

**JERTFA PENTRU CREAȚIE:
MITUL ESTETIC LA LUCIAN BLAGA ȘI HENRIK IBSEN
(STUDIU DE CAZ: DRAMATURGIA ROMÂNESCĂ
VS. DRAMATURGIA SCANDINAVĂ)**

Ioana Hodârnu

ioanahodarnau@gmail.com

Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca

Abstract

This paper tackles the myth of creation through sacrifice as depicted in Lucian Blaga’s theatrical piece “The master builder Manole” („Meșterul Manole”, 1927) and Henrik Ibsen’s “The Master Builder” („Constructorul Solness”, 1892). The purpose of this paper is, therefore, to explore the ways in which this myth passes through different european cultures. The symbols which gravitates around these literary works become premises for a paradigmatic, psychoanalytic and anthropological analysis.

Key-words: myth, offering, creation, Blaga, Ibsen.

Introducere:

Cu o arie foarte largă de răspândire, mitul jertfei pentru creație (considerat și unul dintre miturile fondatoare ale culturii românești) este un mit ce cunoaște o extindere considerabilă în cultura europeană. Revendicându-și apartenența la o tradiție mitică universală (fiind regăsit în creațiile folclorice ori în literatura cultă din întreaga lume), mitul jertfei pentru creație cunoaște cea mai atestată circulație în Europa central-sudică (la popoarele balcanice, mai exact), precum și în nordul Europei (la toate popoarele scandinave). Dacă în cultura scandinavă mitul jertfirii rămâne, de cele mai multe ori, într-o tradiție legendară, ca parte a mitologiei, în aria central-sudică a Europei vechiul mit a depășit creația populară și s-a impus în literatura cultă (cazul prelucrării legendei *Meșterului Manole* de către Lucian Blaga, în perioada interbelică fiind un exemplu simptomatic).

În modelul arhetipal, pentru omul arhaic, după cum remarcă Mircea Eliade, orice act are semnificație doar în măsura în care participă la un prototip sau repetă un act primordial (o „repetiție” a Creației). Cosmogoniile indo-ariene ori semitice vorbesc despre un „gigant primordial”, prin care lumile iau naștere. „Creația constă în sacrificiul („moarte violentă”) unei

ființe mitice amorfe, orphidiene sau acvatică” (Eliade 192). În *Rig Veda* întâlnim imaginea unui gigant primordial cu o mie de capete, iar mitologia iraniană păstrează, de asemenea, tradiția cosmogonică a sacrificiului unui gigant primordial sub o formă adulteră.

Mitul jertfirii pentru creație conține, în fond, o referință la facerea lumii, la modalitatea sa de constituire, precum și la înțelegerea (în gândirea mitică, a omului arhaic) că lumea deține ea însăși un suflu primordial al vieții. Astfel, în mitologia scandinavă se arată cum gigantul primordial Ymir este sacrificat de către cei trei frați, Odhin, Vili și Ve pentru a face lumile. Imitându-se, în acest fel, actul divin, sacrificiul necesar în ordinea apariției lumii este plasat într-un timp și spațiu unic, primordial. În toate ariile de răspândire, mitul păstrează aceeași idee a creației lumilor prin sacrificarea unui „Antropocosmos”, a unui Mare Om primordial: „Important în miturile cosmogonice nu este amănuntul că lumile au fost făcute *din* substanța unei ființe primordiale – ci că ele au fost făcute prin *sacrificarea* acestei ființe. Accentul cade pe *actul* sacrificial” (Eliade 194). În ceea ce privește referința românească, istoricii literari disting între mai multe categorii ale mitului. Astfel, „Mihai Pop identifică un mit al mării treceri, Mircea Eliade, apoi Ion Taloș vor vorbi despre un mit al sacrificiului, O. Buhociu, M. Coman, M. Eliade despre mituri eroice, iar R. Vulcănescu despre mituri antropogonice” (Bogdan 270).

