

CARMEN DĂRĂBUȘ
Universitatea de Nord, Baia Mare

Spațiul arhaic și condiția iraționalului

L'espace archaïque et la condition de l'irrationnel

Mots clés : rationnel/irrationnel/transrationnel, produit artistique, réactualisation des archétypes, fonction magique/fonction pratique/fonction poétique

Résumé :

Ce papier se propose une variante d'interprétation du mythe de la création dans l'espace expressionniste roumain (la pièce de théâtre *Le Maître Manole*, écrite par Lucian Blaga). Le désir de concurer la divinité ou de l'imiter par la création est une nostalgie ancienne de l'être humain. A l'échelle réduite, le créateur et la création communiquent. Dans l'espace archaïque, en choisissant le chemin rationnel, le Maître va échouer ; en choisissant l'irrationnel du chaos primordial, il réussit à finir son chef-d'œuvre. Si l'on brûle les étapes, si l'on ignore les connexions des avatars historiques à l'archétype, on ne peut pas créer. On a besoin d'irrationnel et de rationnel, dans la même mesure, mais pas toujours à la fois.

Dorința de proiectare a existenței în funcție de legături doar intuite între timpul mitologic și cel istoric, redimensionarea realității prin transcenderea ei, rezistența și dezvoltarea sensurilor ascunse, permanenta reactualizare a arhetipurilor prin teme literare proteice în funcție de spațiul cultural – fac din lumea mitologiei o constantă a personalității umane. Realitatea și mitul sunt lumi complementare, nu antagonice: „Un mit este o povestire cu zei care vrea să explice de ce viața este așa cum este. În întreaga lume, în decursul mileniilor s-a dezvoltat o întreagă floră sălbatică de povestiri mitologice căutând să dea explicații mitice problemelor filosofice.”¹ Clio Mănescu² vorbește despre cinci niveluri de manifestare a unui mit originar: nivelul sacru, nivelul social, nivelul etic, nivelul gnoseologic și cel poetic. În directă legătură cu manifestările religiosului, nivelul sacru este realitatea însăși în civilizațiile primordiale. Realitatea socială este inerentă, doar că ea este prezentă mai mult sau mai puțin în transpunerea livrescă a miturilor, asigurând funcția practică, spre deosebire de cea magică, asigurată de nivelul sacru și de cel poetic. Totul generează o cunoaștere de ordin ezoteric, care facilitează asumarea sacralului. Ca funcționalitate a nivelului poetic, mitul este, de-a lungul vremii, matricea din care se naște literatura.

Piesa lui Blaga *Meșterul Manole* își are rădăcinile în funcția sacral-poetică, în registru tragic, a mitului creației, devenit adevărată dictatură imposibil de controlat sau de oprit de către artist. Creatorul și creația se intercondiționează, ca apoi, urmând traiectorii diferite, să se distanțeze; ideea de creație este evocată prin personaje și gesturi având ca misiune ordonarea haosului. Frământările actului creației sunt urmărite gradual, cu apropieri și personalizări în raport cu mitul-matrice.

¹ Jostein Gaardner, *Lumea Sofiei*, Editura Univers, București, 2006, p. 26.

² Clio Mănescu, *Mitul antic elen și dramaturgia contemporană*, Editura Univers, București, 1977.

