

THE MYTH OF SACRIFICE IN POPULAR BALLAD

Alina Oltean, PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract : In this paper I will deal with the origin myth of the sacrifice of the popular ballad. Several romanian and folklorists, Şăineanu L., M. Arnaudov, G. Cocchiara, P. Caraman including thing about the genesis of the ballad that it have had the prototype balkan greek version. I believe that our roumanian ballad has the genesis from the greek one but is most original features, folk, authentic. Ion Taloş brings the universe of ballad elements exegetical us by researching alternatives Transylvania, he neglected to researchers in the field, unlike the rest of the country retained a fund old archaic. The predominant use of language is the figurative ones. Popular is viewed in terms of language but also recognizes the substrate of psychological, he met not only a function of emotional but symbolic. That folklore is not individual, isolated. He is a social fact that all faiths are involved mythical, religious, aesthetic, traditional community.

Keywords: *ballad, original, archaic, folk, language.*

Cu privire la geneza baladei, mai mulți folcloriști români și străini, printre care L. Săineanu, M. Arnaudov, G. Cocchiara, P. Caraman, la sfârșitul secolului al XX-lea, au emis ipoteza – ulterior acceptata de majoritatea folcloriștilor – conform căreia variantele balcanice ar fi avut drept prototip versiunea greaca. Numărul variantelor descoperite în acest spațiul balcanic dovedește faptul că fiecare popor a avut propria sa formă de interpretare: 311 grecești, 165 românești, 87 bulgare, 38 maghiare, 37 sârbo-croate, 19 albaneze, 5 aromâne și 4 țigănești¹. Cu deosebire cartea lui Ion Taloş aduce în universul exegetic al baladei elemente noi, prin cercetarea variantelor transilvănene, neglijate până la el de către cercetătorii în domeniu, variante care, spre deosebire de cele din restul țării au păstrat un fond mai vechi, arhaic. Folcloristul supune investigației un amplu material, manifestând interes deosebit pentru realitățile etnografice și constata că „în timp ce variantele din Oltenia, Muntenia și Moldova au întinerit, cele din nordul Transilvaniei și-au menținut configurația anterioară, ele constituind astăzi întâiul stadiu cunoscut în evoluția textului versificat.”² De asemenea, observa transformarea unor variante transilvănene în legende în proza, ceea ce a produs apropierea lor „de superstiția ce le sta la baza”. Astfel, „ele refac în sens invers drumul parcurs inițial, de la superstiție la legenda și apoi la balada.”³

Chiar dacă această baladă este preluată de la greci, românii au jucat un rol foarte important în preluarea ei. Petru Caraman insistă pe rolul eroic pe care aceasta o are: „E vorba aici de opera unor zidari vestiți și, în special, a meșterului arhitect. Acesta e un erou, un supraom. Se afla în contact cu divinitatea sau cu anumite genii – aproape el însuși geniu. Iar pe de altă parte, soția arhitectului, alt personaj superior – concretizare a devotamentului fără de margini fata de soț și a dragostei de mama, care, fiind sacrificata, nu plânge moartea ei, ci jalea despărțirii de copilul iubit și soarta lui. Aceste personaje se proiectează pe fondul sumbru al unui dureros conflict –dintre om și destin –, ce se rezolva cu împăcarea, printr-o eroica

¹ Ion Taloş, Meșterul Manole, *Contribuție la studiul unei teme de folclor european*, Editura Minerva, București, 1973, p. 139.

