dinamic, sintagmă ce trimite, fără urmă de ezitare, la fondul mitic de posibilități creatoare al unui popor anume. Tratând situația metaforic, cultura unui popor este poziționată de-a lungul timpului sub zodia aceluiași geniu mitic creator, însă prin *nuanțare*, în funcție de un anumit moment din curgerea istorică a timpului.

Orice cultură – și în special cea *arhaică* – ascunde un număr aproape indefinit de creații cu caracter mitic, aflate în deplină corelație unele cu celelalte, mai ales din perspectiva interdependenței tematice și stilistice, după cum afirmă Romulus Vulcănescu.

Între miturile unei comunități etnice sau naționale există o unitate organică de ordin spiritual care acoperă toate necesitățile gândirii mitice în plin exercițiu al activităților culturale. Bineînțeles, sistematizarea miturilor se încheagă în spiritul concepției etnice sau naționale despre viață și lume. (Vulcănescu 1978: 41).

Altfel spus, ceea ce ar defini acest dinamism al creațiilor mitice, de-a lungul evoluției istorice, este, în mod absolut, acea reîntregire a *unei unități organice spirituale*, care caracterizează gândirea mitică a unui popor.

Dispersate și cosmetizate în funcție de treptele istoriei, miturile se reunesc întocmai sub forța catalizatoare a culturii arhaice, organice, cea născută din categoriile abisale ale unui popor. Această idee poate justifica eterna valabilitate culturală a unui mit, transpus în diferite momente ale istoriei și transfigurat în funcție de mentalitatea timpului și de spațiul geografic în care subzistă. De reținut, în această privință, este faptul că această permanentă mișcare de transgresare culturală la care este supus mitul nu afectează în niciun fel valoarea intrinsecă a acestuia. Cu alte cuvinte, nu avem de-a face cu ceea ce am considera, în mod obișnuit, o *demitizare*, ci, după cum discută mai pe larg Romulus Vulcănescu în studiul său, toată această dinamică cultural-istorică a mitului pune în funcțiune o puternică *remitizare*: „[...] mitul transgresează dintr-un domeniu de activitate într-altul (din mitologie în religie, din literatură în arte), din lumea sacrului într-a profanului.” (Vulcănescu 1978: 41).

Despre această permutare a mitului în dimensiunea artelor vorbește și Marcel Olinescu în studiul intitulat *Mitologie românească*, ceea ce interesează fiind modul în care gravorul român reușește să asimileze originalitatea artei românești, indiferent de moment istoric, cu funcționalitatea mitului. În spiritul unui crez cultural în puterea mitului dincolo de transformările lui de-a lungul istoriei, Marcel Olinescu mărturisește:

Arta e mai mult o atitudine și nu o măiestrie; o spiritualitate și nu o îndemănare. A fi artist român nu înseamnă a picta hore și țărăncuțe și nici a scrie doine sau poezii cu Feți Frumoși și Ilene Cosânzene. Nu. Sau prea puțin. Cât înseamnă a

spiritualiza creațiunea artistică prin concepția dualistică a vieții, a moralei și a creațiunii divine. (Olinescu 2001: 16).

Or, după cum am putut ilustra în subcapitolele anterioare, ceea ce definește mitul este întocmai dimensiunea sa maniheistă, acea deschidere permanentă înspre bine sau rău, în egală măsură cu dimensiunea sa sacră, această din urmă revitalizată permanent sub imperiul practicării ritului.

Pentru a ilustra cel mai bine această dinamică simbolic-culturală a mitului de-a lungul timpului, ne vom centra atenția, în acest punct al lucrării, asupra unui concept foarte important, sistematizat de către Mihai Coman în volumul *Studii de mitologie*, și anume conceptul de *inversiune*. Asociat în mod absolut cu ideea de transformare, de metamorfoză culturală, conceptul de inversiune privește în special acea categorie a textelor literare cu caracter mitic, care s-ar afla într-o continuă schimbare, de la epocă la epocă. Mihai Coman justifică inversiunea prin afirmarea ideii conform căreia această perpetuă preschimbare a fundalului socio-cultural influențează la un nivel înalt atât conținutul unui text mitic, cât și structura acestuia, producând *inversiuni* – a se citi cu sensul de *schimbări, răsturnări* – mai mult sau mai puțin recognoscibile, „[...] textul se schimbă mereu; fapt care îi afectează atât structura de ansamblu, cât și trăsăturile specifice fiecărui nivel în parte” (Coman 2009: 267).