Componenta creativă este definitorie pentru personalitatea umană, iar produsele creativității umane sunt, în fond, proiecții ale eului cultural, în funcție de aria de activitate în care se petrece, dar și în care s-a format creatorul. În valorificarea literară a lui Blaga (alături de O. Goga, Adrian Maniu, Marin Sorescu), mitul creației capătă o componentă gravă – aceea a sacrificiului. Prezent în toată aria balcanică, mitul jertfei creatoare capătă specificitate în funcție de miturile, credințele cu care a intrat în contact pe un anumit teritoriu. În spațiul românesc, el a întâlnit miturile sacrificiale geto-dace ale zeului Zamolxe, care nu aveau ca scop stârnirea spaimii, ci purificarea în vederea întâlnirii cu lumea de dincolo; de altfel, una din piesele lui Blaga se numește *Zamolxe, mister păgân*. Transpus în literatură de către Lucian Blaga, mitul devine materializarea unei părți a concepției sale filosofice din *Trilogia cunoașterii (Cunoașterea luciferică)*, *Trilogia culturii (geneza metaforei și sensul culturii)*, *Trilogia valorii (știință și creație)*. Simpla fixare în scris a mitului nu-l transformă în literatură, ci este necesară revelarea stratului de profunzime a sensului, îmbogățirea sa cu noi sensuri prin intermediul spațiului cultural de apartenență al operei literare: „Între faptul mitologic și faptul literar nu există granițe și puncte de trecere precise: relația e mult mai complexă și ea nu poate fi rezolvată prin simpla comutare de la oralitate la scris.”³ Blaga revelează sensuri inedite, aducându-le aproape de înțelegerea angoaselor omului contemporan. Utilizând arsenalul expresionist, el „a izbutit să realizeze un proces de transsubstanțializare mitică de aceeași complexitate. Credințele ancestrale, plâsmuirile mitice, practicile magice populare, eresurile și ritualurile sunt valorificate prin conturarea elementelor general-umane, apte să sugereze omul și destinul lui în lume.”⁴ Conturat în ipostază rațională, a omului care folosește știința inițial, Manole este obligat să utilizeze, în final, iraționalul, pentru succesul creației.

Publicată în 1927, piesa lui Blaga, inspirată din balada populară *Monastirea Argeșului*, deplasează interesul dinspre obiectul creației spre creator și problemele sale. Eludând mare parte din începutul baladei, opera începe cu problematica surpării zidurilor. În camera de lucru, Manole reface elemente ale schiței, disperat, confuz. Alături de el se află două personaje complementare, laturi ascunse ale lui însuși: călugărul Bogumil, care-i propune jertfirea unei ființe umane la temelia mănăstirii pentru ca zidurile să nu se mai surpe, și Găman, încarnarea teluricului stihial în manieră expresionistă. Mira, soția meșterului, are corecta imagine a ceea ce înseamnă fiecare: „Manole e chin. Călugărul e stafie întunecată. Tu [Găman] cutremur.”⁵ Misticismul luciferic al lui Bogumil se opune spiritului științific inițial al meșterului, care încearcă să termine opera urmând calea rațiunii. Ieșirea din matricea mitului este văzută de către Bogumil ca o agresare a ordinii universale: „Numai în iad se socotește.”⁶ Raționalul particularizează, astfel că drumul ales de Manole este unul corect, însă el dorește conexiunea cu universalul, care nu poate ignora și factorul irațional, pentru că „logica eșuează întrucât, dacă ne bazăm pe ea,

³ Mihai Coman, *Izvoare mitice*, Editura Cartea Românească, București, 1980, p. 67.

⁴ Ion Bălu, *Lucian Blaga*, Editura Albatros, București, 1989, p. 105.

⁵ Lucian Blaga, *Teatru*, vol. I, Editura Minerva, București, 1984, p. 337.

⁶ *Ibidem*, p. 320.

nicio afirmație generală nu ar putea decurge, în mod valid, din fapte: procedeul inducției, care permite trecerea de la un ansamblu de enunțuri particulare la un enunț general, nu permite și probarea acestui enunț, adică excluderea posibilității ca un fapt apărut într-o bună zi să îl «falsifice».⁷