² Ibidem, p.265

³ Ibidem

resemnare a omului, care consimte la jertfa”⁴. Lucian Blaga își susține punctul de vedere din perspectiva sofianică: „Motivul jertfei umane pentru o clădire datează din vremuri geologice, când omul credea ca trebuie să-și asigure pe această cale lăcașul de puterile rele ale pământului și de zeitățile întunericului. În evul mediu se mai găsesc la multe popoare europene rămășițe, când lămurite, când vagi, ale acestui obicei sau ale acestei credințe. Motivul sacrificiului uman pentru o clădire, nespun de primitiv în esență, s-a păstrat poetic prelucrat aproape la toate popoarele din sud-estul european.”⁵

D. Caracostea observă în studiul său „Material sud-est european și forma românească-Meșteru Manole” că există mai multe trăsături realiste ale soției meșterului în versiunile bulgărești și maghiare, cele sârbești scot în evidență iubirea femeii pentru copilul ei sau sentimentul de rușine al soției. În variantele grecești meșterul își păcălește soția cu inelul căzut la temelia construcției, un aspect ce ține de drama exterioară, comparativ cu drama interioară specifică baladei românești, care pare a fi cu mult superioară: „Comparata cu toate celelalte tipuri și variante sud-dunărene, balada plăsmuită la noi și pentru noi se așază în chip firesc în fruntea tuturor. Faptul că, potrivit tipului nostru românesc, ea pune pe primul plan frământarea, vina și căderea tragică a meșterului, nu aduce nici scădere figurii atât de duioase și umane a soției. Soarta amândurora este nedespărțită. Iar faptul că totul este privit din perspectiva sfâșierii lăuntrice a meșterului, da baladei orizont și înțeles adânc.”⁶

Despre valoarea deosebită a versiunilor românești scrie și Mircea Eliade, care considera balada superioară nu numai „din punct de vedere al echilibrului și expresiei artistice, ci și datorită conținutului său mitic și metafizic” opera aceasta fiind ea însăși „un produs folcloric de tip cosmogonic, deoarece jertfa zidirii este o imitație omenească a actului primordial al creației Lumilor.”⁷ Mircea Eliade consideră balada românească superioară celei grecești, de unde a fost preluată. Moartea „este creatoare, ca orice moarte rituală” și în aceasta identifică „o concepție erotică și bărbătească a morții. Românul nu caută moartea, nici n-o dorește – dar nu se teme de ea; iar când e vorba de o moarte rituală – adaugă savantul – o întâmpină cu bucurie.”

Variantele românești-165 după statistica efectuată de Ion Taloș, grupate în douăsprezece tipuri, spre deosebire de cele balcanice (sârbești și bulgărești) aduc în centrul atenției conflictul interior al meșterului și tragismul destinului unei ființe omenești menite să zămislească frumusețe. Mitul sacrificiului creator, care și-a găsit substanța poetică, transfigurarea artistică în balada populară a Mănăstirii Argeșului, devenit în spațiul cultural românesc ceea ce G. Călinescu numește „mit estetic”, face parte din categoria miturilor definite de Blaga „trans-semnificative”. Chiar dacă se amintește de Negru-Voda (Neagu-Voda în unele variante, fiind vorba fie de domnitorul Radu I Basarab, fie de Neagoe Basarab – amănunt care nu prezintă importanță în analiza valorii artistice a textului), balada suprimă timpul istoric, profan și ne introduce în prezentul etern, coordonata temporală unică a oricărui mit, în timpul sacru sau în ceea ce Mircea Eliade numește „un illud tempore, adică în timp auroral, dincolo de istorie.”⁸ Și

⁴ Petru Caraman, Studii de folclor, vol. I, Editura Minerva, București, 1987, p.164

⁵ Lucian Blaga, Spațiul mioritic, în Opere, vol. 9, Trilogia culturii, Editura Minerva, București, 1985, p. 250.

⁶ D. Caracostea, Poezia tradițională română, vol. II, Editura pentru Literatură, București, 1969, p. 220.