Analiză comparativă a mitului estetic la Lucian Blaga și Henrik Ibsen:

În ceea ce privește modul de configurare a mitului jertfei la Lucian Blaga și Henrik Ibsen trebuie să avem în vedere distincția între două moduri de realizare a premisei estetice. Dacă la Ibsen, în *Constructorul Solness* (în norvegiană, în original: *Byggmester Solness*) mitul gravitează în jurul artistului, sacrificiul suprem fiind rezultatul unor impulsuri erotice daimonice interioare ce își găsesc rezolvarea prin moarte, respectiv prin sinucidere, la Lucian Blaga, în *Meșterul Manole* întâlnim o dublă-moarte, atât a trupului, cât și a sufletului. Așadar, Blaga alege să reconstruiască mitul în jurul unei morți spirituale, ca rezultat al unei duble datorii, în ordine divină, respectiv în ordine lumească (Manole fiind supus legilor unei gândiri arhaice). Însă, în ambele cazuri, ca numitor comun, rămâne necesitatea de a dezvălui mitul ca o construcție de sens în jurul tuturor personajelor implicate direct în intrigă, dar și în jurul unor simboluri centrale, cu relevanță metafizică, ce vor fi analizate pe parcursul lucrării.

Cazul baladei *Meșterului Manole* cunoaște o resurecție importantă pe teritoriul românesc, deși reprezintă o elaborare tardivă a unei legende mai vechi, care, cel mai probabil, nu este de sorginte românească. În acest sens, există o dispută cu privire la statutul de originar sau de derivat

dintr-o altă legendă neromânească, fiind mulți oponenți ce susțin că originalul ar desemna deja un conținut articulat într-o altă formă culturală. Lucian Blaga preia balada și o transformă, adaptând-o regulilor dramaturgice într-o dramă de idei, în atmosferă mitică (publicată în 1927). Meșterul Manole zidește de șapte ani o biserică în cinstea lui Negru-vodă, însă tot ce face se prăbușește. Prezența starețului Bogumil este importantă în economia textului, întrucât se face o trimitere înspre bogomilism, spre concepția colaborării între duhul infernului și cel divin, fapt central în interpretarea pactului daimonic pe care Manole este obligat să-l înfăptuiască. Există credința că Manole construiește o operă dedicată lui Satanail, căreia îi lipsește Spiritul, și care cere, prin urmare, un sacrificiu uman; astfel, creația desăvârșită are loc odată cu zidirea Mirei în ziduri, cu ofranda unui suflet pur.

Constructorul Solness apare în 1892, la aproximativ 25 de ani de la publicarea celei mai celebre piese de teatru ibseniene, centrală în configurația operei lui Henrik Ibsen, anume piesa *Peer Gynt*. Halvard Solness este un constructor ce cunoaște succesul local și accede la statutul de arhitect. Având o căsătorie eșuată (datorată morții premature a copiilor și incendiului casei familiei soției sale, Aline), Halvard își găsește refugiul în ideea de-a deveni maestru-arhitect. Refuză concurența (Ragnar Brovik) și pare că împlinește un pact faustic (pentru a deveni artist-arhitect sacrifică destinul celor care rămân alături de el). Se poate observa că Ibsen nu renunță în *Constructorul Solness* la a construi personaje controversate, căci atât Solness, cât și Peer Gynt sunt tipologii de personaje ce depășesc normele tradiționale și, care își desăvârșesc existența întotdeauna prin intermediul unor instanțe feminine, ca mijlocitoare ale actului creației.

Însă, odată cu *Constructorul Solness* - diferit în abordarea mitului de celelalte piese ibseniene - se poate vedea la lucru un substrat simbolic plasat sub canavaua estetismului. Ceea ce apare ca act al egoului, ca acțiune în baza unei forțe interioare distructive, la personajul ibsenian Solness (privitor la dorința de a înfăptui construcții grandioase) nu este decât o conștiință activă a forței creative. Cu alte cuvinte, este schițată necesitatea de a exista credința în actul creației (creația nu mai este la Ibsen de ordin divin, ea este atributul omului demiurg și figurează în lumesc, în mundan), mai exact, dorința artistului fiind conturată în replica: *Nu mai vreau să construiesc biserici, doar cămine*. Odată ce puterea de ordin divin este înlăturată, vectorul central, aflat pe verticala lumii, este supus dezideratului anulării, rămâne, ca mijloc director al vieții, vectorul orizontal (nevoia de împlinire a destinului terestru, atât în cazul constructorului Solness, cât și în cel al soției acesteia, Aline Solness). Dramaturgia ibseniană se configurează în jurul conștientizării faptului că spiritualitatea nu mai este o noțiune absconsă, închistată în forme rigide (simbolul