Apariția feminină coincide cu prezentarea conflictului; frământările interioare sunt trăite empatic de către ea. De altfel, Manole trăiește empatic cu cei care-l înconjoară; tulburările interioare ale lui Găman, viziunile onirice converg tot mai mult cu realitatea. Logica știută nu-și dovedește funcționalitatea; gradat, mistica învinge rațiunea: „Frică, Mira. Frică de drumul pe care mă găsesc. Că nu știu unde sunt și unde duce. Și nu știu dacă suie, sau coboară. Și nu știu dacă m-apropiu sau mă depărtez.”⁸ Apropierea de scopul propus coincide cu acceptarea, interioară întâi, rând pe rând, a jertfei umane. Pasiunea pentru creație (finalizarea unei mănăstiri cu arhitectură unică) și cea pentru viața de dincolo de creație. Cum creația este expresia eului, lupta se dă, în fond, între dragostea de sine și dragostea de celălalt (în acest caz, soția sa). Biserica și soția sunt cele două opțiuni ale sale, dar de fapt substituie biserica propriilor sale ambiții. Din nefericire, creația și dragostea nu se suprapun, antagonismul lor provoacă starea de criză pentru că ele sunt la fel de puternice: „Manole: Un om sau biserica? Ce e mai mult? Omul e ceea ce suntem, bun sau netrebnic, fiecare – lăcașul e ceea ce unuia singur îi e dat să înfăptuiască pătruns de cea mai înaltă taină cerească!”⁹ Raționalul și iraționalul nu sunt în echilibru, generând situația de criză. Visul de glorie, orgoliul de a fi autorul unei creații de excepție îl duce către un singur deznodământ decent – acela dat de moarte: „Autoritate și autor au, să ne amintim, aceeași rădăcină, iar în practicile medievale, numite scolastice, semnificațiile erau solidare.”¹⁰ Pereții mănăstirii se prăbușesc mereu, tot ceea ce ziua se înalță, noaptea se dărâmă – o înfruntare tragic-ludică a raționalului cu iraționalul –, creând o tensiune căreia ucenicii zidari nu îi pot face față, alternând revolta cu renunțarea. Angoasele meșterului Manole li se transmit, ei devenind prelungiri ale stării lui de spirit. Cu toate acestea, ei rămân raționali mai multă vreme, nefiind animați, ca executați ai unei idei creatoare, de același orgoliu. Eșecurile succesive sunt provocate nu de anumite demersuri greșite din punct de vedere științific, ci datorită încălcării unor cutume străvechi, care țineau cosmosul în armonie; aceste încălcări provoacă o breșă în armonia divină, permițând maleficului să se strecoare și să bulverseze drumul spre succes: „De șapte ani tot umblă Anticrist prin țară. Mai știi, poate de aceea nu stă nici lăcașul acesta. Niște ciobani l-ar fi văzut la o stâncă părăsită. Anticrist își mulgea caprele cu ugerii plini de venin.”¹¹ Disimularea maleficului nu e în profan, ci în sacru: „După alții, Anticrist umblă prin Valea Oltului, în chip de vlădică călător și împarte cu mincinoasă punere de mâni darul preoției.”¹² În timpurile arhaice, când modul de viață era puternic ritualizat, nici nu exista, de altfel, distincția sacru/profan, ci

⁷ Isabelle Stengers, *Inventarea științelor moderne*, Editura Polirom, Iași, 2001, p. 47.

⁸ Lucian Blaga, *Teatru*, ed. cit., p. 333.

⁹ *Ibidem*, p. 383.

¹⁰ Isabelle Stengers, *op. cit.*, p. 95.

¹¹ *Ibidem*, p. 345.

¹² *Ibidem*, p. 346.