⁷ Mircea Eliade, Comentarii la Legenda Mesterului Manole, în vol. Mesterul Manole, Editura Junimea, Iași, 1992, p. 84

⁸ Mircea Eliade, Morfologia și funcția miturilor, în „Secolul 20”, nr. 205-206, 1978, p. 21.

spațiul, „Pe Argeș în gios/ Pe un mal frumos”, este unul al tainei, un spațiu sacru al mitului. Aici, pe „Un zid părăsit/ Si neisprăvit”, meșterii trebuie să înalțe „Monastire nalta/ Cum n-a mai fost alta.” Locul ales de domnitor pare a fi dominat de duhuri nefaste. Alegerea nu este însa întâmplătoare. Zidurile limitează spațiul, închid o lume. Faptul ca ele sunt „neisprăvite” sugerează pătrunderea unor influențe de origine inferioara, existenta unor elemente malefice, pe care le anunță chiar prezența și lătratul câinilor. În mitologie, aceștia sunt asociați cu moartea, cu lumea subterana, cu împărățiile nevăzute ale divinităților htoniene. Numai prin înălțarea unei biserici, duhurile necurate vor fi învinse, noua construcție lăsând calea libera influenței cerești, comunicării între divinitate și om. Însăși biserica simbolizează Ierusalimul, împărăția celor aleși, un microcosmos. Deci, prin construirea ei, pe de o parte va fi satisfăcut orgoliul domnitorului care în epoca medievala era considerat un ales al lui Dumnezeu, iar pe de alta parte, Meșterul Manole își va împlini destinul sau de artist.

Un alt aspect, de o deosebita semnificație îl constituie numărul meșterilor zidari: nouă, iar împreună cu Manole, care se detașează de aceștia, fiind simbolul creatorului genial, zece. În lucrarea intitulată *Basmele române*, Lazar Saineanu explica valoarea magica a numerelor din folclor, precizând ca ele joaca un rol important în mitologiile tuturor popoarelor romanice, slave și germanice, fiind multiplul lui trei, cifra care în sistemul pitagoreic era simbol al armoniei perfecte și care în literatura populară figurează la fiecare pas întrucât „persoanele, lucrurile și incidentele se prezintă continuu sub o forma tripla.”⁹ Consider că o mai mare atenție merită constatările lui Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, autorii *Dicționarului de simboluri*, care semnaleză prezenta în mai multe culturi a aceleiași idei despre simbolistica numărului nouă, și anume: „nouă, fiind ultimul din seria de cifre, anunță deopotrivă un sfârșit și o reîncepere, adică o mutare pe alt plan. Aici se regăsește ideea de naștere nouă și de germinare, precum și cea de moarte.” Fără îndoială, acest număr imprimă începutului baladei noastre un caracter de ritual și exprimă o viziune asupra vieții. Prin activitatea lor constructivă, creativă, zidarii participă la „ritmurile cosmice”, la înălțarea bisericii, acest „centru” simbolic al lumii românești.

Grupul zidarilor este întregit de Manole, al zecelea meșter. Numărul zece cunoaște o simbolistică interesantă, exprimând ideea de totalitate, de desăvârșire, viața și moartea deopotrivă, dar și un pronunțat dualism al ființei. Trebuie amintit și faptul că în credința populară românească, numerele pare, în general, nu sunt considerate faste, ci prevestitoare ale răului. De aceea, nu numai unele imagini de la începutul baladei (căutarea locului misterios, zidurile părăsite, prezenta câinilor), ci și numărul simbolic zece anticipa finalul dramatic, final care ține, credem, de o metafizică a morții. În Manole – artistul exista aspirația de a depăși condiția umana. Numai lui i se transmite prin vis, punte de legătura între uman și divin, condiția de care depinde înălțarea construcției: imolarea unei ființe apropiate, dragi, soție sau sora a unuia dintre meșteri, care va veni prima cu merinde. Soluția salvatoare nu provine din exterior, de la o pasare măiastră (ca la greci) sau de la o zână (ca la sârbi), ci din adâncul conștiinței aceluia care trebuie să sacrifice și să se autosacrifice pentru a răspunde imperativului creației.