bisericii), ci supraviețuiește prin substanță (*hjem- acasă*, ca simbol al dramei personale din familia constructorului Solness). Sinuciderea, din finalul piesei, reprezintă, de fapt împlinirea destinului uman, al artistului, prin sacrificarea sinelui. În cheie psihanalitică, sacrificiul lui Solness exprimă o anulare a rațiunii, căci moartea survine aici ca răspuns la impulsuri erotice interioare, provocată de *libido* (Hilde Wangel îi cere constructorului să urce pe turnul casei, pentru a-și satisface dorința de a vedea în realitate o imagine proiectată în vis – aceea a artistului care triumfă, care îi dăruiește instanței feminine o împărăție în imaginar și care își domină atât creația ultimă, cât și spaimele conștiinței: Solness nu poate să supraviețuiască, întrucât fiind amețit de privirea de la înățimile turnului, se prăbușește). Ion Vartic în *Ibsen și teatrul invizibil* remarcă că „ei [n.r: personajele ibseniene] nu se pot abandona vieții pure, căci nu descoperă în ei înșiși decât amețelă, pustiu, gheață și spirit. Și artă... Obsesia creației, prea puternică, îi paralizează” (Vartic 30).

Pe de altă parte, despre *Meșterul Manole* se poate spune că nu mai este doar o dramă individuală, a artistului însuși, ci întreaga piesă primește conotațiile unei drame colective. În comparație cu piesa ibseniană, în dramaturgia blagiană nu mai este o istorie a omului modern (așa cum vedem la *Constructorul Solness*, o societate aflată în debutul modernității, la sfârșitul secolului al XIX-lea), ci istoria gândirii de sorginte arhaică, cu personaje ce urmăresc îndeaproape un model arhetipal, în care viața este strâns legată de legile naturii/divinității și, în mod egal, supusă cutumelor societății. Mircea Eliade relevă în *Meșterul Manole. Studii de etnologie și mitologie* diferența de viziune asupra lumii ce apare ca o scindare între omul modern și omul arhaic: „...pentru omul arhaic, un lucru sau un act nu are semnificație decât în măsura în care participă la un prototip, sau în măsura în care repetă un act primordial (bunăoară, Creația)” (Eliade 140).

În acest mod, dacă în *Constructorul Solness* prevalează elementele ce conduc înspre o moarte a rațiunii, în *Meșterul Manole* este necesar să vorbim despre o altă interpretare simbolică. În cazul dramaturgiei blagiene, mitul estetic funcționează ca fundament pentru împlinirea unui destin colectiv, nu a unuia individual: întreaga populație românească așteaptă ridicarea unei biserici care să subziste drept mărturie a credinței. Sacrificul pentru creație nu este întâmplător, iar tragismul său nu atinge o existență individuală, se disociază de simpla ipostază a artistului-arhitect. Deși sacrificiul implică aparent moartea unei alte persoane, distinctă de persoana arhitectului, într-o primă ipostază (ca la Ibsen), moartea se singularizează pentru figura arhitectului Manole. Vorbim, pe de-o parte, de o moarte a spiritului (pe linie verticală, spirituală), din momentul în care Manole ia decizia zidirii Mirei în construcția bisericii, iar, pe de altă parte, de o moarte a trupului (pe linie orizontală, mundană), odată cu comiterea sinuciderii (moment ce se suprapune integral peste scena

sinuciderii finale din drama ibseniană, prăbușirea de la înălțimea turnului). Problema estetică se pune la Blaga în termenii redescoperirii unui factor irațional, anume harul, direct legat de existența prin/în suferință. Creația pornește de la tehnică, de la meșteșug, dar nu devine operă vie, nu are existență independentă fără jertfa umană. Putem vorbi, prin urmare, de un raport ce se instituie între formă și conținut în actul de creație, în cheie estetică. În fond, în termenii lui Alin Cristian din *Etos românesc și sacrificiu*, etosul românesc duce la îndeplinire posibilitățile ultime ale mitului sacrificial”. Mai exact, subtextul operei bliagene dezvăluie o schimbare de paradigmă în evoluția formelor de gândire românești, căci se figurează o teroare a istoriei. Individul ajuns în criză existențială, valorifică, de drept, comunitatea ajunsă în criză, una care cere o răsturnare a valorilor pe care aceasta se fundamentează. Paradigma de gândire arhaică pare că a ajuns, după cum bine exploatează Blaga tema, în punctul ultim. Sinuciderea lui Manole exprimă finalul unui model de construcție a lumii.