De reținut este faptul că survenirea acestei *inversiuni* la nivelul unui text cu caracter mitic afectează în special categoria personajelor, mișcare ce generează o profundă subminare a vechiului criteriu maniheist și a tuturor implicațiilor simbolice ale acestuia. Ceea ce intenționăm să accentuăm aici, parafrazând ideile lui Mihai Coman, este că schimbarea contextului socio-cultural aduce textelor cu caracter mitic mutații definitorii la nivelul modalităților de selecție, conturare și reprezentare simbolică a personajelor, care își pot schimba, motivat sau nu, rolurile, acestea înțelese, în mod negreșit, în accepțiune maniheistă. Cu alte cuvinte, această mutație la nivelul dimensiunii actanțiale reprezintă una dintre cele mai importante inversiuni pe care le poate genera trecerea timpului, după cum afirmă însuși Mihai Coman:

[...] aici se produc toate acele modificări spectaculoase care fac ca un personaj pozitiv să devină contrariul său, ca o victimă să devină prigonitor, ca frații să se transforme în dușmani sau ca atributele tipice unui personaj să fie propulsate în sfera celuilalt. (Coman 2009: 267).

După cum am precizat în paragrafele anterioare, conceptul de *inversiune* trebuie privit în corelație deplină cu ideea de *transformare*, care poate fi mai mult sau mai puțin recognoscibilă. În cazul în care transformarea este resimțită puternic, avem de-a face cu o inversiune evidentă, neîndoielnică, pe care o putem identifica mai ales la nivelul rolurilor actanților, la nivelul funcțiilor narrative, al adăugirilor de elemente epice și așa mai departe. În sens opus, transformările mai puțin evidente ale unui mit, și anume acele inversiuni subtile, ascunse fac ca textul să prezinte mutații fundamentale la nivelul codului și al funcțiilor culturale. De asemenea, în această situație a existenței unei inversiuni subtile la nivelul mitului, textul nu doar că se îndepărtează de

identitatea sa originară, de semnificațiile sale primordiale, ci chiar inaugurează ceea ce Mihai Coman numește succint „o altă «proiecție de sens»” (Coman 2009: 268). Ca atare, vechile înțelesuri ale mitului sunt subminate prin nașterea latentă a unor noi semnificații simbolice, adeseori simptomatice pentru noul fundal cultural în cadrul căreia subzistă mitul în cauză. Altfel spus, inversiunea subtilă continuă să valorifice același semnificat, însă prin cultivarea unor alți semnificanți culturali, dispași de la epocă la epocă. Indiferent de gradul de recunosibilitate al inversiunii, un lucru este cert, și anume acela că „[...] un text narativ ființează nu atât ca unitate constituită, cât și ca traseu al unor transformări prin care el își făurește vremelnice înfățișări” (Coman 2009: 269). În continuare, ne vom centra atenția asupra modului în care inversiunea se concretizează în dimensiunea textelor dramatice, urmărind ca mit-suport, printr-un demers expozitiv laconic, *mitul jertfei pentru creație*.

4. Mitul jertfei pentru creație și anamorfozele inversiunii dramatice

Pentru a ilustra modalitățile de concretizare a inversiunii mitului la nivelul unor texte dramatice cu caracter mitic, ne vom apleca asupra unuia dintre cele patru mari mituri fundamentale ale spiritualității autohtone, și anume *mitul jertfei pentru creație*, redat prin scenariul simbolic-narativ al construirii mănăstirii din legenda Meșterului Manole. Perpetuarea culturală a mitului are în vedere, aproape în permanență, valorificarea identității arhetipale a gestului creator și a construcției arhitectonice, laolaltă cu predispoziția mitului însuși de a se supune unor continue *sublimări culturale*. Aceste sublimări pot fi percepute drept niște transformări, niște metamorfoze intrinseci, pe care mitul le suferă de-a lungul timpului prin trecerea sa în dimensiunea artelor. În fond, fiecare sublimare urmărește generarea unui nou sens sau chiar a unei *trans-semnificații*, în special dacă ne centrăm atenția asupra unor texte dramatice precum cele ale lui Lucian Blaga. Cert este că fiecare sublimare conferă mitului noi valențe culturale, deși, într-o mare proporție, acesta rămâne fidel conformației sale originale, primordiale. Avem de-a face, mai exact, cu un proces de *anamorfoză*, în sensul în care, odată prelucrat în varii direcții culturale, mitul ajunge să comunice semnificații necunoscute, pe care varianta nealterată a acestuia nu le-a cunoscut până în acel moment al trecerii în dimensiunea literaturii. În lucrarea *Critică și adevăr*, Roland Barthes definește anamorfoza drept un proces prin intermediul căruia „criticul dedublează sensurile, făcând ca, deasupra primului limbaj al operei să plutească un al doilea limbaj, adică o coerență de semne” (Mioc 1988: 6). Aceste aspecte sunt valabile chiar și atunci când vorbim despre imaginariile mitice din textele dramatice. După cum vom putea observa, un mit precum cel al jertfei pentru creație, prelucrat diferit de numeroși scriitori români, ajunge să dobândească, de fiecare dată, noi semnificații. În acest sens, acea *coerență de semne* devine un indice ireproșabil pentru intenționalitatea fiecărui scriitor în parte, precum și o reflexie a unei viziuni distincte și, totodată, autentice despre lume și om.