Apare motivul jurământului, respectat doar de Manole, care se ridică la suprema conștiință a artistului. Încălcarea jurământului, jurământ care ar fi putut face posibila unitatea sacră a reprezentanților aceleiași bresle, creează o ruptură, o „rupere de nivel”, cum ar numi-o Mircea Eliade și va precipita acțiunea într-un singur sens, și anume acela al zidirii de vii a soției

⁹ Lazar Saineanu, *Basmele române*, Editura Minerva, Bucuresti, 1978, pp. 39-40.

lui Manole, căreia însă nu i se destăinuie taina jurământului. Ana (în varianta Alecsandri) sau Caplea (în varianta G. Dem. Teodorescu) este predestinată a însufleți biserica prin transferul de substanțialitate, cu atât mai mult cu cât ea, învingând obstacolele ivite în cale la rugămintea adresată de Manole divinității (ploaia, vântul și chiar Scorpia în varianta T. Pamfile), depășește o primă treaptă a inițierii. Deși autorul anonim surprinde în imagini vizuale și auditive de un deosebit lirism suferința femeii sacrificate, accentul nu îl pune aici, așa cum se întâmplă în variantele sud-dunărene, ci pe dramatismul interior al creatorului-Manole, care se va dovedi mai puternic decât omul-Manole. Lupta interioară, conflictul între cele două euri pe de o parte, între eul creator și destinul implacabil al omului pe de alta parte, se accentuează în momentul când Manole își urca soția pe schele pentru a fi zidită. De aici înainte dramatismul este într-un continuu crescendo până la finalul textului. În acest sens, în varianta Alecsandri remarcăm un aspect pe care-l considerăm semnificativ: dedublarea eului e sugerată prin folosirea a două nume proprii: Manole (Manoli) și Manea. Al doilea, care ar putea fi un hipocoristic, sugerează detașarea artistului, ruperea lui de universul ontologic în care s-a integrat până atunci. Considerăm că nu necesitățile prozodice (ritm, măsura versurilor) l-au determinat pe poetul popular să recurgă la folosirea substantivului propriu Manea, ci intenția de a reliefa ca meșterul din balada este simbolul condiției artistului, condiție care impune depășirea limitei umanului întru propria-i deificare. În această ipostază el apare în viziunea poetului din popor, în timp ce pentru Ana rămâne până la sfârșit Manole, soțul iubit, singurul pentru care ea a acceptat „gluma” de a fi zidită.

O dată ritualul săvârșit, creația se înalță și își asigură veșnicia. Mănăstirea devine un microcosmos, o imagine a lumii sacre și se individualizează prin frumusețe. Ambiția zidarilor care declara că oricând pot construi „Altă monastire/ Pentru pomenire,/ Mult mai luminoasă/ Și mult mai frumoasă!” i se opun dorința voievodului de a fi ctitorul unei opere unice, „Cum n-a mai fost alta” și egoismul lui că nimic altceva să nu o egaleze sau să o depășească. De aceea, meșterii, individualiști, lipsiți de comprehensiune în fața suferinței umane, sunt pedepsiți. Totuși, în arta lor ei au devenit inițiați și nu trebuie să divulge secretele meseriei. Ca atare, din porunca domnitorului schelele (scările) sunt ridicate, iar zidarii sortiți pieirii. O cu totul altă explicație o are moartea meșterului celui mare, Manole. Distrugerea schelelor creează o ruptură de nivel „care face posibilă trecerea de la un mod de existență la altul”: de la cel profan la cel sacru, de la cel uman la cel cât mai aproape de divin, de ideatic. O sugestie de o remarcabilă pătrundere, cu privire la simbolul scării ne-o oferă Mircea Eliade: „În simbolismul scării sunt implicate ideea sanctificării, a morții, a dragostei și a eliberării, fiecare dintre ele reprezentând într-adevăr abolirea condiției umane, profane, deci o rupere de nivel ontologic: prin dragoste, moarte, sfințenie, prin cunoaștere metafizică, omul trece, cum spune Brihadaranyaka – Upanișad, de la «ireal la realitate».”¹⁰ E vorba de realitatea ultima la care ființa umană tinde și la care ajunge după ce și-a depășit condiția și a redobândit-o pe cea divină de dinaintea „aruncării” sale în existență. Creația strălucește și împlinește destinul uman. Manole-artistul se poate elibera acum de limitele ființei omenești pentru a dobândi libertatea și armonia interioară. De aici necesitatea zborului care ne amintește de Icar. Zborul frânt nu exprimă aici dizolvarea omului în neant, ci ființarea lui, căci „unde cădea/ Ce se mai făcea!/ O fântâna lina,/ Cu apă puțină,/ Cu apă sărată,/ Cu lacrimi udată!” În efluviile dramatismului, „fântâna lina” aduce liniștea,