sacru/malefic. De fapt, în spiritul ipostazei luciferice, dar și bogumilice, Anticrist se substituie lui Crist, preluându-i atribuțiile, dorindu-se egal în putere creatoare și decizională. Cifra 7 este, după Luc Benoist, „numărul virginității, al formării, al duratei, cu cele 7 planete, cele 7 zile ale săptămânii, cele șapte note ale gamei, cele 7 trepte ale studiilor (*trivium* și *quadrivium*), cele 7 virtuți, cele 7 păcate, cele 7 daruri ale Sfântului Duh, cei 7 înțelepți ai Greciei. Sabatul este a șaptea zi și, în ebraică, numărul 7 reprezintă legătura cu Dumnezeu.”¹³ Cei șapte ani petrecuți în țară de Anticrist constituie formare, durată, trepte și legătură cu Dumnezeu în măsura în care intenționează să i se substituie. Symbolismul numerelor re-confirmă funcția filosofico-poetică a absorbției mitului. Forța malefică nu iese din necunoscut, ci din cealaltă dimensiune a timpurilor arhaice, din pregeneza în care nu era diferențiat răul de bine: „Și dacă întru veșnicie bunul Dumnezeu și crâncenul Satanail sunt frați?”¹⁴ Dacă Anticrist-Lucifer dorește să concureze divinitatea, Manole îi pune la îndoială logica prin care a făcut Universul funcțional; nu înțelege nevoia sacrificării unei ființe la temelia creației sale: „Temeliile lumii sunt fără noimă. Când El a clădit, ce a jertfit? Nimic n-a jertfit, nici pentru țării, nici pentru târâmurii. A zis și s-a făcut. Și totuși mie totul mi-a cerut.”¹⁵ Dacă ideea de creație o presupune pe cea de haos, pentru meșter creația universului este haotică, nu este de acord cu mecanismele lui de funcționare arhaică, pe care le credea învinse prin rațiune. De fapt, *el are liberul arbitru*: poate să facă ori să nu facă acest sacrificiu. Ispita unicității creației, dorința de a intra în istorie, de fapt, iubirea de sine – sunt mai puternice decât iubirea de celălalt. Symbolismul numerelor magice apare din nou: „Răbdarea lui Vodă o mai cer pentru trei zile. Pe urmă, sau biserica rămâne dreaptă, sau sângele nostru se va slei.”¹⁶ Număr impar, *trei* „reprezintă aspectul producător al dualității încă nefecundate, copilul cuplului sau, văzute ca trei niveluri ale aceleiași facultăți, sufletul spiritual (*neshamah*), sufletul gânditor (*ruah*) și sufletul animal (*nephes*).”¹⁷ Este perioada în care Manole își explorează cele trei niveluri ale sufletului în mod dramatic, tragic, dar este și momentul conștientizării că nu poate ieși din ritmurile arhaice, nu poate evita nicio etapă. Necesitatea de a termina în trei zile ceea ce nu au reușit în șapte ani creează neliniște și în rândul celorlalți meșteri, care își simt viața amenințată și nu sunt animați de același orgoliu precum Manole; dilatarea temporală se înscrie în mit. Revelația faptului că demersurile științifice produc un succes anorganic, nu unul organic este trăită cu acuitate: „creația are ca punct de plecare tehnica, dar nu devine operă vie fără factorul irațional, fără har. Acest har pretinde artistului suferința. Pe de altă parte, opera artistică, ieșită din jertfa omului, are o existență independentă și spectatorul o contemplă ignorând și uneori brutalizând pe creator.”¹⁸ Tot de irațional ține și „brutalizarea” artistului, pentru că „beneficiarul”

¹³ Luc Benoist, *Semne, simboluri și mituri*, Editura Humanitas, București, 1995, p. 87.

¹⁴ Lucian Blaga, *Teatru*, ed. cit., p. 352.

¹⁵ *Ibidem*, p. 405.

¹⁶ *Ibidem*, p. 352.

¹⁷ Luc Benoist, *op. cit.*, p. 86.

¹⁸ G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Garamond, București, 1994, p. 355.

nu vrea să facă legătura firească între creație și creator, bucurându-se de prima, pe care și-o asumă în patrimoniul umanității, în cel mai bun caz ignorându-l pe al doilea. Existența independentă a produsului artistic este legată de factorul feminin în ambele piese: identitatea Mirei este anulată în creuzetul bisericii, dar este condiția existenței acesteia, este jumătatea Sinelui creator.

Fiecare dintre meșteri încearcă să lupte cu iraționalul tot prin irațional – rugăciuni, incantații – pentru a nu fi nici una din cele dragi lor prima sosită: „O viață scumpă se va clădi în zid, jertfa va fi o soție care încă n-a născut, soră sau fiică.”¹⁹ Cum maestrul întregului proiect este Manole, hazardul nu putea decât să-i trimită soția pentru a fi sacrificată, chiar dacă ea sosește pentru a zădărnici crima, de care-l face vinovat pe Bogumil. De fapt, Bogumil este componenta catalizatoare luciferică, daimonică a oricărei creații de excepție. Simone Reicherts-Schenk afirmă că „jertfa în numele unor scopuri ideale dobândește astfel calități pozitive și ține de însușirile demne de laudă ale *omului deplin*”²⁰; în opinia mea este o manifestare imposibil de stăpânit a laturii narcisiace a Artistului, în general. Iubindu-și opera mai presus de orice, se iubește pe sine mai presus de orice.