Nedorind schițarea unui demers exhaustiv, vom urmări câteva anamorfoze ale inversiunii dramatice în raport cu mitul jertfei pentru creație, așa

cum se poate învedera din operele următorilor scriitori români: Nicolae Iorga, Adrian Maniu, Lucian Blaga, Valeriu Anania și Dan Tărchilă. Totuși, înainte de a realiza acest demers, considerăm că este imperios necesar să accentuăm acea fertilitate culturală esențială, acea predispoziție continuă a mitului jertfei pentru creație de a deveni sursă primară de inspirație pentru numeroase opere de artă, în special pentru cele din sectorul literaturii dramatice. Figura simbolică a Meșterului Manole nu rămâne o figură statică, blocată în arhaicitate, ea transfigurându-se, în mod perpetuu, de-a lungul timpului, în aceeași măsură în care servește ca *memento atemporal* al posibilității omului modern de a lua parte oricând la ceea ce Gabriel Petric numește în lucrarea *Viziune și spirit tragic în literatura română a secolului XX*, „o anamneză onto-spirituală” (Petric 2014: 141), justificare a faptului că „[...] raportarea ființei la mit, la nucleul ei energetic abisal, se produce mediat. [...] omul i-mediat fiind o iluzie, deoarece nu se află în poziție autonomă, independentă, ci în stare relativă, purtătoare de zestre somato-psihică.” (Petric 2014: 141).

Esențialitatea mitului-suport derivă, așadar, din capacitatea proprie de a reitera, în mod simbolic, dimensiunea exemplară, primordială și imanentă a existenței, individul putând intui în figura Meșterului Manole *arhetipul creatorului*, materializare simbolică a ideii de voință creatoare și de sacrificiu. De fiecare dată când este reluat, inversiunea face ca mitul să transfigureze ipostaza creatorului, atașându-i, în mod inconștient, noi semnificații desprinse din viziunea despre lume și om a scriitorului. Cu siguranță, factorul fundamental care face ca mitul să nu cunoască epuizare este întocmai acel *optimism* văzut de către Adela Becleanu Iancu drept *patos al construcției* în studiul *Spiritualitatea românească. Permanentă, devenire*. Altfel spus, catalizatorul cultural care asigură trăinicia și productivitatea mitului-suport ar fi chiar fascinația asupra acestui motiv al gestului creator, această nostalgie a unui principiu ontic activ, care să îi confere individului sentimentul asumării, al angajării într-o misiune fundamentală:

Există în întreaga noastră spiritualitate un optimism lipsit de exaltare, dar cu atât mai adânc, o sete de viitor, spre care a aspirat și pe care și-a trecut-o fiecare generație, creând astfel mediul prielnic afirmării eforturilor creatoare, elanului acțiunii transformatoare. (Becleanu Iancu 1980: 192).

În ultimă instanță, această vocație a gestului creator ca mijloc de afirmare ontologică a ființei umane este reperată la nivelul mitului autohton al jertfei pentru creație prin misiunea de edificare a unei mănăstiri: „Edificarea, operația care validează vocația demiurgică a omului, se produce prin gestul constructorului Manole. (...) Trecând dincolo de ființa sa, el a făcut să dureze opera, înscriindu-se astfel în ordinea valorilor perene.” (Becleanu Iancu 1980: 192).