¹⁰ Mircea Eliade, *Imagini și simboluri*, Editura Humanitas, București, 1994, p. 63

sugerând purificarea și regenerarea. Moartea meșterului este violenta, deci creatoare ca și a soției jertfite. Opera și-a asigurat permanenta în timp, probând ca destinul artistului este dramatic sau tragic, pentru că nimic nu poate dura fără sacrificiu. Cu pertinenta, D. Caracostea opina ca „Nu mistică morții și nici dăinuirea superstiției, ci sentimentul creativității, cu tot tragicul lui, este axa în jurul căreia s-a cristalizat funcțional expresia românească.”¹¹ Balada Mănăstirii Argeșului, care a înveșmântat poetic străvechiul mit al zidirii oamenilor de vii, a inspirat numeroși poeți și dramaturgi români, care i-au dat interpretări dintre cele mai felurite. Din prima jumătate a veacului al XIX-lea și până în zilele noastre, literatura română înregistrează o producție poetică bogată inspirată de „mitul estetic”.

Această legendă are foarte multe variante în cultura și tradiția românească, dar una care tratează toate cele opt motive extrem de importante este poezia lui Vasile Alecsandri: motivul zidului părăsit, unde mănăstirea reprezintă un axis mundi, iar ruinele reprezintă haosul primordial; motivul surpării zidurilor: Sisif comparat cu Manole; motivul visului unde meșterul devine un mesager, este singurul capabil să înțeleagă sensul; motivul femeii destinate zidirii, care reprezintă perfecțiunea estetică a mănăstirii; motivul zidirii treptate, apogeul, tragismul unde Ana, ființa iubită trece treptat în altă viață; motivul conflictului feudal: conflictul de orgolii: creator dar și egoist, motiv și pretext. Finalul începe odată ce Manole renunță la componența umană și se anulează ca personalitate. Motivul lui Icar reprezintă ieșirea din condiția umană, libertatea, transcendența prin sacrificiul care devine complet. Motivul fântâniei pornește de la moartea meșterului care devine un arhetip: ca simbol fântâna reprezintă apa vie care țâșnește în mijlocul grădinii și reprezintă o perpetuă întinerire. Simbolurile baladei au pătruns în operele culte. Prin fenomenologia simbolismului magico-religios cercetătorii au ajuns la aceleași concluzii: „există o logică a simbolului, că anume grupuri de simboluri, cel puțin se dovedesc coerente, legate logic între ele, că pot fi, într-un cuvânt formulate sistematic, traduse în termeni raționali”¹²

Pentru a analiza limbajul poetic, Eugen Coșeriu¹³ pornește de la teoria Jakosoniană pe care o supune unei critici severe. Pe de altă parte, Coșeriu are o viziune nouă asupra limbajului poetic, pe care îl definește ca „plenitudinea funcțională a limbajului-sau pur și simplu”¹⁴. Limbajul poetic și limbajul popular reprezintă, din punct de vedere al raportului cu limba națională o trăsătură comună: se înscriu în „ansamblul de libertăți”¹⁵ deschise de sistemul limbii.