Toate personajele sunt, în fond, componente ale personalității artistului: Bogumil îi oferă cheia finalizării, Găman – trăiește tragic-irațional permanent ceea ce Manole va trăi în final, meșterii sunt cutii de rezonanță ale angoaselor acestuia, iar Mira este jumătatea Sinelui. Deșirarea din final vine din faptul că Mira nu a fost de acord cu sacrificiul. Fiindu-i dificil lui-însuși să recunoască deplin acceptarea sacrificiului, transformă totul într-un spectacol ludic, pentru a atenua tragismul momentului. Fascinați de joc, meșterii uită, pe moment finalitatea, mai ales că sacrificiul nu este legat de ei. Singur meșterul trăiește momente paroxistice, încheind ciclul vieții, între naștere (construcție) și moarte: „Lăcașul crește nebun. El va fi un cântec de iubire împletit cu un cântec de moarte.”²¹ Naturii luciferice i se substituie cea complet daimonică; durata este pusă în abis, timpul este, de această dată, comprimat din dorința de a pune capăt cât mai repede chinurilor. Când ultima cărămidă este pusă și Mira cu copilul în pântec este zidită complet, din el nu mai rămâne decât chiar mai puțin de jumătate din Sine, în stare de nefuncționare. În ultimele trei zile, fiecare gest este parte a unui ritual disimulat în joc. Deși în viziune rațională omuciderea (și pruncuciderea) ca formă de jertfă țin de daimonic, în viziunea arhaică ideea de sacru o presupune pe cea de sacrificiu: „Riturile au ajuns să delimiteze un cerc aparte, adică sacru, în civilizațiile ce au laicizat ansamblul demeniului lor. Or, a face sacru ceea ce înfăptuim, ceea ce suntem, se cheamă *a sacrifica*, a face un sacrificiu dedicând astfel de acte puterilor nevăzute de la care așteptăm în schimb ajutor și ocrotire, chiar dacă puterile acestea se

¹⁹ Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 361.

²⁰ Simone Reicherts-Schenk, *Die Legende von Meister Manole in der Rumänischen Dramatik*, Frankfurt am Main, Peter Lang Verlag, 1994, citată în Lucian Blaga, *Mareele sufletului – Die Gezeiten der Seele*, selecție și traducere de Georg Drozdowski, cuvânt înainte de Wilhelm Giese, introducere, traducerea textelor și addenda de Vasile Voia, Freiburg, Biblioteca Română – Cluj-Napoca, Dacia, 2003, p. 240.

²¹ Lucian Blaga, *Teatru*, ed. cit., p. 403.

ascund sub aparența legii numerelor mari sau a calculului posibilităților.”²² Mitul creației prin jertfă se intersectează atât cu cel al androgenului, cât și cu mitul lui Narcis. Toate presupun un grad sporit de egoism. Până și visul de glorie se dizolvă; odată creația finalizată, el recade în haosul primordial de unde nu mai poate ieși, incapabil să plătească prețul până la capăt. În fond, el cade în propria capcană: cum unicitatea se poate petrece o singură dată, iar dacă în numele ei a sacrificat totul, nu rămâne decât golul interior din vecinătatea morții. Chiar moartea copilului nenăscut sugerează imposibilitatea continuării vieții sau o altă creație: „În relație cu conceptul blagian de filozofie a culturii, Mira reprezintă clar *omul paradisiac* care este considerat de Blaga nedesăvârșit, dată fiind lipsa sa de interes pentru metafizică. Astfel, *omul luciferic* (Manole) îl jertfește pe *omul paradisiac* (Mira) pentru a facilita creația sa artistică.”²³ Oferind umanității o operă unică, el se oferă pe sine pentru totdeauna, incapabil de alte articulări sociale.