Un prim caz de anamorfoză a mitului jertfei pentru creație odată cu trecerea acestuia în dimensiunea literaturii dramatice îl reprezintă piesa într-un singur act *Zidirea Mănăstirii din Argeș* de Nicolae Iorga, apărută în anul 1922. Această primă variațiune dramatică a mitului, supusă demersului nostru, implică o suprapunere a elementului simbolic cu cel istoric, întregul dialog dramatic fiind cufundat în amănunte de ordin istoric, așa cum reiese din

schimbul de replici existent între Neagoe Basarab și soția acestuia, Despina. Elementul simbolic se află într-o strânsă legătură cu ceea ce mentalitatea populară consideră a fi *un blestem* aruncat asupra mănăstirii, motiv pentru care zidurile se surpă în mod permanent. Pe de altă parte, suprapunerea acestuia cu elementul istoric reiese din atribuirea acestui blestem domnitorilor care au condus țara înaintea lui Neagoe Basarab. Astfel, necesitatea jertfei nu pare a fi dictată de niște circumstanțe prin excelență imanente, atemporale, totul desfășurându-se în spiritul unei premoniții care are în centru imperativul răzbunării unor evenimente istorice. De asemenea, inversiunea mitului face ca însuși actul jertfirii unei ființe umane să nu fie considerat modalitatea ultimă de salvare a edificiului, domnitorul văzând în averea materială a casei domnești (bijuterii, aur, pietre prețioase) un mijloc de ispășire a blestemului.

Un al doilea caz de anamorfoză dramatică a mitului jertfei pentru creație este ilustrat prin intermediul piesei în trei acte *Meșterul* de Adrian Maniu. Prin comparație cu piesa lui Nicolae Iorga, mitul prelucrat de Adrian Maniu prevede un imaginar simbolic, încărcat de nuanțe lirico-filosofice, în care tragicul joacă un rol fundamental. Necesitatea absolută a sacrificiului îi este insuflată meșterului Manole cu ajutorul aceluși impuls venit din partea unei voințe creatoare latente, inconștiente. Originalitatea piesei lui Adrian Maniu rezidă însă din modul în care meșterul duce un conflict permanent cu personajele-simbol ce încearcă să oprească actul zidirii, printre acestea regăsindu-se Cumințenia pământului, Făpturile și Faunul de bronz.

Un al treilea caz de anamorfoză dramatică poate fi observat în modalitățile în care Lucian Blaga alege să prelucreze mitul jertfei pentru creație în piesa *Meșterul Manole* din anul 1927. Succint, individualitatea anamorfozei blagiene reiese din opțiunea dramaturgului filosof de a contura întregul imaginar mitic sub imperiul metaforei revelatorii, care face ca mitul să comunice, în mod esențial, *trans-semnificații*. Gândind mitic, Blaga inaugurează un univers arhetipal, al unei arhaicități stihiale, în care tragicul este amplificat atât prin vocația gestului creator, cât și prin intuirea necesității sacrificiului. Ca figură simbolică pentru construcția arhetipală a meșterului Manole, *daimonul creației* va juca un rol fundamental în acest proces al desăvârșirii creatorului *in aeternitas* în conflictul său ontic cu forțele obscure ce tulbură ordinea fenomenalității prin surparea zidurilor mănăstirii. Constantin Măciucă este cel care punctează particularitatea dramei blagiene, afirmând că „tocmai zbuțumul creației, desfășurată sub zodia tragicului, alcătuiește substanța remitizării inițiată de Blaga prin eroul tutelar, meșterul Manole” (Măciucă 1986: 72-73). Nu în ultimul rând, creația cu caracter mitic se particularizează nu numai prin conturarea lui Manole prin raportare la semnificațiile daimonului creației, ci și prin crearea unor personaje autentice, cum ar fi Găman, „întrupare și expresie a credinței ancestrale, întunecate, a htonicului” (Cubleșan 2005: 153), starețul Bogumil, expresie a „confuziei înțelegerii populare a raportului dintre Dumnezeu și Diavol” (Cubleșan 2005: 76), și Mira, ipostază simbolică a „femeii-copil, candoarea însăși, [...] desăvârșită unde demonicul nu are acces” (Cubleșan 2005: 252).