Astfel, constatăm în cele două piese de teatru, moduri bine delimitate de a figura jertfirea în ordinea creației: una ce conține uciderea ipostazei raționale, alta ce conține uciderea principiului feminin, precum și cel masculin, finalmente, anularea existenței singulare, mundane pentru asigurarea existenței unei colectivități în atemporalitate. Prin urmare, asigurarea dăinurii construcției așezământului sfânt echivalează cu transformarea spațiului de la un loc profan la un loc sfințit (altfel spus, *locul bun vs. locul rău*). Între aflarea aceluși „acasă” al lui Manole ori Solness și acel „acasă” colectiv (biserica) nu există o distanță care să ceară a fi parcursă de un timp omenesc.

„În lumina acestei exegeze, ni se înfățișează în toată claritatea ei concepția arhaică a riturilor de construcție. Nimic nu poate dura dacă nu e „însuflețit” prin jertfirea unei ființe vii; însăși divinitatea a arătat, în „timpul acela”, când au fost făcute Lumile, că o creație nu poate fi împlinită decât printr-un sacrificiu, și anume prin „moarte violentă” (Eliade 200).

De asemenea, ceea ce este important și în dramaturgia ibseniană este influența personajelor feminine, fiecare ipostază feminină este, în fapt, o funcție în împlinirea sacrificiului. Kaja Folsi și, mai apoi, Hilde Wangel trezesc impulsurile erotice distructive în Solness. Datorită unor atari forțe ce țin de un „pact” intern aproape demonic (de unde insistența Hildei ca Solness să-și valorifice potențialul creator, deci de a trece de la stadiul de simplu constructor la cel de artist-arhitect), drama se împlinește sub forma unui rit de trecere. A treia ipostază feminină este însăși Aline Solness, soția constructorului; căsătoria eșuată, fără substanță (moartea copiilor, precum și pierderea casei

în incendiu, în fond, pierderea condiției de *cămin*, de spațiu protectiv) semnifică imboldul pentru ca Solness să intre într-un pact faustic cu propria conștiință. Ideea obsesională a trecerii la condiția de maestru absolut devine posibilă prin Hilde. Nebunia, ca stare supremă a creației este adusă de figura Hildei (străină de loc și mai tânără decât Solness – un alt element simbolic este reprezentat de tinerețea care subjugă existența lui Solness: „*Da, ține minte, doctore, într-o bună zi o să mă pomenesc aici cu tineretul bătându-mi în ușă*”).

Simboluri centrale:

Unul dintre simbolurile centrale în jurul căreia rezidă piesa ibseniană este conținut încă din numele personajului principal, anume Solness. *Sol* (în română *soare*) marchează, pe de-o parte, împlinirea idealului artistic, precum și necesitatea artistului de a ajunge la un punct final al creației, la trăirea în estetic, sustrăgându-se din sfera idealurilor lumești, însă funcționează, pe de altă parte, în cheie ironică, căci Solness distruge șansa Alinei de a-și împlini propriul destin mundan, cum însăși arhitectul o numește: „constructor de suflete”. Prin moartea copiilor, cât și prin pierderea căminului familial, existența ei în ordine lumească este anulată, Solness fiind o funcție negativă, atunci când vorbim despre instanța feminină. În relație cu simbolul central, figurat de numele arhitectului-creator, stă simbolul turnului, simbol axial, cu rol în ordonarea spațiului. Analiza *Constructorului Solness* converge înspre concluzia de a numi drama ibseniană *o dramă cu turn*, așa cum remarca și I. Negoïtescu. Solness urcă în vârful turnului casei noi, spre locul unde se va afla așezat la distanță între cer și pământ, unde finalmente întâlnirea cu divinitatea poate avea loc. Ion Vartic examinează secvența considerând că turnul este fantasma orgoliului uman, care se măsoară cu acela divin. Astfel, apare aici simbolul axial, acompaniat de impulsul ascensional al omului”. De fapt, turnul rămâne un element-cheie în ambele drame analizate, fiind o referință la dorința de înălțare la cer (Turnul Babel), însă este, în egală măsură un avertisment asupra trecerii (atât Manole, cât și Solness comit sinuciderea din acest spațiu, odată ce întâlnirea cu presupusa divinitate are loc).