Mira este inocența, căldura sufletească, simplitatea naturală; ea trăiește emoții fine, depășind, prin intuiție, raționalitatea inițială a meșterului, simțind ce poate să urmeze. Ea intră în contact mai bine cu iraționalul, presimte dezastrul, dar obiecțiile ei sunt ignorate, în timp ce Manole receptează nevoia sacrificiului în stratul rațional de suprafață al funcționalității lui imediate; în același timp, probabil acum iese la suprafață factorul irațional pe care îl purtăm în noi, doar estompat, niciodată anulat de practica rațiunii pe care ne-a dat-o evoluția civilizației. Bărbatul este văzut ca personalitatea creatoare, în timp ce rolul femeii este de susținere, de înțelegere, de sacrificiu; Mira este absorbită în creația meșterului. Pentru Manole, pierderea copilului odată cu Mira este pierderea capacității de a mai crea în general. Construindu-se pe sine alături de biserică, Manole distruge tot ce era important pentru el.

Finalul este de un tragism paroxistic: pe lângă faptul că a sacrificat tot, clericii consideră biserica drept „lăcaș al lui Anticrist” datorită modului în care a fost construită. Instinctiv, Manole dorește întoarcerea în haosul primordial, ce precedă construcția, în speranța unor opțiuni mai puțin dramatice: „Nu mai vreau ferestre, nu mai vreau turle, nu mai vreau nimic! [...] Gol și uitare să se lase în jurul nostru. Povestea noastră să se cufunde-n pământ, că a fost cea mai grea, cea mai tristă, mai fără de noimă, tulburătoare din poveștile purtate vreodată de vânt. [...] Nimic nu mai vreau! Totul să se dărâme!”²⁴ Mitul și arta se întâlnesc dincolo de rațiune, dar nu fără a se raporta la ea, de unde și tragismul de fond: „Semnificația mitului (ca și cea a artei) este într-adevăr mereu transrațională și transconceptuală; ceea ce nu înseamnă că ar fi a-conceptuală sau a-rațională.”²⁵ Tensiunea conflictului se menține și în final, pentru că mulțimea îl apără și îi înțelege opțiunea, reprezentând mentalitatea arhaică, dar clerul și boierii îl contestă. Vodă e prins la mijloc. Același dualism bogumilic, căruia nu i se poate sustrage de la început până la sfârșit. Din nefericire, nu este inițiatul care și-a terminat ucenicia, putând, la rându-i, iniția, ci

²² Luc Benoist, *op. cit.*, p. 112.

²³ Simone Reicherts-Schenk, *op. cit.*, p. 247.

²⁴ Lucian Blaga, *Teatru*, ed. cit., p. 393.

²⁵ Luc Benoist, *op. cit.*, p. 68.

aparține timpului suspendat. Dimensiunea creativă înseamnă rațional și irațional a căror simbioză nu exclude componenta tragică; a crea înseamnă tensiune permanentă, fără certitudinea echilibrului, a liniștii din final.

BIBLIOGRAFIE

- Bălu, Ion, *Lucian Blaga*, Editura Albatros, București, 1988
- Benoist, Luc, *Semne, simboluri și mituri*, Editura Humanitas, București, 1995
- Blaga, Lucian, *Mareele sufletului – Die Gezeiten der Seele*, selecție și traducere de Georg Drozdowski, cuvânt înainte de Wilhelm Giese, introducere, traducerea textelor și addenda de Vasile Voia, Freiburg, Biblioteca Română – Cluj-Napoca, Dacia, 2003
- Blaga, Lucian, *Teatru*, vol. I, Editura Minerva, București, 1984
- Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Garamond, București, 1994
- Coman, Mihai, *Izvoare mitice*, Editura Cartea Românească, București, 1980
- Dorfles, Gillo, *Estetica mitului (de la Vico la Wittgenstein)*, Editura Univers, București, 1975
- Gaardner, Jostein, *Lumea Sofiei*, Editura Univers, București, 2006
- Gană, George, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Editura Minerva, București, 1976
- Mănescu, Clio, *Mitul antic elen și dramaturgia contemporană*, Editura Univers, București, 1977
- Stengers, Isabelle, *Inventarea științelor moderne*, Editura Polirom, Iași, 2001