La fel de relevant pentru lucrarea de față, cazul de anamorfoză a mitului jertfei pentru creație propus prin poemul dramatic al lui Valeriu Anania, din anul 1968, *Meșterul Manole*, este centrat, în continuare, asupra modalităților de concretizare arhetipală a creatorului prins între două opțiuni de înțelegere a sacrificiului. Astfel, textul lui Valeriu Anania aduce în atenție, în primul rând, oscilațiile creatorului între propria voință, care permite organizarea destinului conform propriilor decizii, și destinul implacabil, care își manifestă autoritatea mitică prin impunerea propriilor legi. Tragismul acestei oscilații ontice face ca întregul text să fie receptat drept „(...) dramă a creatorului obligat să se sustragă contingentului corupător, refugiindu-se în universul artei care oferă șansa unui catharsis regenerativ” (Măciucă 1986: 78), în viziunea lui Constantin Măciucă. De asemenea, de o relevanță semnificativă la nivelul imaginarului mitic se va dovedi a fi și *erosul*, receptat însă ca forță de reducere ontologică, spirituală, care împiedică desăvârșirea creatorului prin gestul edificării. Această ultimă idee este corelată, în mod absolut, cu portretizarea celor două personaje feminine ale piesei, Simina și Iovanca, figuri ce suplinesc rolul Anei sau pe cel al Mirei, reprezentând, într-o cheie de interpretare simbolică, niște materializări ale „demonicului ostil daimonismului creației” (Măciucă 1986: 79).

În final, ultimul caz de anamorfoză dramatică a mitului jertfei pentru creație poate fi reperat în piesa *Zidarul* de Dan Tărchilă, apărută în anul 1981, care se prezintă, după cum poate fi observat din subtitlu, drept o suită de „unsprezece variațiuni dramatice pe tema legendei Meșterului Manole”. Originalitatea imaginarului mitic propus de Dan Tărchilă este centrată asupra receptării actului jertfirii în corelație nu cu o ființă umană, ci cu ideea de *vis*. Astfel, confruntarea dintre cei zece zidari devine, așa cum consideră și Gheorghe Bulgăr în prefața culegerii antologice alcătuite de însuși Dan Tărchilă, o „dezbateră de idei și de idealuri ale creației” (Tărchilă 1996: 8). În acest sens, printr-o conformație dialogică de influență socratică, cei zece meșteri, cu toții variațiuni simbolice ale meșterului Manole, arhetip autohton al creatorului, aduc în atenție ideea conform căreia construirea mănăstirii jertfește, mai presus de toate, *visul creatorului*, energia aceea abisală, impulsul daimonic ce declanșează aspirația spre înfăptuirea gestului cosmogonic.

BIBLIOGRAFIE

- Băleanu 1965: Andrei Băleanu, *Realism și metaforă în teatru*, București, Editura Meridiane.
 Becleanu Iancu 1980: Adela Becleanu Iancu, *Spiritualitatea românească. Permanență, devenire*, București, Editura Politică.
 Ceucă 1995: Justin Ceucă, *Despre constituirea dramei*, Cluj-Napoca, Editura Clusium.
 Coman 1985: Mihai Coman, *Mitos și epos*, București, Editura Cartea Românească.
 Cubleşan 2005: Constantin Cubleşan, *Dicționarul personajelor din teatrul lui Lucian Blaga*, Cluj-Napoca, Editura Dacia.
 Eliade 2005: Mircea Eliade, *Sacru și profanul*, București, Editura Humanitas.
 Faguet 1971: Emile Faguet, *Drama antică. Drama modernă*, București, Editura Enciclopedică Română.
 Gassner 1972: John Gassner, *Formă și idee în teatrul modern*, București, Editura Meridiane.

- Măciucă 1986: Constantin Măciucă, *Motive și structuri dramatice*, București, Editura Eminescu.
- Mioc 1988: Simion Mioc, *Anamorfoză și poetică*, Timișoara, Editura Facla.
- Olinescu 2001: Marcel Olinescu, *Mitologie românească*, București, Editura Saeculum I.O.
- Petric 2014: Gabriel Petric, *Viziune și spirit tragic în literatura română a secolului XX*, Cluj-Napoca, Editura Limes.
- Tărchilă 1996: Dan Tărchilă, *Meșterul Manole în dramaturgie*, I, București, Editura Doris.
- Vilar 1968: Jean Vilar, *Tradiția teatrală*, București, Editura Meridiane.
- Vodă Căpușan 1987: Maria Vodă Căpușan, *Pragmatica teatrului*, București, Editura Eminescu.
- Vulcănescu 1978: Romulus Vulcănescu, *Mitologie română. Cosmogonia. Originea omenirii. Lumea spiritelor*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România.