Ideea de bază care străbate toate studiile despre poezia populară este aceea că aceasta este o operă deschisă, supusă continuu transformărilor și îmbunătățirilor, reușita constând în arta de a îmbina armonios limbajul și subiectul. Limbajul poetic folcloric își are rădăcinile ancorate în limba vorbită a colectivităților iar poeziile anonime devin artiști ai limbajului.

Spre deosebire de alte specii ale creației folclorice, în balade se observă folosirea preponderentă a limbajului figurativ. Imaginile poetice, care nu sunt altceva decât un rezultat al gândirii metaforice și expresie a limbajului uzual, intră în circuitul folcloric cu valențele limbajului popular. Latura estetică a folclorului nu poate fi desprinsă de trăsăturile mentalității

¹¹ D. Caracostea, Poezia tradițională română, vol. II, București, 1969, p. 190

¹² Adrian Marino, Mecanismul modelului literar, în „Tribuna”, nr.11, an XVIII, 14 martie 1974, p.2

¹³ Eugen Coșeriu, Limbajul poetic, în Prelegeri și conferințe, Iași, 1994

¹⁴ Eugen Coșeriu, Introducere în Lingvistică, Cluj-Napoca, Editura Echinocțiu, 1995, p.43

¹⁵ Dumitru Irimia, Structura stilistică a limbii române contemporane, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1968, p.23

tradiționale. De aceea nu trebuie să ne limităm doar la o introducere în universul poeziei populare; este oportună deschiderea către antropologia culturală.

Într-o epocă dominantă de gândirea mitologică sau de o mentalitate eroică, evenimentul autentic a putut fi gândit de la început la nivel mitic sau eroic. În epocile mai târzii, evenimentul putea fi gândit strict istoric, integrarea într-o viziune poetică realizându-se ulterior printr-un șir de variante.

Identitatea fiecărui popor este reflectată de miturile și legendele care l-au însoțit în evoluția sa. Studiul textelor folclorice, în cazul nostru cântecele bătrânești, ne oferă date importante despre formele gramaticale și valorile semantice ale cuvintelor din limba română, pe care cu greu le găsim în altă parte. Tocmai de aceea aceste texte sunt considerate suport pentru analiza fenomenelor de evoluție a limbii și pentru înțelegerea mecanismelor generale ale limbii, mecanisme în care elementul autenticității are un rol esențial. Cântecele epice au un statut aparte în cadrul folclorului literar, deoarece oralitatea se manifestă mai clar în operele narrative în versuri, unde autorul are și rolul de performer. Atunci când este „spusă” sau „cântată” o baladă apar trăsături specifice de stil și de exprimare, care indică publicului tipul de text. Rezultă că receptarea actului folcloric este unică. Oralitatea impune, pe de o parte, respectarea unor limite interne (sunt stabilite formele în care conținutul este transmis, cu ce scop, în ce circumstanțe), iar pe de altă parte oferă colportorului libertatea absolută de a manevra limbajul într-o manieră proprie, majoritatea producțiilor folclorice dezvăluindu-se publicului ca frumos artistic.

Limbajul popular este privit sub aspect lingvistic dar se recunoaște și substratul lui psihologic, el îndeplinind nu numai o funcție emotivă, ci și una simbolică. Faptul folcloric nu este unul individual, izolat. El este un fapt social în care sunt angrenate toate credințele mitice, religioase, estetice ale comunității tradiționale. Existența variantelor unui fapt folcloric conduce la concluzia că acesta, ca întruchipare a unui model, are o largă circulație. Variantele sunt doar nuanțări stilistice ale aceleiași realități, limbajul popular în contextul baladei populare pentru că aici aflăm forța lui magică, educativă estetică. Sunt trei trăsături care dau limbajului popular forța expresivă.

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development, as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.