La *Meșterul Manole*, simbolurile care construiesc drama, în cea mai mare parte, sunt legate de alegerea locului pentru construcția bisericii, respectiv intervenția sorții, ce face ca Mira să fie oferită în postura sa de victimă angelică, pură. Cu privire la alegerea locului, credința românească realizează distincția între *locul bun* și *locul rău*. Spațiul pe care se construiește noua biserică este un spațiu negativ, dominat de forțele naturale, ce solicită o jertfă/ofrandă umană, așa cum situează gândirea arhaică fenomenul. Moartea Mirei nu este aleatorie, soția celui care creează/ construiește

edificiul (arhitectul-creator) este sacrificată, întocmai pentru că aparține, în ordin metafizic, de sufletul „creatorului”. În înfăptuirea sacrificiului se traduce, în fond, schimbarea atributelor spațiului; încheierea pactului faustic făcut de Manole culminează cu sfârșitul blestemului locului. Plasându-ne într-o gândire de tip platonician, împlinirea destinului lui Manole de artist, de creator se citește ca figurare a unui model ideatic și ideal al realității de unde survine estetismul mitului de față. Paradigma tradițională, generată de un „inconștient colectiv” (națiunea românească, în acest caz) rămâne în concordanță cu trăirile interioare ale personajului central și ale etosului din care acesta este extras (Manole este parte a acestei colectivități căreia i se supune). Sinuciderea lui Manole încheie un ciclu existențial, este parte constitutivă a unui rit de trecere: marchează și controlează cultural procesul de transformare de la o stare la alta a naturii, societății, respectiv a individului.

Concluzii:

Ceea ce se poate observa din analiza celor două texte dramaturgice este că *Meșterul Manole* și *Constructorul Solness* nu diferă fundamental în prelucrarea materialului mitologic. Deși aparțin unor spații culturale și a unor raporturi temporale distincte, ambele texte figurează nevoia unei treceri, fie ea o schimbare de paradigmă în conștiința individuală ori colectivă. Drama blagiană, respectiv drama ibseniană traduc necesitatea aflării unui nou centru de ordonare a lumii, fiind, în fond, o deplasare ontologică spre o etapă de gândire nihilistă (anularea ființei personale prin moarte, nerăspunsul divinității pentru salvarea personală sunt chei de interpretare în acest sens). Deși, materialul textelor face parte dintr-un fond mitologic, prelucrarea lui Blaga din 1927, respectiv dramaturgia ibseniană de la sfârșitul secolului al XIX-lea sunt premise ale paradigmei modernității, trădând, putem spune, un *spirit al veacului*.

Note bibliografice:

1. În mitologia nordică, există nouă lumi, iar conexiunea între ele este asigurată de arborele gigantic al lumii, Yggdrasil. Trunchiul arborelui simbolizează axa lumii, ce străpunge centrul lumii oamenilor, conform tradiției atestate în Edda (Snorre Sturlason, sec. al XIII-lea).

Bibliografie:

Bădescu, Horia. *Meșterul Manole sau imanența tragicului*. București: Cartea Românească, 1986.

Blaga, Lucian. *Meșterul Manole. Teatru*. București: Agora, 2008.

Bogdan, Lucreția. „Dimensiunea arhetipală a mitului jertfei creatoare”,

https://www.academia.edu/20686426/DIMENSIUNEA_ARHETIPAL%C4%82_A_MITULUI_JERTFEI_CREATOARE, accesat la data de 17.10.2020.

Chevalier, Jean. *Dicționar de simboluri: mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*. Iași: Polirom, 2009.

Cristian, Alin. *Etos românesc și sacrificiu. A fi în lăuntrul fenomenelor*. București: Eminescu, 1998.

Drimba, Ovidiu. *Însemnări despre teatrul lui Ibsen*. București: Editura de Stat Pentru Literatură și Artă, 1956.

Eliade, Mircea. *Meșterul Manole. Studii de etnologie și mitologie*. București: Eikon, 2007.

Ibsen, Henrik. *Teatru*, vol.III. București: Editura pentru Literatură Universală, 1966.

Vartic, Ion. *Ibsen și „teatrul invizibil”*. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1995.